

Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980)

Tiago Gomes da Silva

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

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre o período da história do cinema norte-americano conhecido como Nova Hollywood (1967-1980). A análise privilegia pensar a forma de organização e produção de Hollywood ao longo de sua história. Dessa maneira, defendemos que a Nova Hollywood não foi somente uma geração de diretores que realizou um cinema de caráter autoral e contestador, mas, sim, todo um contexto de Hollywood repleto de mudanças importantes que influenciaram o modo como os cineastas se relacionavam com a indústria e produziam suas obras. Afirmamos que essas mudanças não começaram no ano de 1967, muitas das características e condições para o surgimento da Nova Hollywood foram resultado de transformações na indústria cinematográfica norte-americana que se iniciaram anos antes, com o fim do sistema de estúdios no final da década de 1940.

Palavras-chave: Cinema. Nova Hollywood. Sistema de estúdios.

Introdução

O presente artigo busca estudar o período da Nova Hollywood (1967-1980) privilegiando aspectos relacionados à forma de organização e produção da indústria cinematográfica norte-americana nessa época. Nossa hipótese é que as novidades apresentadas pelos filmes da Nova Hollywood — como a mudança na linguagem cinematográfica, formas de abordar temas de maneira mais explícita e uma marca mais autoral nos longas-metragens — não são resultado somente do trabalho e talento dos cineastas, atores, atrizes, roteiristas e outros envolvidos na produção de um longa-metragem. Muitas das condições que tornaram possível a realização dos filmes dessa nova geração foi resultado de transformações que ocorriam na indústria cinematográfica norte-americana desde o fim do sistema de estúdios (1920-1948), ou seja, anos antes da primeira película da Nova Hollywood ser lançada.

Centraremos nossa análise nos aspectos relacionados ao modo de organização e produção de Hollywood, pensando como a linguagem cinematográfica também é influenciada por esses elementos. Nesse sentido, o artigo é dividido a partir de três fases da história do cinema norte-americano: sistema de estúdios (1920-1948), momento de

transição (1948-1967) e a Nova Hollywood (1967-1980). Atentamos para a especificidade de cada época, indagando a forma como Hollywood funcionava em cada um desses períodos, quais eram as suas bases, seus modos de produção, entre outras questões.

Ao assistirmos uma película podemos comunicar muito sobre o período em que ela foi produzida e a indústria cinematográfica em que foi realizada. No entanto, pode ser frutífero estudarmos o caminho inverso e, desse modo, buscarmos a partir da investigação sobre a indústria do cinema propor um caminho que auxilie pensar o filme. Pretendemos estudar os elementos menos “visíveis” da produção cinematográfica dessa época, aquilo que não podemos atingir somente assistindo aos filmes, mas que amplia a nossa compreensão sobre a indústria cinematográfica norte-americana ao revelar as condições e caminhos que os realizadores possuíam para se expressar.

De acordo com Francisco Santiago Júnior (2012, p. 152) “(...) a fundação do cinema como objeto historiográfico (na historiografia brasileira) deu-se pela exclusão do debate direto com os estudos de cinema e com a história do cinema”. Nesse caminho, o historiador Alexandre Valim (2012, p. 284) destacou que “(...) o ideal em um bom estudo de filme no âmbito da história é sempre ter como norte o equilíbrio entre a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema”. Com esse objetivo, exploraremos as contribuições da historiografia norte-americana¹ que demonstrou “(...) contundentemente que os significados e motivos de um filme não podem ser adequadamente compreendidos sem uma sistemática análise da arquitetura de Hollywood” (LANGFORD, 2010, p. XII).

O sistema de estúdios (1920-1948)

Martin Scorsese: O cinema norte-americano sempre se interessou mais por criar ficção do que por revelar a realidade. Desde cedo, o gênero documentário foi descartado ou relegado a uma condição marginal. Para o bem ou para o mal, o diretor de Hollywood é um homem do entretenimento: seu negócio é contar histórias. Em consequência disso, ele está atrelado a convenções e estereótipos, fórmulas e clichês, limitações que foram codificadas em gêneros específicos. Esse é o verdadeiro fundamento do *studio system* (SCORSESE E WILSON, 2004, p. 33).

A razão de denominar esse modelo de “*studio system*” é a grande importância que os estúdios apresentavam, principalmente os conhecidos como “*majors*” ou “*big five*”: Warner Brothers, 20th Century Fox, RKO, Paramount e Loew’s Inc. (dono da MGM). A

¹ No Brasil, os estudos sobre história e cinema são muito influenciados pela historiografia francesa — e suas diferentes correntes— e autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin e Michèle Lagny. Embora reconheçamos a importância desses estudiosos e seus trabalhos, privilegiaremos a historiografia norte-americana (Thomas Schatz, Geoff King, Tino Balio, entre outros), pois ela apresenta uma preocupação maior com a importância e influência da indústria cinematográfica na análise da fonte fílmica.

principal característica desses cinco era a capacidade que detinham de atuarem em todas as três etapas de realização e comercialização de um filme, desde a sua produção, distribuição – tanto nacionalmente como no exterior – e, por fim, como eram donos de diversas salas de cinema ao longo do país, participavam ativamente da exibição. O sistema era também composto dos conhecidos como “*little three*” ou “*minors*”, a saber: Universal, Columbia e United Artists. Eles, apesar de atuarem como produtores e distribuidores, não eram donos de suas próprias salas de cinema, necessitando exibirem seus filmes nas salas dos *big five* ou de independentes.

De meados da década de 1920 até os anos 1950, essas oito companhias foram responsáveis por dominarem uma parte considerável do mercado cinematográfico norte-americano. Produziam 75% do total de filmes realizados no país, o que correspondia a 90% das bilheterias nacionais (ANDERSON, 1994, p. 24). As obras mais populares da época eram, na grande maioria, filmadas por essas companhias, assim como os atores, atrizes e diretores mais conhecidos desse momento eram funcionários contratados dos *big five* ou *little three*. Concorrendo pelo pouco do mercado que sobrava, havia uma série de companhias independentes que não tinham capacidade de distribuição e nem exibição. Algumas delas eram conhecidas pelos nomes de seus fundadores, como era o caso das produtoras de David O. Selznick e Walt Disney. Por exemplo, a Disney distribuía seus filmes, até 1936, por intermédio da United Artists e depois dessa data fez por meio da RKO (ANDERSON, 1994, p. 33).

Fundamental para entender a organização do *studio system* é compreender como os *majors*, ao terem o controle das três etapas de realização e comercialização de um filme, exerciam um domínio sobre toda a indústria. Ao se analisar cuidadosamente como eram realizadas as fases de produção, distribuição e exibição, podemos perceber a razão de denominar esse período de “sistema de estúdios” e também como e por quais motivos ele acabaria posteriormente.

Companhias gigantes que conspiravam para afastarem a concorrência. E seus produtos apresentavam estrelas que eram controladas por contratos com um estúdio. Estruturalmente, a indústria do cinema consistia em algumas poucas firmas cuja conduta servia para lembrar a todos que olhassem de perto que eles estavam dispostos a tirar toda vantagem de seu poder oligopolista, verticalizado e integrado (GOMERY, 1986, p. 6).

Os *majors* apresentavam uma considerável superioridade de estrutura e financiamento para a produção. Dentro dessas companhias operava um modelo de produção verticalizado e integrado. Diferentes departamentos trabalhavam em conjunto para a realização de determinada obra, contavam com um quadro fixo de profissionais – técnicos, atores, roteiristas e diretores – designados para cada projeto, de acordo com as decisões dos

chefes de produção. Cada grupo de profissionais era encarregado de uma tarefa específica, no entanto, havia a necessidade de uma grande interação entre as diversas divisões. Em muitos casos, o diretor era contratado somente para coordenar as filmagens, tendo pouca atuação nas etapas de pré e pós-produção.

Comandando todo esse processo estavam os chefes de produção, uma das principais figuras do *studio system*, entre eles: Irving Thalberg, Darryl Zanuck e David Selznick. Eles eram responsáveis por garantir o perfeito funcionamento da “linha de produção” do filme. Participavam e supervisionavam todas as etapas de produção, desde a parte criativa até a administrativa, atuando no argumento e preparação do roteiro, elaboração do cronograma de filmagem, escolhas dos profissionais – entre eles os atores e diretores –, opinavam sobre o corte final² e a estratégia de marketing para o lançamento. Ainda eram responsáveis por prestar contas às matrizes em Nova York (SCHATZ, 1991, p. 17-26). De acordo com ator do período, Gregory Pecky, esse foi um momento em que:

(...) o produtor era a figura-chave. O instigador, o galvanizador, o controlador supremo era o produtor. Ele escolhia o diretor que julgasse adequado para o material que havia adquirido — romance, peça de teatro, roteiro original, o que fosse — e então “escalava” o diretor (SCORSESE E WILSON, 2004, p. 21).

A distribuição era a atividade intermediária. Os produtores independentes dependiam das oito grandes companhias para terem suas obras lançadas pelo país e no exterior. Somente elas controlavam uma rede suficientemente estruturada, capaz de garantir que a comercialização das obras cinematográficas fosse possível no mundo inteiro. Durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), muitos dos países da Europa envolvidos no conflito apresentavam uma parte considerável da programação de seus cinemas preenchidas por filmes norte-americanos. No entanto, a principal forma de controle dos *big five* ocorria através da exibição.

Os *majors* eram proprietários das salas de cinema conhecidas como *first-run*, local onde ocorriam as primeiras exibições de um longa-metragem. Eram as salas mais caras para assistir a uma película, mas também as maiores e mais luxuosas. Os *big Five* controlavam mais de 70% desses estabelecimentos por todo o país. Apesar delas não representarem um número tão grande comparado com as demais, elas tinham uma maior capacidade, garantindo aos cinco estúdios um controle sobre 25% do número total de assentos dos cinemas de todo o país. Essas companhias não apresentavam uma concorrência direta entre si, uma vez que o território norte-americano era dividido de forma a cada uma delas ficar responsável por uma região do país (GOMERY, 1986, p. 1-25).

² Corte final é o termo usado para designar a versão final do filme a ser exibido para o público.

Ao controlarem a exibição, os estúdios também garantiam um local para exibirem todas as suas obras. O resto da programação era preenchida com obras dos *little three* ou de outros produtores independentes. De acordo com Douglas Gomery (1986), a exibição era também a etapa mais custosa, equivalente a um total de 94% dos gastos das companhias cinematográficas, enquanto que a produção (5%) e distribuição (1%) completavam o resto do orçamento dos estúdios (GOMERY, 1986, p. 8). Essa também era a fase mais lucrativa: ao controlarem as salas *first-run*, os estúdios chegavam a possuir 70% da bilheteria nacional (BALIO, 1985, p. 255).

Apesar da grande lucratividade e quantidade de capital investido, sua importância ia muito além do aspecto econômico. Ao controlarem o local onde ocorriam primeiramente as exibições, os *majors* eram capazes de ditar aos exibidores independentes os filmes que eles deveriam adquirir para mostrar em seus cinemas. Os donos de salas se viam praticamente obrigados a comprar os longas-metragens que tinham se revelado lucrativos e bem aceitos pelo público nas *first-run*. A comercialização dos direitos de exibição dos filmes para os profissionais independentes era condicionada também à compra de uma série de outras obras menos atrativas, o que constituía a prática de “venda casada”.

Esse cenário não só minava a liberdade para os exibidores independentes escolherem os filmes que desejassem, como também afetava diretamente os produtores independentes, que não encontravam local para lançarem seus filmes. Uma vez que o conteúdo da programação dos cinemas era, em grande parte, estabelecido pelos *majors*, os independentes tinham pouco espaço para competir com eles. Dessa forma, estabelecia-se um oligopólio de poucas companhias de cinema que, na verdade, influenciavam praticamente toda a comercialização das obras cinematográficas em território nacional.

Na verdade, isso significou que o controle sobre as salas de cinema tornou-se investido do controle de um número reduzido de cinemas *first-run*, e o monopólio exercido no controle das salas *first-run* permitiu forçar os preços em outras salas, independentemente de se essas outras salas eram propriedades ou não dos *majors* (BORNEMAN, 1976, p.334).

Ao controlarem as três etapas de produção e comercialização de um filme, os estúdios asseguravam o domínio sobre a indústria cinematográfica como um todo, garantindo que a concorrência não fosse forte o suficiente para intervir em seus lucros e que produtores e exibidores independentes agissem de acordo com seus interesses, tendo eles pouco espaço para atuarem longe da interferência dessas grandes companhias. No entanto, a partir de 1948 esse sistema entrou em crise e os estúdios enfrentaram sérios problemas, uma vez que o seu controle sobre as três fases foi decretado como ilegal.

Algumas outras características desse modelo de estúdios são importantes de destacar para entendermos como ele se apresentou de forma diferente na Nova Hollywood. Um elemento central do período do *studio system* era a censura. Desde o início do cinema como meio de entretenimento em massa existia uma preocupação, principalmente por parte de setores ligados à Igreja, de que os filmes pudessem estar corrompendo a sociedade, apresentando uma série de valores e ideias que não eram aqueles característicos não só de um cristão, mas também do homem norte-americano.

Pressões de diferentes setores da sociedade levaram à criação de um órgão para tratar diretamente desse assunto dentro da *Motion Picture Association of America* (MPAA)³. No início da década de 1930, o *Production Code Administration* (PCA) começou a atuar. Sua função era analisar os roteiros a serem produzidos em Hollywood. A agência seguia as diretrizes estabelecidas pelo código de censura redigido por Martin Quigley e pelo padre jesuíta Daniel Lord.

Eles todos queriam que filmes de entretenimento enfatizassem que a igreja, o governo e a família eram os pilares de uma sociedade ordenada e que o sucesso e felicidade eram resultados de respeitar e trabalhar nesse sistema (...). Em suma, eles acreditavam que os filmes deveriam ser as peças de moralidade do século vinte, ilustrando o comportamento adequado para as massas (...). Reconhecendo que o mal e o pecado eram partes legítimas de um drama, o código ressaltava que nenhum filme deveria criar um sentimento de "simpatia" pelos criminosos, os adúlteros, os imorais, ou os corruptos (...). As cortes deveriam ser mostradas como justas e corretas, a polícia como honesta e eficiente, e o governo como protetor de todo o povo (BLACK, 2002, p. 104).

O Código buscava garantir que os filmes transmitissem os mais nobres valores norte-americanos (e também cristãos) e que não criticassem as principais instituições do país, como a igreja, as cortes de justiça, a família e o governo. Qualquer desvio dessa moral deveria ser tratado de forma a não despertar simpatia e desejo de agir igualmente. As películas deveriam transmitir uma imagem positiva da realidade dos Estados Unidos, destacando os princípios e ideias da sociedade norte-americana, representação essa que seria transmitida em todo o território nacional e também no exterior.

Apesar da criação do órgão e a formulação de um Código detalhando sobre o que deveria ser evitado nas obras cinematográficas, Hays e seu escritório não conseguiram desempenhar sua função de censor adequadamente. Entre os problemas enfrentados por eles estavam a pouca vontade dos executivos dos estúdios de seguirem as normas estabelecidas e a pouca capacidade de Hays superar essa oposição. Por exemplo, quando havia algum problema tratando de um filme censurado, o caso era levado a um júri que era

³ A MPAA era uma associação formada por diferentes representantes da indústria cinematográfica norte-americana comandada por Will Hays.

formado pelos mesmos executivos que descumpriam com o Código. Diante desse problema, setores ligados principalmente à Igreja Católica que antes apoiaram a formulação do Código e o órgão, ameaçaram boicotar os filmes produzidos por Hollywood. Somado a isso, houve a atuação de Will Hays pressionando as matrizes dos estúdios em Nova York para apoiarem as medidas de seu escritório.

Em 1934, houve uma série de mudanças, o PCA passou a ser comandado por Joseph Breen e os júris formados pelos chefes de estúdios foram extintos. O Código passou a ser seguido de forma mais rígida e eficaz (BLACK, 2002, p. 98-127). Os estúdios foram obrigados a aceitar a autoridade do Código, primeiramente porque se encontravam em dificuldades financeiras devido aos efeitos da crise de 1929. Nesse cenário, um boicote de setores da igreja a uma indústria em dificuldades constituía uma ameaça muito grande para os chefes de estúdios. Ainda em 1930, as bilheterias não haviam sofrido uma queda significativa, no entanto, em 1934 essa realidade já havia se alterado e preocupava as companhias de cinema⁴.

Outro fator a ser considerado é que, apesar de terem sua liberdade para produzir de certa forma cerceada, o Código garantia uma censura realizada pela própria indústria, assegurando assim que qualquer intervenção por parte do governo dos Estados Unidos permaneceria distante de Hollywood. Apesar de todos os problemas, o controle dos conteúdos era feito por um departamento dentro da própria associação dos estúdios, o MPAA; por mais incômoda que essa situação fosse, era muito mais confortável do que uma interferência direta por parte de agências federais ou estaduais.

A última “base” desse modelo eram os astros. Os grandes atores e atrizes foram de significativa importância para o *studio system*, eles eram o principal veículo de promoção de um filme. Eles constituíam o elo de identificação do público com a obra que iam assistir. Os longas-metragens eram muitas vezes vendidos a partir de seus nomes: “o novo filme de Gary Cooper”, “estrelando Clark Gable”, por exemplo. Devemos destacar que nessa época não havia tanta propaganda como nos dias de hoje. O público tinha em muitos casos o hábito de ir assistir ao que estivesse no cinema, não havia trailers sendo exibidos com meses de antecedência. Nomes conhecidos no elenco era uma das principais formas de atrair as audiências.

Apesar de bem estruturado, esse modelo começou a enfrentar uma série de dificuldades que levaram ao seu desmonte. Em 1938, iniciou-se uma ação judicial que terminou somente dez anos depois com uma decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos

⁴ A média de público no ano de 1930 foi de 80 milhões de espectadores, esse valor diminuiu para 50 milhões em 1933 e 1934 (HILLIER, 1992, p. 13).

que impôs aos estúdios uma série de restrições, decisão essa que ficou conhecida como Decreto Paramount. A principal delas determinava que eles deveriam vender suas salas de cinema. Em 1948, foi decretado o controle dos estúdios sobre as três etapas de realização e comercialização de um filme como uma prática de cartel, sendo assim ilegal. A partir desse momento, os *majors* não só reduziram drasticamente os lucros obtidos com as bilheterias, como também perderam um local certo para exibirem suas obras, a capacidade de ditar aos exibidores independentes os filmes a serem exibidos, além de extinta a prática da venda casada.

A partir de 1954, os estúdios já tinham vendido todas as salas de cinema que tinham. No entanto, ao se afastarem da exibição, essas companhias também perderam a capacidade de controlar a indústria cinematográfica como um todo. Nos anos seguintes, ocorreram também mudanças nas etapas de produção e distribuição. Esse foi o momento em que o sistema de estúdios foi sendo desmontado. Nesse sentido, entendemos que no ano de 1948 o sistema de estúdio chega ao seu fim. Embora nos anos seguintes tenha ocorrido um desmonte dessa forma de organização da indústria cinematográfica, foi com o Decreto Paramount que o *studio system* perdeu sua característica central — o controle dos *majors* sobre as três etapas —, que não só o definia, como o mantinha coeso e em funcionamento. A partir desse momento, inicia-se uma fase de transição em Hollywood. Esse período, embora muito pouco valorizado pela historiografia, é uma época central para a história do cinema norte-americano, porque foi nesse intervalo de tempo que se iniciaram algumas das transformações que criariam as bases e condições para o desenvolvimento da Nova Hollywood na metade final da década de 1960.

O momento de transição (1948-1967)

A partir de meados da década de 1940, os estúdios de Hollywood enfrentaram diversos problemas financeiros. Além de não contarem mais com os lucros provenientes de suas salas de cinema, a indústria cinematográfica experimentou uma drástica queda de bilheteria. Em 1946, a média de público semanal nos Estados Unidos era de 90 milhões. Esse valor foi diminuindo continuamente até praticamente a década de 1970, alcançando 60 milhões nos anos 1950, 40 milhões em 1960 e 17 milhões em 1970 (HILLIER, 1992, p. 13)⁵.

⁵ De acordo com Jim Hillier, embora entre 1946 e 1962 tenha ocorrido uma redução de 73% das audiências, o valor arrecadado com as bilheterias diminuiu 48%, visto que houve um aumento no valor da entrada, de 25 centavos em meados da década de 1940 para 1 dólar vinte anos depois (HILLIER, 1992, p. 13).

A mais tradicional razão para explicar essa crise em Hollywood foi a concorrência da televisão. O novo meio de comunicação havia se popularizado nos anos 1940 e 1950. Em 1947 eram 14.000 aparelhos nos Estados Unidos; em 1954, 32 milhões (HILLIER, 1992, p. 13). Todavia, essa única explicação para tratar das dificuldades enfrentadas pela indústria por quase vinte anos é por demais falha.

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. Entre 1948 e 1954, mais de 3.000 cinemas fecharam nos Estados Unidos, a maioria deles em localidades urbanas (HILLIER, 1992, p. 13).

Outro fator importante foi a recuperação dos países europeus e suas indústrias cinematográficas da condição do pós-guerra. Após anos tendo seus cinemas exibindo diversos filmes norte-americanos, os governos europeus começaram a criar barreiras à entrada dos longas-metragens dos Estados Unidos. Sendo assim, após perder o lucro com a exibição, os estúdios também diminuíram sua arrecadação com a distribuição internacional.

Na década de 1950, investigações do Comitê para Atividades Antiamericanas (*House Un-American Activities Committee - HUAC*), comissão ligada diretamente ao Congresso dos Estados Unidos e comandado pelo Senador Joseph McCarthy, foram responsáveis por criar um clima de tensão e medo dentro da indústria cinematográfica norte-americana. As averiguações do Comitê levaram a criação de uma “lista negra” de diversos profissionais que foram acusados de simpatizarem com a ideologia comunista (SKLAR, 1975). Nesse breve intervalo de tempo entre 1948 e meados da década de 1950, um dos maiores temores dos executivos de Hollywood se realizou duas vezes. Através do Decreto Paramount e as investigações do Comitê para Atividades Antiamericanas, o governo federal interveio diretamente na indústria cinematográfica norte-americana.

Muitos foram os fatores que levaram Hollywood a enfrentar dificuldades durante a década de 1950 e 1960. Muitos também foram os modos como a indústria cinematográfica buscou lidar com essa crise. Alguns deles buscavam recuperar na população o hábito de ir ao cinema, principalmente realçando a diferença com a televisão. A partir dessa ideia, novas tecnologias foram desenvolvidas, como o 3D e o *Cinemascope*. Outras mudanças se

relacionavam diretamente com a forma de produção e organização, sendo que muitas dessas transformações teriam repercussões nas décadas seguintes.

O Decreto de 1948 havia minado as bases do *studio system*. Ao perderem o direito de participarem da exibição, os *majors* não detinham mais o controle sobre o sistema como um todo. Durante a década de 1950, novas mudanças causaram uma transformação considerável da indústria em relação à década anterior no que tange aos princípios e formas de produzir dos grandes estúdios de Hollywood.

Os *majors*, diante das dificuldades enfrentadas, adotaram diversas medidas para conter custos. Deixaram de produzir curtas-metragens e noticiários que acompanhavam os longas-metragens, quando eram exibidos nos cinemas; leiloaram itens de seus acervos de roupas e objetos de filmes anteriores; alugaram seus estúdios para outras produtoras realizarem filmagens de suas obras e venderam alguns de seus terrenos.

Os grandes estúdios também foram obrigados a diminuir seus quadros de funcionários. Eles deixaram de empregar vários profissionais com longos contratos, que foram substituídos por acordos feitos para um ou poucos filmes. Essa mudança teve uma consequência fundamental para a Nova Hollywood: os atores e diretores, por não estarem mais presos a contratos, ganharam maior liberdade para negociarem os filmes nos quais iam participar e os salários que iriam receber. A partir desse novo cenário, os agentes começaram a ganhar mais força e a atuar de forma mais contundente, garantindo as vontades de seus representados.

Para entendermos melhor o alcance das transformações ocorridas em Hollywood, devemos recuperar como as três etapas de realização e comercialização de um filme ficaram após 1948 para os grandes estúdios. Em relação à produção, o primeiro ponto a ser destacado consiste na considerável diminuição do número de longas-metragens realizados. Durante a década de 1940, produziu-se uma média de 421 filmes por ano; nos anos 1950, esse montante diminuiu para 338 e posteriormente para 230 entre 1960 e 1969 (STORPER, 2000, p. 207). Diante de dificuldades financeiras, os estúdios também enfrentaram problemas para conseguir seus empréstimos e financiamentos, uma vez que os bancos estavam mais céticos no que concerne ao potencial lucrativo da indústria.

Diante desse novo cenário, os *big five* modificaram o seu papel em relação à indústria e passaram a atuar mais fortemente na distribuição. Além de alugarem seus espaços para outras companhias realizarem suas filmagens, os *majors* começaram a agir mais como distribuidores — etapa que antes equivalia a 1% dos seus custos — e financiadores dos projetos de produtoras independentes, muitas destas fundadas por atores e diretores que não estavam mais vinculados aos estúdios por contratos.

Como produtores, além de diminuir a quantidade de obras realizadas, eles começaram a investir mais pesadamente em grandes produções que poderiam ter um retorno financeiro maior. Esse foi o caso de grandes épicos como *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, dir. Cecil B. DeMille, 1956). No entanto, devemos destacar que nesse momento, a “linha de montagem fabril” do *studio system* já havia sido desmontada. Os estúdios não possuíam um quadro de funcionários à sua disposição e não produziam a partir de um pacote de filmes. Suas realizações eram feitas, em sua maioria, de forma individual e independente.

Uma das principais mudanças desse período foi que, devido à dificuldade financeira que enfrentavam, uma série dessas companhias foi adquirida ou se fundiu a grandes conglomerados, como o cineasta Martin Scorsese (e WILSON, 2004, p.16) recordou: “Na época eu não sabia, mas, em 1946, Hollywood havia atingido seu apogeu. Duas décadas depois, quando eu abracei o ofício de cineasta, o *studio system* havia desmoronado e as companhias haviam sido absorvidas por grandes corporações gigantescas”.

Em meados da década de 1960, muitos estúdios, antes companhias independentes, tornaram-se parte de grandes conglomerados que atuavam em diferentes ramos além do cinema. A Music Corporation of America (MCA) tornou-se proprietária da Universal em 1962; a Paramount foi adquirida pela Gulf + Western em 1966; a United Artists pela Transamérica, em 1967; no mesmo ano, a Seven Arts comprou as últimas ações da Warner Brothers, que em 1969 passou para a Kinney Corporation; em 1969, a MGM passou a pertencer ao conglomerado comandado pelo empresário Kirk Kerkorian, que direcionou muito dos investimentos à realização de um cassino em Las Vegas (SCHATZ, 2008, p. 18-19)⁶.

⁶ Essa mudança também foi importante para Hollywood recuperar seus empréstimos juntos aos bancos. Sendo parte desses conglomerados, os estúdios tinham mais facilidade para conseguirem acesso às linhas de crédito e financiamento.

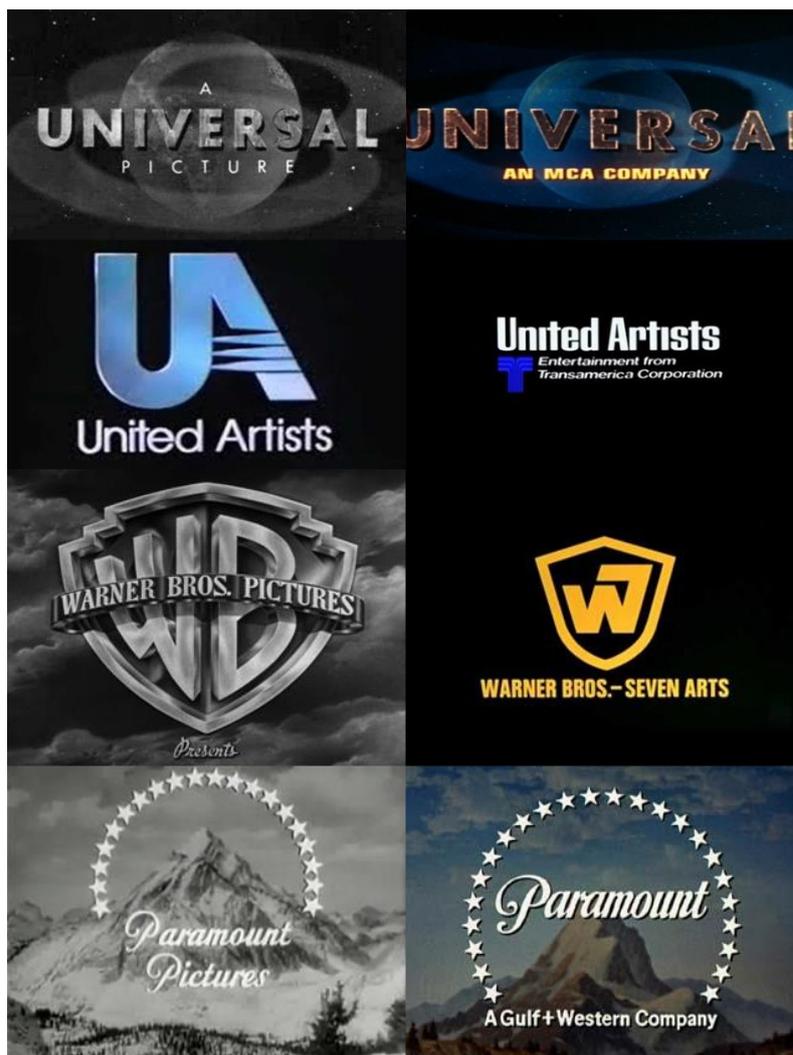


Figura 1 - Logo dos estúdios antes e depois de fazerem parte dos conglomerados.

Fonte: Domínio público⁷.

Apesar de todas essas mudanças, os estúdios, principalmente os *majors*, não deixaram de ter um papel dominante na indústria. Até os dias atuais, com exceção do *RKO*, todos eles continuam produzindo importantes obras. O que aconteceu foi uma mudança em relação a seu perfil e atuação, não mais como companhias independentes e desempenhando a função de produtor, distribuidor e exibidor. Eles tornaram-se parte de conglomerados, sendo assim, suas decisões não ficavam a cargo somente de seus chefes de produção, pois

⁷ Montagem do autor com imagens extraídas dos sites (começando de cima da esquerda): http://vignette2.wikia.nocookie.net/logopedia/images/7/70/Universal_Pictures_Logo_1964_c2.jpg/revision/latest?cb=20130801185409; <https://i.ytimg.com/vi/jYLeKG9smPo/hqdefault.jpg>; <http://vignette3.wikia.nocookie.net/logo-timeline/images/1/16/United-artists-logo-6.jpg/revision/latest?cb=20140129041339>; http://media.sreader.com/img/photos/2012/10/24/united_artists_1971_t500x280.jpg?651db1f1791a8b97a9431ce7635cc12eb53cf2b6; <http://sensesofcinema.com/wp-content/uploads/2009/12/warnerbrotherslogo.jpg>; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/e5/High_quality_Warner_Bros.-Seven_Arts_logo.jpg; http://www.thevintagecameo.com/wp-content/uploads/2014/11/Paramount_The_Road_to_Utopia_1940s.jpg; <https://i.ytimg.com/vi/ihROMv6tuNo/maxresdefault.jpg>, acessado em 21 de junho de 2016.

eles agora prestavam contas não somente à matriz em Nova York, mas também ao conselho da empresa que pertenciam.

Muitas das mudanças ocorridas em Hollywood durante esse período decorreram de uma série de dificuldades econômicas enfrentadas pelos estúdios. Alguns autores⁸ consideram a geração de cineastas da Nova Hollywood como o “renascimento hollywoodiano”. Todavia, a ideia de renascimento impõe a visão de que, em algum momento, esse cinema norte-americano teve que “morrer” para depois poder nascer de novo. Essa compreensão entende o período de meados da década de 1940 à primeira metade dos anos 1960 como uma fase em que, de certa forma, a indústria cinematográfica havia perdido grande parte de sua qualidade e seu valor como produtora de filmes e entretenimento.

Durante esse período, diversos atores e diretores produziram importantes trabalhos que foram referências para os realizadores da Nova Hollywood. Muitas das mais conhecidas obras de Alfred Hitchcock foram lançadas durante esse intervalo, como por exemplo: *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, dir. Alfred Hitchcock, 1954), *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, dir. Alfred Hitchcock, 1958) *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, dir. Alfred Hitchcock, 1959) e *Psicose* (*Psycho*, dir. Alfred Hitchcock, 1960). As parcerias entre Marlon Brando e Elia Kazan, que foram influência para uma grande quantidade de atores e cineastas da geração dos anos 1960, foram realizadas nesse momento, a saber: *Uma Rua Chamada Pecado* (*A Streetcar Named Desire*, dir. Elia Kazan, 1951) e *Sindicato de Ladrões* (*On the Waterfront*, dir. Elia Kazan, 1954). Esse também foi o momento de filmes de atores como James Dean, Marilyn Monroe e Montgomery Clift.

Um segundo argumento diz respeito à relação entre a indústria cinematográfica e a televisão. A segunda foi por muito tempo considerada como a principal razão pela crise em Hollywood; muitas das interpretações sobre esse período destacavam a oposição entre as duas mídias. No entanto, estudos mais recentes destacam como televisão e cinema guardam proximidades capazes de reconsiderar o costumeiro antagonismo (ANDERSON, 1994). Primeiramente, a televisão foi, ainda nos seus primeiros anos, uma importante exibidora dos filmes de produtoras independentes que não tinham espaço para exibirem suas obras no cinema. A partir da década de 1950, produtoras independentes, como o caso das fundadas por Walt Disney e David O. Selznick, começaram a realizar obras para serem transmitidas diretamente pela a televisão. A Warner Bros., um dos maiores estúdios do período, em

⁸ Cf. COOK, 2000; TRUFFAUT, 2005.

meados da década de 1950, iniciou a produção de séries para a televisão e foi seguida por muitas das outras grandes companhias de Hollywood.

A televisão contratou muitos dos profissionais que não estavam sendo utilizados pela indústria cinematográfica, assim como revelou muitos atores e diretores que seriam importantes nomes do cinema, como: Robert Duvall, Sidney Lumet e, talvez o caso mais famoso, Steven Spielberg. Produzir para a televisão era uma forma de os estúdios recuperarem a linha de produção padronizada que havia sido uma característica fundamental nas décadas anteriores e que havia sido desmontada para as obras lançadas no cinema.

A mudança para produzir para a televisão em Hollywood — particularmente por aqueles produtores que haviam investido mais pesadamente na Velha Hollywood — marcou a emergência da televisão como a principal indústria cultural nos Estados Unidos após o fim da guerra, enquanto sinalizou um crescente movimento em favor da integração entre as indústrias midiáticas (...). Para avaliar as implicações de produzir para a televisão pelos *majors* é mais vantajoso pensar como parte uma tendência maior. A indústria cinematográfica durante os anos 1950 era menos um império à beira da ruína e mais um lutando, sob circunstâncias inquietadoras, para redefinir as suas fronteiras (ANDERSON, 1994, p. 5).

Dessa forma, essa fase da história do cinema entre o sistema de estúdios e a Nova Hollywood deve ser entendido como um período importante da história do cinema norte-americano, pois foi uma época em que houve o desmonte do sistema de estúdios e foram criadas algumas das condições que seriam fundamentais para a nova fase do cinema hollywoodiano após 1967. Apesar da crise econômica, realizadores e atores que seriam referências para as gerações seguintes produziram algumas de suas obras mais emblemáticas, além de ter sido esse o período responsável pela popularização de um novo método de atuação e por uma maior parceria e intercâmbio entre televisão e cinema. Ademais, nesse intervalo de tempo, ocorreu uma reorganização da forma como Hollywood se estruturava, uma fase de transição que permitiu a mudança de certas características do sistema de estúdios, criando-se, assim, algumas das condições para o surgimento da Nova Hollywood.

A Nova Hollywood (1967-1980)

Buscamos nesse segmento mostrar que a Nova Hollywood foi mais que somente uma geração de cineastas e, sim, todo um contexto da indústria cinematográfica norte-americana. Dessa maneira, atentamos para as mudanças e novidades na forma de organização, tentando destacar como o caráter autoral e a liberdade criativa apresentada

pelos diretores da Nova Hollywood não foram resultados exclusivamente do talento dos realizadores desse período. Defendemos que muitas das principais características dessa fase do cinema norte-americano estão relacionadas às transformações ocorridas na indústria cinematográfica hollywoodiana desse momento e também estão diretamente ligadas às mudanças já mencionadas que vinham ocorrendo desde meados da década de 1940, após o fim do sistema de estúdios.

Há apenas dez anos (1969), o cinema americano ia muito mal, dava a impressão de irremediável decadência. A Universal sobrevivia organizando visitas de turistas aos estúdios, sentados em mini ônibus, convidados a assistir a filmagens simuladas; a MGM passava para o ramo da hotelaria em Las Vegas; algumas empresas liquidavam às centenas seus filmes em preto e branco, enquanto outros estúdios dividiam e cediam seus terrenos a fim de realizar operações imobiliárias. A cidade de Beverly Hills despovoava-se de sua colônia cinematográfica, parecia que apenas os trabalhadores da televisão podiam esperar fazer carreira em Los Angeles. Desde o início dos anos 50, as grandes companhias agiam como distribuidoras de produções independentes — passada a época dos “Moguls” e dos contratos de sete anos — e, curiosamente, ao se tornarem mais inteligentes, mais adultos, os filmes americanos perderam completamente a sua universalidade. Ao mesmo tempo, produziam-se mais filmes nacionais em todos os países do mundo, o que tornava menos indispensável o filme hollywoodiano (TRUFFAUT, 2005, p. 39-40).

Primeiramente, devemos explicitar as razões que nos levam a trabalhar com o balizamento estipulado. 1967 foi a data do lançamento de *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, dir. Arthur Penn, 1967) e também de *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, dir. Mike Nichols, 1967). A importância dessas obras deve ser entendida em diferentes níveis⁹. Esse foi o momento em que o cinema norte-americano passou a dialogar mais proximamente com a realidade do país (principalmente com demandas e questionamentos da juventude), de modo que esses longas-metragens apresentavam uma linguagem e trabalhavam com questões que eram centrais para o período e marcaram um cinema mais engajado politicamente, contestador e não conformista. Em nível estético, apresentavam novidades técnicas, muitas influenciadas pelo cinema europeu, como cortes rápidos, abordagem mais explícita de sexo e violência, personagens ambíguos, finais que não eram felizes, ao mesmo tempo em que, mais especificamente *Bonnie e Clyde* (1967), realizavam uma releitura de alguns dos gêneros mais conhecidos do cinema clássico norte americano, no caso, o de gângster.

Além dessas razões, deve-se levar em conta que o sucesso desses dois filmes – *A Primeira Noite de um Homem* (1967) foi uma das maiores bilheterias do ano – diante de um cenário de dificuldades financeiras que Hollywood vinha enfrentando havia quase duas

⁹ Partilhamos das considerações de Geoff King (2002) sobre a metodologia para estabelecer o balizamento histórico para a Nova Hollywood. De acordo com o estudioso, deve-se trabalhar em três níveis: estética, contexto da indústria e contexto sociocultural.

décadas, foi fundamental para que outros longas-metragens que apresentassem o mesmo tipo de questionamento e linguagem pudessem ser produzidos nos anos seguintes¹⁰.

Para (Pauline) Kael e outros críticos, o muito esperado renascimento de Hollywood ocorreu quando as qualidades tradicionais do cinema americano foram combinadas com as sofisticações intelectuais e inovações estilísticas dos novos diretores e as novas ondas do cinema europeu em filmes abordando assuntos contemporâneos e especificamente americanos. É claro, tanto para os críticos da época e para trabalhos retrospectivos, que o filme que mais claramente marca esse começo do renascimento foi *Bonnie e Clyde* (USA, 1967). Esse filme foi um grande sucesso, estabelecendo a viabilidade comercial de um novo tipo de filme hollywoodiano, e também foi o tema de uma enorme controvérsia dos críticos (KRAMER, 2000, p. 71).

O ano de 1980 marcou o início de uma nova fase do cinema norte-americano. No que tange à questão do contexto político e sociocultural, foi o momento da eleição de Ronald Reagan para presidente. Nos anos seguintes, seguiu-se um novo direcionamento da política norte-americana, tanto no âmbito interno como também externo. A partir desse cenário, os filmes produzidos em Hollywood eram influenciados por uma nova realidade dos Estados Unidos¹¹. De acordo com David Cook (2000), tanto o cinema hollywoodiano como a realidade norte-americana se alteraram profundamente quando comparadas às décadas de 1970 e 1980. O autor, para caracterizar a indústria cinematográfica norte-americana durante os anos 1970, utiliza o termo “ilusões perdidas”. Após a eleição de Ronald Reagan, duas “ilusões se perdem”: a de um consenso liberal na política criado pelo movimento anti-guerra, pelo Watergate e pela renúncia de Nixon; e também a de um cinema que aspirava relevância social e política (COOK, 2000).

No que concerne à questão da estética e do contexto da indústria, a década de 1980 marca um período de reestruturação após anos de crise. Os sucessos de algumas obras dos anos 1970 contribuíram para Hollywood superar as dificuldades que vinha enfrentando. Entretanto, com bases mais sólidas, a indústria passou a investir mais pesadamente em filmes de grande orçamento, e a liberdade da década anterior, em grande medida alcançada diante de um contexto de transformação, não existia mais. A produção de *blockbuster* passou a ser o padrão a ser seguido.

Uma das questões mais comumente citadas pelos estudos sobre a Nova Hollywood é a influência do cinema europeu do pós-guerra. Este viveu um período de grande criatividade durante as décadas de 1950 e 1960. Enquanto os países começavam a reconstruir as suas indústrias cinematográficas, novos diretores surgiram e realizaram obras que marcaram a época e serviriam de inspiração para os cineastas norte-americanos.

¹⁰ Para uma análise da importância do ano de 1967 para o surgimento da Nova Hollywood, cf. HARRIS, 2011.

¹¹ Para uma análise do cinema hollywoodiano durante os anos da presidência de Ronald Reagan, cf. KELLNER, 2001 e TROVÃO, 2012.

Foi o momento de realizadores como Federico Fellini, Vittorio De Sica, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Ingmar Bergman, e de filmes como *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, dir. Federico Fellini, 1960), *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, dir. François Truffaut, 1959) e *O Sétimo Selo* (*Det Sjunde Inseplet*, dir. Ingmar Bergman, 1957).

Uma grande influência para os cineastas da Nova Hollywood foi a *Nouvelle Vague* na França, cujos realizadores propuseram algumas mudanças relacionadas à forma de fazer cinema, tanto em relação à maneira de filmar como também ao papel do diretor. Como recordou Martin Scorsese: “fui influenciado pelos filmes italianos, ingleses, certamente. E quando começou a *nouvelle vague* na França, não era possível não ser influenciado por ela caso tivesse vinte, vinte e cinco anos: Truffaut, Godard, (Jacques) Rivette, (Claude) Chabrol, todos eles” (SCHICKEL, 2011, p. 93).

O termo Nova Hollywood também costuma ser utilizado para designar uma geração de jovens cineastas que começaram a dirigir filmes de destaque no período, como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Brian De Palma, Robert Altman, Steven Spielberg e outros, que buscaram realizar um cinema de caráter autoral, em que o diretor era a figura central na realização de um longa-metragem, seu autor.

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, 1985, p. 267).

Outra questão fundamental diz respeito à maneira como muitos dos filmes desse período dialogaram com a realidade norte-americana da época, abordando temas polêmicos, explorando questões contemporâneas como a contracultura, sexo, guerra e violência. As obras desse grupo de cineastas, além de seu caráter autoral, ficaram conhecidas por apresentarem uma série de temas controversos e delicados da conjuntura da sociedade norte-americana.

Ao invés de apresentarem uma visão idealizada da realidade, como um modelo a ser propagado, os longas-metragens dessa geração lidaram com algumas das principais inquietações do período, explorando a ambiguidade moral das suas personagens e as situações em que elas eram colocadas à prova. A estrutura familiar era retratada, em diferentes películas, como engessada e disfuncional, os pais se revelavam como incapazes de compreender seus filhos e o que eles almejavam, havendo uma clara diferença entre

gerações, explicitada pela maneira como cada uma delas se comportava. O governo e suas instituições eram costumeiramente desmoralizados, expostos como corruptos ou, simplesmente, exibidos como uma piada.

Diversos filmes da época trataram de assuntos polêmicos e tidos como tabu, por exemplo: o relacionamento afetivo e sexual de um jovem recém-formado com uma mulher mais velha e amiga de seus pais em *A Primeira Noite de um Homem* (1967); o consumo e tráfico de drogas em *Sem Destino* (*Easy Rider*, dir. Dennis Hopper, 1969); a prostituição masculina em *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, dir. John Schlesinger, 1969); o relacionamento entre jovens de uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos em *A Última Sessão de Cinema* (*The Last Picture Show*, dir. Peter Bogdanovich, 1971); violência policial como mostrado em *Operação França* (*The French Connection*, dir. William Friedkin, 1971); corrupção policial em *Serpico* (dir. Sidney Lumet, 1973); incesto em *Chinatown* (dir. Roman Polanski, 1974) e prostituição infantil em *Taxi Driver* (dir. Martin Scorsese, 1976).

Os longas-metragens desses realizadores também apresentaram novas abordagens sobre temáticas importantes para a sociedade da época como a violência, o sexo e a família, em películas como *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (1967) e *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. Francis Ford Coppola, 1972); outros temas recorrentes foram aqueles relacionados aos acontecimentos históricos centrais da década, como o caso de Watergate em *Todos os Homens do Presidente* (*All The President`s Men*, dir. Alan J. Pakula, 1976) e a Guerra do Vietnã em *Apocalypse Now* (dir. Francis Ford Coppola, 1979).

Uma característica importante dessa nova geração de cineastas foi que, apesar de muitos de seus filmes tratarem de questões polêmicas e delicadas para a sociedade norte-americana, grande parte dessas obras não só foi produzida pelos grandes estúdios, como também alcançou considerável sucesso de público. Muito se discorreu sobre como *Tubarão* (*Jaws*, dir. Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, dir. George Lucas, 1977) ultrapassaram recordes de arrecadação; no entanto, *O Exorcista* (*The Exorcist*, dir. William Friedkin, 1973) e *O Poderoso Chefão* (1972) também superaram marcas históricas de bilheteria que existiam no momento de seu lançamento.

Essa geração de cineastas, devido ao contexto de dificuldades financeiras¹² e sucesso de seus longas-metragens, conseguiu produzir dentro de Hollywood, valendo-se do

¹² Além da dificuldade que Hollywood vinha enfrentando desde meados da década de 1940, entre os anos de 1969-1971, a indústria cinematográfica sofreu com uma grave crise. As razões apontadas costumam ser a quantidade de filmes lançados para um mercado que não conseguia lidar com todos eles e as más decisões de chefes de estúdios. O caso mais emblemático foi o da 20th Century Fox, que, após o sucesso de *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, dir. Robert Wise, 1965), investiu repetidamente em lançar filmes que buscassem repetir a boa bilheteria do musical estrelado por Julie Andrews. No entanto, nenhum deles conseguiu alcançar a meta desejada causando grandes prejuízos para o estúdio,

financiamento e estrutura dos maiores estúdios. Nesse sentido, devemos nos atentar para as condições e conjuntura em que esses realizadores produziram, pois essas são fundamentais para a compreensão da Nova Hollywood. Um fator fundamental para entendermos a aproximação entre essa geração de cineastas e as grandes companhias cinematográficas diz respeito aos novos encarregados de comandar essas empresas. Na década de 1950, embora diversos dos chefes de estúdio da época do *studio system* tivessem abandonado os seus cargos, alguns deles ainda continuavam em suas funções:

(...) os estúdios ainda estavam nas mãos – crispadas pelo *rigor mortis*- da geração que inventara o cinema. Em 1965, Adolph Zukor, com 92 anos, e o apenas ligeiramente mais jovem Barney Balaban, de 78, ainda faziam parte da diretoria da Paramount. Jack Warner, de 73, ainda chefiava a Warner Bros. Darryl F. Zanuck, de 63 anos, estava firme no comando da 20th Century Fox (BISKIND, 2009, p. 17).

Durante a década de 1970, novos executivos começaram a comandar os grandes estúdios, como Robert Evans (Paramount), Richard Zanuck (Fox) e Ken Hyman (Warner Bros). Eles foram responsáveis por aprovarem, produzirem e financiarem filmes importantes do período, obras que dialogassem com a juventude norte-americana e que apresentassem uma maior liberdade para tratar de alguns temas. Evans¹³, por exemplo, foi o produtor de *O Poderoso Chefão* (1972) e de *Chinatown* (1974). Assim como novos diretores contribuíram com inovações na linguagem e nas temáticas abordadas nos filmes da Nova Hollywood, novos executivos cooperaram para ser possível a realização dessas obras (COOK, 2000, p. 68). Ao contrário dos chefes de produção da era do sistema de estúdios, esses executivos atuavam principalmente na administração e gestão das companhias cinematográficas, não trabalhando tanto na parte criativa de realização de um longa-metragem.

Nesse período, os agentes que representavam os atores, atrizes e diretores eram algumas das personagens mais importantes da indústria. Influenciavam as grandes decisões adotadas pelos estúdios e agiam diretamente nas escolhas de elencos, entre eles, Lee Wasserman, William Morris e Michael Ovitz. Um indício da importância desses profissionais pode ser percebido na compra da Universal pela MCA, que havia começado como uma agência de talentos e cresceu ao ponto de adquirir um estúdio de cinema (SKLAR, 1975, p. 335).

Como dito anteriormente, além de um modo próprio de produção e comercialização de filmes, o *studio system* também desenvolveu algumas “bases” que foram modificadas

como, por exemplo, *Alô, Dolly!* (*Hello, Dolly!*, dir. Gene Kelly, 1969), o longa-metragem mais caro produzido até então. Cf. COOK, 2000.

¹³ Conferir o documentário sobre Robert Evans, *O Show Não Pode Parar* (*The Kid Stays in the Picture*, dir. Nanette Burstein e Brett Morgen, 2002).

desde o final da década de 1940 e também no período da Nova Hollywood. Durante a década de 1960, a atuação da censura já havia diminuído de forma considerável, resultado de algumas decisões judiciais e também da saída de Joseph Breen do comando do PCA. Os primeiros filmes da Nova Hollywood, como *Bonnie e Clyde* (1967) e *A Primeira Noite de um Homem* (1967), apesar de terem várias questões que iam contra as diretrizes do Código, foram lançados com aprovação do órgão. Como destacou o cineasta Martin Scorsese (& WILSON, 2004, p. 182): “No final dos anos 1960, o Código de Produção estava quase defunto. Arthur Penn, com *Uma rajada de balas*, e Sam Peckinpah, com *Meu ódio será a sua herança*, jogaram a pá de cal”.

Em 1968, o Código foi formalmente abolido. Um novo sistema de classificação etária foi estabelecido. Os filmes passaram a receber uma classificação (uma letra indicativa) que determinava a idade mínima do público que poderia assistir àquela obra específica. Deixava, assim, de ocorrer uma censura sobre o filme e passava a haver uma indicação de que público poderia assistir ao longa-metragem. Antes, se uma película fosse aprovada para a exibição, ela poderia ser vista por audiências de qualquer idade; no novo modelo, não se censurava a obra, todavia, a faixa etária do público permitido a assisti-la poderia ser mais restrita.

Como dito anteriormente, após o fim do sistema de estúdios, surgiram novas companhias cinematográficas independentes que, muitas vezes, trabalhavam com os grandes estúdios que concentravam suas atividades na produção e distribuição. Isso permitiu o surgimento de algumas produtoras responsáveis por “revelar” muitos dos atores e diretores que fizeram sucesso nos anos da Nova Hollywood. Provavelmente, o caso mais emblemático foi a American International Pictures (AIP) e o produtor Roger Corman. Corman e sua companhia foram referências no período das décadas de 1960 e 1970 no que concernia ao cinema independente, tendo contratado diversos atores e diretores que fizeram significativo sucesso posteriormente, como Jack Nicholson, Dennis Hopper, Peter Bogdanovich, Robert De Niro, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola.

Outra questão importante a se destacar é que a Nova Hollywood não se resumiu aos seus diretores, mas também a atores e roteiristas como Robert Towne, David Newman e Robert Benton. Em relação mais especificamente à atuação, ocorreu uma transformação importante. Em meados da década de 1960, os grandes astros das décadas anteriores estavam na maioria envelhecidos, aposentados ou haviam falecido: Gary Cooper e Clark Gable haviam morrido no início da década; Cary Grant fez seu último filme em 1966; James Stewart e John Wayne ainda atuaram em alguns filmes de sucesso (John Wayne ganhou seu único Oscar em 1970), entretanto, nada comparado aos seus trabalhos mais antigos.

Esses atores estavam na faixa dos sessenta anos, enquanto que Warren Beatty chegava aos trinta.

Os grandes astros que estabeleceram a figura do *self-made man* diferenciavam-se muito dos novos atores que surgiram na década de 1950, como Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean e Paul Newman. Tratava-se de outra faixa etária, um diferente método de atuação, uma nova imagem dos atores, que transmitiam uma ideia de rebeldia. Na década seguinte, os novos atores que apareceram buscaram seguir os passos de Brando, muitos vindos do *Actors Studio* e seguidores do “método”¹⁴; nomes como Al Pacino, Robert DeNiro, Gene Hackman, Robert Duval, Warren Beatty, Bruce Dern e Dustin Hoffman. A Nova Hollywood também foi fortemente marcada por atrizes que ganharam destaque nesse momento e protagonizaram importantes películas, como: Julie Christie, Faye Dunaway, Jane Fonda, Ellen Burstyn, Vanessa Redgrave, Diane Kenton e Shirley Maclaine.

Outra questão importante para o debate sobre o que foi a Nova Hollywood decorre do desenvolvimento nesse período de um novo estilo de *blockbuster*, principalmente após 1975, com películas como *Tubarão* (1975) e *Guerras nas Estrelas* (1977). A importância desses filmes muitas vezes é resumida ao maior uso de efeitos especiais; no entanto, umas das principais novidades dessas películas trataram de elementos relacionados à produção e distribuição de uma obra. Apesar dos *blockbusters* serem conhecidos principalmente pelos seus altos custos, as duas películas citadas não apresentaram orçamentos muito superiores a outras obras do período. O que podemos destacar é que ocorreu uma mudança em relação à narrativa; nesse ponto, o uso de efeitos especiais é um elemento importante. No entanto, a principal transformação, e nesse caso o filme de Steven Spielberg foi o primeiro a apresentar essas inovações, diz respeito à distribuição e promoção de um filme. *Tubarão* utilizou uma forte propaganda em diferentes meios de comunicação, inclusive a televisão. Além disso, contou com uma nova prática de lançamento nacional em centenas de salas ao longo do país, em vez de o filme estreiar nos grandes centros urbanos e depois ir progredindo para cinemas em cidades pequenas, como era de costume na época do sistema de estúdios.

Dois outros filmes também foram de considerável importância na história do cinema norte-americano do período por desenvolverem algumas ideias que seriam amplamente repetidas, uma vez que se mostraram vantajosas. O primeiro caso foi *Guerra nas Estrelas*

¹⁴ O “método”, como ficou conhecido, era uma técnica de interpretação. Esse modelo de atuação era fortemente influenciado pelas técnicas de Constantin Stanislavski e foi desenvolvida nos Estados Unidos por atores e professores de interpretação como Elia Kazan, Stella Adler e Lee Strasberg.

(1977) de George Lucas. O filme de ficção científica deu continuidade às inovações do longa-metragem de Steven Spielberg e desenvolveu novas. A película apresentou efeitos especiais de forma mais desenvolvida. Lucas, diretor do longa-metragem, devido ao lucro obtido com sua obra, criou sua própria companhia de efeitos especiais, a Industrial Light & Magic (ILM, subsidiária de sua produtora Lucasfilm), que se tornou uma referência na área ao longo das décadas seguintes. Além da narrativa repleta de efeitos especiais, como sabres de luz e tiros de laser, a história possuía a importante figura de um herói e uma narrativa clara de luta do bem contra o mal (SCHATZ, 1993, p. 23).

Outra obra fundamental foi *Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, dir. John Badham, 1977), uma vez que:

O filme foi bem nas bilheterias (US\$74 milhões de arrecadação) e sinalizou tanto a erosão de várias barreiras da indústria como também mostrou o potencial multimídia de filmes de sucesso. O filme foi protagonizado pela estrela de programa de televisão John Travolta, o primeiro de muitos “intercâmbios” de estrelas de finais dos anos setenta e oitenta. A trilha sonora do Bee Gees dominou o mercado, e o filme ajudou a induzir a “febre disco” nas boates e nas gravadoras. *Embalos de Sábado à Noite* introduziu a mudança de musicais tradicionais de Hollywood para “*music movie*”, uma forma dominante nos anos oitenta, uma óbvia precursora da MTV (SCHATZ, 1993, p. 22).

Esses filmes destacaram estratégias de marketing, modos de promoção de um filme, potenciais mercados e diferentes formas de lucro que se tornariam fundamentais para a indústria nas décadas seguintes. Uma vez que a emergência do *blockbuster* é tida aqui como um elemento central para o fim da Nova Hollywood, por que não considerar, como outros autores, que essa fase do cinema norte-americano terminou em 1975?

Primeiramente, porque a Nova Hollywood não foi somente o cinema autoral, engajado e contestador; como dito anteriormente, tratou-se acima de tudo de um contexto da indústria. Durante esses treze anos, diversas obras foram realizadas que não apresentavam esses elementos, longas-metragens com elementos conservadores, visões românticas da realidade e heróis clássicos. Para pensarmos a Nova Hollywood, devemos ser capazes de perceber o período não somente de uma forma, sendo definido de uma só maneira. Pelo contrário, temos que ser capazes de compreender a pluralidade desse momento, admitindo a existência de um choque entre os paradigmas, no qual em cada época um perfil de filme sobressaía. Isto significa dizer que, apesar do destaque para um ou outro – o perfil contestador ou a vertente idealista em relação à realidade – ambos frequentemente coexistiam.

Durante a década de 1960, foram lançados em média 230 novos filmes por ano e, entre 1970 e 1977, 228 (STORPER, 2000, p. 220). Somente nesse intervalo foram lançadas mais de 4.000 obras cinematográficas. Essa grande quantidade impede qualquer definição

que busca dar conta de toda essa produção. Por mais amplo que seja o trabalho dos principais estudiosos sobre o período, eles tratam no máximo de algumas dúzias de filmes, normalmente alguns títulos mais conhecidos e premiados que são constantemente recuperados nas diferentes pesquisas sobre o tema.

Muitas das películas da Nova Hollywood apresentaram um caráter contestador e crítico da realidade norte-americana; no entanto, temos ciência de que essa característica não se estende a todos os filmes produzidos na época. O que entendemos é que esse foi um elemento que esteve presente em muitos filmes de sucesso, uma questão que apresentava semelhança entre muitas obras, principalmente as mais discutidas e de maior destaque na época, todavia, longe de ser uma regra na indústria.

Também não acreditamos que a resposta para esse debate seja calcular a quantidade de filmes que sejam correspondentes a um ou outro paradigma. Além de ser um trabalho longo de contagem e classificação e, provavelmente sem sentido, esse tipo de análise trata os filmes “contestadores”, “artísticos”, “comerciais” e “*blockbusters*” como sendo mutuamente excludentes e acreditamos não ser esse o caso. Um dos pontos mais centrais da Nova Hollywood é como esses paradigmas coexistiram não só dentro da indústria, mas às vezes no interior dos próprios longas-metragens. Por exemplo, Martin Scorsese sempre considerou seus colegas de profissão e amigos, Steven Spielberg e George Lucas, como cineastas autorais, de acordo com Scorsese: “Só há um Spielberg e um Lucas. E o que eu acho que aconteceu lá foi que todos correram para esse grupo. Não é culpa dos diretores, e sim dos que querem ganhar dinheiro com isso”¹⁵.

Outro fator diz respeito aos diferentes filmes produzidos entre os anos de 1976 e 1980. Apesar do sucesso de *Tubarão* (1975), posteriormente superado por *Star Wars* (1977), nesses quatro anos ainda foi realizada uma série de obras que apresentavam um perfil autoral e contestador. Ainda que muitos desses longas-metragens não tenham conseguido o sucesso esperado, a própria disposição da indústria em realizar obras de grande orçamento como *O Portal do Paraíso* (*Heaven's Gate*, dir. Michael Cimino, 1980) e *Apocalypse Now* (1980) revela que, apesar do sucesso de um novo modelo de *blockbuster*, a Nova Hollywood ainda não havia se encerrado.

Na premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de 1977, *Taxi Driver* (1976) e *Rede de Intrigas* (*Network*, dir. Sidney Lumet, 1976) foram indicados ao Oscar de Melhor Filme. Já em 1979, para a mesma categoria concorreram *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, dir. Michael Cimino, 1978), *Amargo Regresso* (*Coming Home*,

¹⁵ Comentário presente no documentário *A Década que Mudou o Cinema* (*A Decade Under the Influence*, dir. Ted Demme e Richard LaGravenese, 2003).

dir. Hal Ashby, 1978), *Uma Mulher Descasada* (*Un Unmarried Woman*, dir. Paul Mazursky, 1978), *O Expresso da Meia-Noite* (*Midnight Express*, dir. Alan Parker, 1978) e *O Céu Pode Esperar* (*Heaven Can Wait*, dir. Warren Beatty e Buck Henry, 1978). Em 1980, *Apocalypse Now* (1980) e *O Show Deve Continuar* (*All That Jazz*, dir. Bob Fosse, 1979) perderam o Oscar para *Kramer vs Kramer* (dir. Robert Benton, 1979).

Apesar de uma série de *blockbusters* ter ocupado o topo das listas de maiores bilheterias no final da década – por exemplo, *Tubarão* (1975) e os dois primeiros filmes da saga *Star Wars* (1977 e 1980) foram os filmes mais vistos de 1975, 1977 e 1980, respectivamente; *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, dir. Steve Spielberg, 1977), *Superman* (dir. Richard Donner, 1978) e *Jornadas nas Estrelas: O Filme* (*Star Trek*, dir. Robert Wise, 1979) ficaram em segundo lugar nas bilheterias de 1977, 1978 e 1979, respectivamente –, outras obras, que não os *blockbusters*, também estiveram entre os filmes mais vistos, a saber: no ano de 1975, *Tubarão* foi seguido na lista de longas-metragens mais assistidos por *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, dir. Milos Forman, 1975), *The Rock Horror Picture Show* (dir. Jim Sharman, 1975), *Shampoo* (dir. Hal Ashby, 1975) e *Um Dia de Cão* (*Dog Day Afternoon*, dir. Sidney Lumet, 1975); *Todos os Homens do Presidente* (1976) foi o quarto filme mais visto de 1976, e *Taxi Driver* (1976) o décimo sétimo; *O Franco Atirador* (1978) foi o nono mais assistido de 1978, e *Expresso da Meia Noite* (*Midnight Express*, dir. Alan Parker, 1978) o décimo sexto; *Kramer vs Kramer* (1979) foi o filme com maior público em 1979 e *Apocalypse Now* (1979), o sexto (COOK, 2000, p. 497-503)¹⁶.

Já nos anos 1980, há claramente um novo cenário, os *blockbusters* foram os líderes de bilheteria absolutos da década. *Star Wars: Episódio V – O Império Contra-Ataca* (*Star Wars: Episode V- The Empire Strikes Back*, dir. Irvin Kershner, 1980), *Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, dir. Steven Spielberg, 1981), *E.T. – O Extraterrestre* (*E.T. – The Extra-Terrestrial*, dir. Steven Spielberg, 1982), *Star Wars: Episódio VI – O Retorno do Jedi* (*Star Wars: Episode VI - The Return of the Jedi*, dir. Richard Marquand, 1983), *Os Caça-Fantasmas* (*Ghost Busters*, dir. Ivan Reitman, 1984), *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, dir. Robert Zemeckis, 1985), *Top Gun: Ases Indomáveis* (*Top Gun*, dir. Tony Scott, 1986), *Um Tira da Pesada 2* (*Beverly Hills Cop II*, dir. Tony Scott, 1987), *Uma Cilada para Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, dir. Robert Zemeckis,

¹⁶ As bilheterias da década de 1970 foram apresentadas por David Cook (2000) baseado nos números da Revista *Variety*.

1988) e *Batman* (dir. Tim Burton, 1989) foram, respectivamente, os filmes mais vistos de cada ano¹⁷.

Como dito anteriormente, na década de 1980 a indústria já havia se reestruturado e a liberdade artística dos anos 1970 não existia mais. O alto custo de *O Portal do Paraíso* (1980) e seu baixo retorno financeiro foi um marco não apenas por significar o fim do investimento em um determinado tipo de filme, mas também porque foi um fator importante para desestabilizar economicamente a United Artists, que havia se constituído como um estúdio de referência na época devido à valorização, como sugeria o nome, do caráter artístico do filme e do seu realizador.

Martin Scorsese: Isso nos levou à United Artists, que era um lugar extraordinário, fazendo *O Portal do Paraíso*. Eu fiz um filme lá, *Touro Indomável*, na mesma época. Na verdade, *Touro Indomável* estreou dez dias antes de *O Portal do Paraíso* e quando aquilo caiu, nós caímos juntos. O filme mal foi lançado, executivos foram embora, foi uma bagunça completa. Tudo havia acabado de verdade naquela época. Não era fácil fazer filme nos anos 1970, mas havia uma atmosfera de fazer filmes especiais. (...). Para mim, os anos 1980 foram como uma diáspora, tive que aprender a fazer filmes novamente (...).

Francis Ford Coppola: Agora já faz quinze anos de *O Portal do Paraíso*, que é o filme que eu dato quando eles basicamente decidem que não iam mais lidar com esses diretores.

Martin Scorsese: Eles não iam nos aturar mais (...). Os anos 1970, a década do diretor como um autor (...) diretor como um autor reconhecido.

Francis Ford Coppola: A United Artists não era só uma companhia de cinema, era os Artistas Unidos (...) e quando essa companhia foi destruída, foi uma grande perda (...). Para a minha geração, e tenho certeza que Marty também pensa assim, se eu quisesse trabalhar para uma companhia, seria a United Artists¹⁸.

Realizadores da Nova Hollywood continuaram a filmar suas obras nas décadas seguintes, muitos enfrentando grandes dificuldades para consegui-lo, no entanto, o contexto da década anterior que tornou possível toda uma conjuntura não mais existia. A Nova Hollywood teve seu início e fim devido a uma confluência dos três níveis (estético, contexto sociocultural e da indústria). Cada um deles com as suas próprias especificidades, foram fundamentais para o término desse período da história do cinema norte-americano.

Considerações finais

Os longas-metragens do período da Nova Hollywood permanecem no *hall* dos grandes filmes do cinema hollywoodiano; muitas obras e personagens se tornaram icônicas

¹⁷ As bilheterias da década de 1980 foram apresentadas por Stephen Prince (2000) baseado nos números da Revista *Variety*.

¹⁸ Entrevista concedida por Martin Scorsese e Francis Ford Coppola ao programa "Hollywood Insiders", disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uJE3Zqb9zXY>. Acessado em 17 de fevereiro de 2014.

na cultura norte-americana. Até os dias de hoje podemos ver referências a elas em filmes, séries e produtos diversos, não sendo difícil encontrar mercadorias inspiradas em *Star Wars* (1977) e, do mesmo modo, a famosa frase de Don Corleone “Eu vou fazer uma proposta que ele não poderá rejeitar” continua sendo repetida no cinema e na televisão dos Estados Unidos, em alguns casos até em enquetes cômicas, sendo a imitação da personagem de Marlon Brando ainda muito popular.

Os longas-metragens dessa geração realmente marcaram um período de grande talento e qualidade da indústria cinematográfica norte-americana, os cineastas desse momento tornaram-se uma grande influência para as gerações futuras. Todavia, por mais que esses realizadores fossem talentosos e autorais, eles não se encontravam alheios ao contexto de Hollywood, pelo contrário, eles tiveram que dialogar com a conjuntura da indústria para poder produzir.

Nesse sentido, é mister destacar que a forma de organização e produção de Hollywood revela-se como um fator central para a compreensão dos filmes produzidos entre os anos 1967 e 1980. Ao afirmar isso, não estamos negando o talento e a capacidade autoral dos realizadores da Nova Hollywood, mas, sim, recuperando-os e os reafirmando dentro de um contexto em que essas propriedades e qualidades tornaram-se possíveis por diversos fatores, muitos desses, além das características profissionais dos cineastas, diziam respeito a uma conjuntura que começou a se desenvolver décadas antes da primeira película começar a ser filmada.

FROM THE STUDIOS SYSTEM TO NEW HOLLYWOOD (1920-1980)

Abstract: This article aims to discuss the period in the history of American cinema known as New Hollywood (1967-1980). The analysis privileges think the form of organization and production of Hollywood throughout its history. We argue that the New Hollywood was more than a generation of directors who held an authorial and contester character in their films, but rather a whole context of Hollywood of important changes that have influenced the way the filmmakers were related to the industry and produced his features. Also important to highlight is that these changes did not start in 1967; we also argue that many of the characteristics and conditions for the emergence of the New Hollywood were the result of changes in the American film industry that began years before with the end of the studio system in the late 1940s.

Keywords: Cinema. New Hollywood. Studio system.

Referências

ANDERSON, Christopher. *Hollywood TV: the studio system in the fifties*. Austin: Texas University Press, 1994.

BALIO, Tino (Ed.). *The American film industry*. Wisconsin: Wisconsin: The University Wisconsin Press, 1985.

_____. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*. Wisconsin: The University Wisconsin Press, 2010.

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

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

_____. Who controls what we see? Censorship and the attack on Hollywood "immorality". In: ROSS, Steven J (Ed.). *Movies and American Society*. Blacwell Publishing, 2002.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.

BORNEMAN, Ernest. "United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit". In: BALIO, Tino (Ed.). *The American film industry*. Wisconsin: The University Wisconsin Press, 1976, pp. 332-345.

COOK, David. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979 (History of American Cinema, vol.9)*. New York: Charles Scribner's Son, 2000.

_____. "Auteur Cinema and the "Film Generation" in the 1970s Hollywood". In: LEWIS, Jon (Ed.). *The New American Cinema*. Duke University Press, 1998, pp.11-37.

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

EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Sumus, 2008.

FRIEDMAN, Lester D (Ed.). *American Cinema of the 1970s: themes and variations*. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

GOMERY, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin Press, 1986.

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

HILLER, Jim. *The New Hollywood*. New York: Continuum, 1992.

KELLNER, Douglas. "Cultura da mídia, política e ideologia: de Reagan a Rambo". In: _____. *A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidades e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London/ New York: I.B. Tauris Publishers, 2002.

KOLKER, Robert Phillip. *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press: New York, 1988

- KRAMER, Peter. "Post-Classical Hollywood". In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church (ed.) *American Cinema and Hollywood: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp.63-83.
- LANGFORD, Barry. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- LEV, Peter. *American Films of the 70s: Conflicting Visions*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- MASCARELLO, Fernando. "Cinema Hollywoodiano Contemporâneo". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, pp.333-360.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *Do Cinestocópio ao Cinema Digital: Breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- PRINCE, Stephen. *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989 (History of American Cinema, vol.9)*. New York: Charles Scribner's Son, 2000.
- RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- 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.
- _____. "The New Hollywood". In: COLLINS, Jim, COLLINS, Ava Preacher & RADNER, Hilary. *Film Theory Goes to Movies*. New York: Routledge, 1993.
- _____. The Studio System and Conglomerate Hollywood. In: MCDONAL, Paul & WASKO, Janet. Malden. *The Contemporary Hollywood Film Industry*, MA: Blackwell Publishing, 2008.
- SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- 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.
- STORPER, Michael. "The transition to flexible specialization in the US film industry: external economies, the division of labor and the crossing of industrial divides". In: AMIN, Ash (Ed.). *Post-Fordism: a reader*. Oxford: Blackwell Publisher, 2000, pp. 195-226.
- TROVÃO, Flávio Villas-Boas. *O Exército do Inútil de Robert Altman: Cinema e Política*. São Paulo: Anadarco, 2012.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Org.), *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro, Elsevier: 2012, p. 283-300.

SOBRE O AUTOR

Tiago Gomes da Silva é doutorando em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Recebido em 30/05/2016

Aceito em 18/07/2016