

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Carlos Roberto Quintão

**AMOR SUBLIME AMOR:**  
A cinefilia de Steven Spielberg

Belo Horizonte  
2022

Carlos Roberto Quintão

**AMOR SUBLIME AMOR:**  
A cinefilia de Steven Spielberg

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes / EBA / UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Lúcia M. Andrade  
(Titular do Departamento de Fotografia e Cinema - FTC / EBA / UFMG).

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2022

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430233 Quintão, Carlos, 1974-  
Q7a Amor sublime amor [manuscrito] : cinefilia de Steven Spielberg /  
2022 Carlos Roberto Quintão. – 2022.  
181 p. : il.

Orientadora: Ana Lúcia M. Andrade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Spielberg, Steven, 1946- – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema – Estados Unidos – Teses. 3. Crítica cinematográfica – Teses. 4. Cinema – Teses. I. Andrade, A. L. M., 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **CARLOS ROBERTO QUINTÃO** - Número de Registro - **2018664276**.

Título: “**Amor Sublime Amor: A Cinefilia de Steven Spielberg**”

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Érika Savernini Lopes – Titular – FACOM / UFJF

Prof. Dr. Renné Oliveira França – Titular - Instituto Federal de Goiás

Prof. Dr. Heitor Capuzzo Filho – EBA/UFMG

Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira - FAFICH / UFMG

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 20/09/2022, às 21:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heitor Capuzzo Filho, Membro de comissão**, em 28/09/2022, às 20:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nisio Antonio Teixeira Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 28/09/2022, às 22:40, conforme horário oficial de Brasília, com

assinatura eletrônica

fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Renne Oliveira França, Usuário Externo**, em 29/09/2022, às 07:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Érika Savernini Lopes, Usuária Externa**, em 30/09/2022, às 12:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 30/09/2022, às 19:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1746234** e o código CRC **9C03AACE**.

---

*Para Andrea, pela compreensão e apoio;*

*E para Teo e Isabela, que me permitiram visitar os filmes através de seus olhos.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos cinéfilos, por manterem o cinema vivo e pulsante.

À Ana Lúcia Andrade, pela habilidade e paciência com a qual me conduziu ao longo do tortuoso caminho;

E ao inestimável Heitor Valadão, sem quem esta pesquisa não teria existido.

## RESUMO

A presente tese busca comprovar o papel exercido pelo cineasta Steven Spielberg na perpetuação do próprio Cinema, na divulgação e salvaguarda de sua história e memória, utilizando-se de estratégias intertextuais, como citações, homenagens, releitura de gêneros e estilos, de forma a celebrar sua paixão pela arte que o contaminou a ponto de determinar suas escolhas profissionais e artísticas. Para tanto, são desenvolvidas análises de exemplares da obra do cineasta iniciada na época da chamada Nova Hollywood, nas décadas de 1960-1970, e de grande penetração popular. Spielberg é um dos responsáveis diretos não só pela continuidade e pela revisão da narrativa clássica hollywoodiana, como também pela incorporação de elementos e influências de outras cinematografias, estabelecendo as normas do que se conhece como cinema industrial contemporâneo. A relevância de sua obra, objeto deste estudo, se faz sentir na influência que exerce sobre as gerações posteriores e auxilia na reflexão sobre a importância da memória cinematográfica e, conseqüentemente, na preservação desta memória.

**Palavras-chave:** cinema; Steven Spielberg; estratégias narrativas; intertextualidade; cinefilia.

## ABSTRACT

*This thesis seeks to prove the role played by filmmaker Steven Spielberg in the perpetuation of Cinema itself, in the dissemination and safeguarding of its history and memory, using intertextual strategies, such as quotes, tributes, reinterpretation of genres and styles, in order to celebrate his passion for art that contaminated him to the point of determining his professional and artistic choices. To this end, analyzes of examples of the filmmaker's work started at the time of the so-called New Hollywood, in the 1960s-1970s, and of great popular penetration, are developed. Spielberg is directly responsible not only for the continuity and revision of the classic Hollywood narrative, but also for the incorporation of elements and influences from other cinematographies, establishing the norms of what is known as contemporary industrial cinema. The relevance of his work, object of this study, is felt in the influence it exerts on later generations and helps in the reflection on the importance of cinematographic memory and, consequently, in the preservation of this memory.*

**Keywords:** cinema; Steven Spielberg; narrative strategies; intertextuality; cinephilia.

**SUMÁRIO:**

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>007</b>
<b>2</b>	<b>A VIDA PELO VISOR DA CÂMERA: A FORMAÇÃO CINÉFILA NA INFÂNCIA .....</b>	<b>022</b>
<b>3</b>	<b>SPIELBERG NA TV: O HITCHCOCK INSTINTIVO .....</b>	<b>047</b>
<b>4</b>	<b>TUBARÃO E A CINEFILIA MIGRADA À TELA GRANDE .....</b>	<b>086</b>
<b>5</b>	<b>SOB A SOMBRA DE MICHAEL CURTIZ .....</b>	<b>107</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>169</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>176</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>179</b>
	<b>ANEXO – Filmografia de Steven Spielberg .....</b>	<b>180</b>

## INTRODUÇÃO

“A noção dificilmente conquistada do cinema enquanto algo tão digno de consideração quanto a pintura ou a poesia sempre foi uma luta travada à margem; é a adoração dos cinéfilos, e não a diversão do público casual de fim de semana, que tornou sua longevidade possível” (KORESKY, 2020).

“O cinema ser uma arte e o cineasta, um artista, parece evidente, mas apenas porque as definições mais importantes da arte passaram a constituir certezas para nós”. (AUMONT, 2002, p. 8).

‘O cinema morreu’. ‘Longa vida ao cinema’. Por diversas vezes, ao longo de sua história, o cinema foi considerado morto ou, na melhor das hipóteses, em vias de extinção. É uma afirmação que surge geralmente associada a um grande abalo sísmico nas fundações tecnológicas ou comerciais da arte, pois, mais do que qualquer outra manifestação artística, a cinematográfica é a que mais se sedimenta sobre a indústria e a ciência, sobre o comércio e a pesquisa. O cinema foi ciência e comércio antes mesmo de se firmar enquanto expressão artística.

Apesar de retroativamente algumas figuras dos primórdios passarem a ser consideradas artistas, como Georges Méliès (1861-1938), o cinema só ganhou apreciação da crítica de arte e dos acadêmicos quando das vanguardas que surgiram a partir do final da década de 1910 e ao longo dos anos de 1920.

Nos anos 1920, intelectuais e vanguardistas europeus viam o cinema como a mais moderna das formas de arte, abraçando seu enorme potencial criativo; cineclubes floresceram, publicações sobre filmes tiveram início e as primeiras teorias do cinema foram escritas (KEATHLEY, 2005, p. 90).

Movimentos mais ou menos organizados de cinefilia<sup>1</sup> surgiram nesse período, em países tão distintos quanto Japão, França, Alemanha, Itália, Dinamarca, Suécia e China, através de instituições de cineclubes e do surgimento de espaços em publicações impressas voltadas para crítica cinematográfica, como explica Sarah Keller (2020)<sup>2</sup>: “Por volta de 1920, escritos sobre cinema aumentaram sua abrangência, e teorias nascentes sobre a natureza, os poderes e as melhores práticas de cinema emergiram”. Nesses espaços, membros dessa pioneira geração de cinéfilos puderam externar suas primeiras impressões sobre a arte

---

<sup>1</sup> De acordo com Aumont & Marie (2009, p. 47), “Etimologicamente, cinefilia é o amor pelo cinema. [...] é uma cultura fundada na visão e compreensão das obras. É uma experiência estética, nascida do amor pela arte cinematográfica, uma das versões do puro ‘amor pela arte’”.

<sup>2</sup> Frase citada de *e-book*; portanto, sem paginação.

emergente, como foi o caso do futuro cineasta Billy Wilder (1906-2002) que, no período, trabalhou como jornalista na Alemanha, encarregando-se de escrever críticas de cinema, “chegando a até mesmo escrever um grande artigo sobre os filmes de Erich von Stroheim, fascinado que era pelo realismo implacável dos mesmos”<sup>3</sup> (SIMSOLO, 2011, p. 9). Fazer cinema ainda era uma ideia inexistente na cabeça do jovem Wilder.

Paradoxalmente, foi na década de 1920 que se anunciou pela primeira vez o “fim do cinema”. A rápida difusão do rádio, após a Primeira Guerra Mundial, fez com que os alarmistas garantissem que o cinema estava com os dias contados. Em 1922, já se somavam mais de 300 emissoras de rádio nos Estados Unidos. Hollywood respondeu com o *star system* e o acréscimo do som, principal arma da mídia concorrente. Após a Segunda Grande Guerra, foi a vez da televisão se popularizar. Em 1954, surgiu a TV em cores, o que levou mais uma vez à propagação da ideia de que o cinema tinha encontrado seu algoz. Some-se a isso a instituição do Decreto Paramount, de 1948, que levou ao fim dos monopólios da cadeia de exibição cinematográfica, após a Suprema Corte norte-americana entender que o controle dos estúdios sobre a distribuição e a exibição dos filmes feria a Lei Sherman, criada em 1890 para regular as transações comerciais e impedir o truste. Hollywood respondeu com o CinemaScope, o 3D e o VistaVision. A chegada dos formatos de *home video* e dos canais por assinatura, a partir do final dos anos 1970, reavivou o medo da substituição de uma mídia por outra. Hollywood apenas absorveu as novas formas de exibição à sua corrente de distribuição, como novas etapas de geração de renda de um mesmo produto<sup>4</sup>.

A era digital e dos *blockbusters* gerou outras preocupações. Em seu artigo “The Decay of Cinema”, publicado na revista do jornal *The New York Times*, em 25 de fevereiro de 1996, Susan Sontag condenava a predominância de imagens agressivas e cortes rápidos que levariam a um cinema superficial “que não demanda atenção total de ninguém”. De fato, a redução das salas especializadas e da produção e exibição de filmes de pequeno e médio porte, concomitantemente ao fortalecimento do conceito de franquias cinematográficas e de marcas já estabelecidas, atingem em cheio a diversidade das manifestações cinematográficas. Junte-se a isso o efeito devastador de uma nova forma de monopólio econômico, a do Império Disney, que controla não apenas a LucasFilm, a Marvel e a Pixar, como também a Twentieth Century Fox, cujo nome trocou, por razões mercadológicas, para simplesmente Twentieth Century Studios.

---

<sup>3</sup> Tradução livre de: “and even wrote a long article on the films of Erich von Stroheim, whose implacable realism fascinated him”.

<sup>4</sup> Cf. COUSINS, 2013.

Num artigo publicado no *The New York Times*, em 4 de novembro de 2019, o cineasta Martin Scorsese (1942-) ecoa as preocupações de Sontag de mais de duas décadas atrás. O artigo, intitulado “I said Marvel movies aren’t Cinema. Let me explain”, é uma resposta de Scorsese a uma declaração polêmica dada pelo diretor, em outubro daquele mesmo ano, a respeito da padronização do cinema atual, utilizando os filmes da Marvel como exemplo. Scorsese ressalta que utilizou os filmes da Marvel como exemplo de algo maior e mais preocupante: a dominação da tela grande pelos modernos filmes de franquia. Produtos “pesquisados pelo marketing, testados pela audiência, verificados, modificados, reverificados e remodificados até estarem prontos para consumo”<sup>5</sup> (SCORSESE, 2019). Segundo o cineasta, são filmes nos quais “não existe revelação, mistério ou perigo emocional genuíno, filmes feitos para atender a uma demanda específica, e projetados como variações sobre um número finito de temas”<sup>6</sup>. A onipresença dos filmes de franquia teria afugentado os demais tipos de cinema para os serviços de *streaming*. No mesmo mês em que publicou o artigo, Scorsese lançou seu *O Irlandês (The Irishman)*, EUA, 2019) na plataforma Netflix.

Scorsese lamenta que nos últimos 20 anos a indústria cinematográfica passou por mudanças em várias áreas, mas a mudança mais ameaçadora, em sua opinião, foi a “eliminação gradual, mas constante, do risco”. O mesmo risco, a mesma imprevisibilidade estética, emocional e espiritual presente nos filmes que marcaram a formação cinéfila do cineasta, filmes que mostravam o que era possível nessa forma de arte. “E isto era de suma importância para nós: uma *forma de arte*. Existiam debates sobre isso na época; portanto, nós defendemos o cinema como um igual à literatura ou à música ou à dança”<sup>7</sup> (SCORSESE, 2019).

Num artigo publicado na revista *Film Comment*, do díptico março/abril de 2020, Michael Koresky retoma o texto de Sontag para discorrer sobre as mesmas ameaças que pairavam sobre o cinema em meados da década de 1990 e que continuam pairando sobre a arte atualmente. Segundo o autor, a apreensão pelo destino do cinema é quase tão antiga quanto o próprio cinema, mas alguns fatores são particularmente preocupantes agora, no início da terceira década do século XXI. Para Koresky (2020), “é provavelmente porque nós temos desvalorizado, maculado e dizimado arte, beleza e natureza nas mãos do capital”. Para

---

<sup>5</sup> Tradução livre de: “Market-researched, audience-tested, vetted, modified, revetted and remodified until they’re ready to consumption”.

<sup>6</sup> Tradução livre de: “What’s not there is revelation, mystery or genuine emotional danger. Nothing is a trisk. The pictures are made to satisfy a specific set of demands, and they are designed as variations on a finite number of themes”.

<sup>7</sup> Tradução livre de: “And that was the key for us: it was an art form. There was some debate about that at the time, so we stood up for cinema as an equal to literature or music or dance”.

o autor, não é possível separar o estado do cinema do destino do planeta: “Como humanos, temos acelerado nossa própria extinção através de um processo industrial que tem sido geralmente concomitante à ascensão tecnológica, à comercialização e ao declínio dos filmes ao longo do século XX”<sup>8</sup> (KORESKEY, 2020).

Koresky concorda com Scorsese sobre a progressiva aversão ao risco das produções hollywoodianas, algo que levaria ao “arsenal de produtos franqueados direcionados para a carteira de majoritariamente jovens garotos, mas também de seus pais infantilizados”<sup>9</sup>. Além da ameaça hegemônica representada pela Disney, o autor elenca outros complicadores: a reversão do Decreto Paramount pelo Departamento de Justiça dos EUA e a revolução do *streaming*, nas mãos de poucos agentes – Netflix, Apple e, mais uma vez, Disney.

Os serviços de *streaming*, em suas constantes tentativas de ampliar o mercado de usuários, acabaram por repetir a mesma estratégia dos grandes estúdios: investir no mesmo tipo de grandes espetáculos que monopolizaram a tela grande. Grandes *players* do chamado “cinemão” comercial migraram para o *streaming* – os contratos de Michael Bay (1965-), Will Smith (1968-) e Adam Sandler (1966-) com a Netflix são particularmente significativos. Os *streamings* não apenas absorveram as produções de médio porte abandonadas pelos estúdios, como também passaram a investir em sua própria linha de superproduções. Tudo isso em detrimento do longo e valioso acervo histórico do cinema. Uma busca rápida pelo catálogo de “clássicos” da Netflix revela apenas um punhado de filmes produzidos até o final da década de 1970. E, mesmo assim, praticamente apenas produções hollywoodianas – *Os Brutos Também Amam* (*Shane*, EUA, 1953), *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, EUA, 1972), *Tubarão* (*Jaws*, EUA, 1975), *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960), *Matar ou Morrer* (*High Noon*, EUA, 1952). As exceções são alguns longas-metragens da trupe inglesa Monty Python e duas produções de Orson Welles – *O Estranho* (*The Stranger*, EUA, 1946), que se encontra em domínio público e, portanto, tem custo zero para o serviço, e *O Outro Lado do Vento* (*The Other Side of the Wind*, EUA / França/ Irã, 1970/2018), filmado por Welles em 1970 e que foi, enfim, finalizado e lançado com o aporte financeiro da Netflix.

O estado das coisas com relação à história do cinema na Netflix é semelhante ao dos demais grandes concorrentes do mercado de *streaming*. Atualmente, poucos serviços oferecem um acervo focado não apenas em produções clássicas, como também de outros

---

<sup>8</sup> Tradução livre de: “As humans, we have accelerated our own extinction through an industrial process that has generally been concurrent with the technological rise, commercialization, and decline of film throughout the 20th century”.

<sup>9</sup> Tradução livre de: “arsenal of franchise products aimed at the wallets of mostly teen boys, but also their infantilized parentes”.

países que não os Estados Unidos. No Brasil, temos a Mubi e o Belas Artes a La Carte, enquanto nos Estados Unidos e no Canadá, existe o Criterion Channel.

A preocupação de Koresky é legítima. O mercado tende a fazer desaparecer a história do cinema por simples omissão, como acontece nos gigantes do *streaming*, ou por opção – uma das primeiras medidas da Disney após aquisição da Fox foi cancelar o empréstimo e aluguel do acervo do estúdio para mostras e festivais ao redor do mundo.

Filipe Furtado, escrevendo para o jornal *Folha de São Paulo* sobre a tradicional votação de melhores filmes de todos os tempos promovida a cada 10 anos desde 1952 pela publicação britânica *Sight & Sound*, reflete sobre o aumento, na edição de 2022 da votação, de filmes das três últimas décadas em detrimento de filmes considerados clássicos:

Podemos especular que isso decorre dos efeitos dos serviços de streaming e do descaso dos estúdios americanos com a sua própria história, em favor de produções recentes. [...] A mão forte do mercado é notável principalmente pela predominância de filmes que circularam em cópias digitais restauradas nos últimos anos ou lançados em Blu-ray. Em suma, as chances de um filme se reduzem drasticamente sem uma cópia em alta definição. (FURTADO, 2022)

Apesar do pessimismo, tanto Sontag (1996) quanto Koresky (2020) terminam seus artigos com uma nota de esperança. Koresky acredita que o momento clama por uma reação, resistência, e não mero conformismo com as adversidades, conformismo este que pode ser mais letal que as próprias ameaças. Koresky pede que percebamos aquilo que o momento traz de positivo – os bons filmes de fora de eixo; a inédita e necessária diversidade à frente e atrás das câmeras, em termos de raça, gênero e transgênero; os espaços de resistência, como o já citado serviço de *streaming* Mubi e a revista de cinema *Film Comment*. E acredita ainda que essa resistência possa levar a um triunfo perante as adversidades, e a “um momento inspirado na história dos filmes”.

É curioso que dois artigos, publicados em um espaço de 24 anos entre eles, cheguem fundamentalmente a uma mesma conclusão: de que caberia à cinefilia a salvaguarda do cinema. Em seu texto, Susan Sontag (1996) conclui que “se o cinema pode ser ressuscitado, será somente através do nascimento de uma nova forma de cine-amor”<sup>10</sup>. Já Koresky (2020), que não reconhece ainda a morte do cinema, mesmo concordando com as ameaças que pairam sobre a arte, diz que: “O que nós, como cinéfilos, podemos continuar a contar é com aquilo

---

<sup>10</sup> Tradução livre de: “If Cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love”.

que sempre tivemos, e que nunca sairá de moda: nossa paixão. Nosso amor, nossa necessidade, nossa defesa exultante de filmes e não de produtos”<sup>11</sup>.

O que nos leva ao papel primordial da cinefilia. Afinal, o que é e de onde veio a cinefilia? Em março de 1995, Antoine de Baecque, ex-editor chefe da *Cahiers du Cinéma*, e Thierry Frémaux, diretor do Festival de Cannes, organizaram a conferência “A Invenção de uma Cultura: Uma História da Cinefilia”, no Instituto Lumière, em Lyon, França, também dirigido por Frémaux. Durante o evento, De Baecque e Frémaux publicaram uma declaração sobre seu projeto de tratar a cinefilia como um objeto histórico de estudo, visando pesquisar as exatas práticas e circunstâncias que definiriam a cinefilia, de onde veio e qual efeito esta teria na cultura cinematográfica e na cultura em geral.

Para De Baecque e Frémaux (1995), a cinefilia é, acima de tudo, “uma forma de ver filmes”. E, num segundo momento, uma forma de “discuti-los e, depois, de difundir esta discussão”. Assim, a dupla despeja uma ênfase especial na recepção dos espectadores e no ritual que envolve a vida dos cinéfilos. Daí se aproveita a comum associação, para os cinéfilos, entre a sala de cinema e um templo religioso. O primeiro encontro entre o cinéfilo e a obra é o momento crucial para este ritual, sendo que cada cinéfilo tem seu próprio ritual:

Tudo depende de como alguém vê filmes, de que lugar na plateia, em qual posição, de acordo com qual enquadramento individual, dependendo de como a projeção ganhou vida, de qual grupo está a seu redor, de como este diário íntimo do olhar é compartilhado (por conversação, por correspondência, por textos publicados), e como, finalmente, os filmes se tornam a estância de batalhas simbólicas por meio de atitudes e escritos concorrentes (DE BAECQUE; FRÉMAUX, 1995).

Tais considerações – as de refletir o modo como os filmes chegam a seus espectadores – se fazem necessárias para se traçar uma história da cinefilia. Ainda mais que as palavras de De Baecque e de Frémaux ecoam as de André Bazin que, em 1948, declarou que, para se compreender o cinema em sua concepção mais completa, seria necessário considerá-lo como uma “arte total de assistir a filmes”. Isto é, considerar tanto o filme em si como também o onde e quando assisti-lo e a tecnologia responsável pelo filme chegar a seu público.

Contexto é primordial para entendermos a cinefilia do pós-guerra. De certa forma, repetem-se aqui várias das características que compunham a primeira cinefilia que, nos anos 1920, ajudou a elevar o conceito do cinema ao nível de arte. Em ambas as fases da cinefilia, um papel primordial coube àqueles que tanto escreviam quanto faziam cinema. Jean Epstein

---

<sup>11</sup> Tradução livre de: “What we as cinephiles can continue to rely on is the same thing we’ve always had, and which will never go out of fashion: our passion. Our love, our need, our exultant advocacy for films, not products”.

(1897-1953) e Germaine Dulac (1882-1942) são alguns dos cineastas da primeira fase que contribuíram para um estudo mais sistemático do cinema, assim como Sergei Eisenstein (1898-1948). De certa forma, a primeira cinefilia era composta por duas correntes paralelas que jamais se cruzavam. Uma delas, mais elitizada, era formada prioritariamente por cineastas e críticos, que buscavam no cinema novas formas de expressividade plástica e formal. A curiosidade estética e a sistemática adotada por essas figuras as diferenciavam dos integrantes da outra corrente, o fã de cinema casual, por mais que este pudesse ser igualmente ardoroso, como os que compunham a multidão que atendeu ao funeral de Rudolph Valentino (1895-1926) ou que despejavam cartas nos estúdios, endereçadas aos astros e estrelas das telas. Os cinéfilos intelectuais da primeira fase interessavam-se menos pela figura do astro ou da estrela. Para eles, era mais importante investigar as possibilidades específicas do meio, que o tornavam diferentes das demais formas de arte e, assim, único. Em suma, era uma cinefilia mais abstrata. Já o cinéfilo popular buscava outra forma de prazer estético, mais escapista e menos cerebral.

Já na segunda fase, a do pós-guerra, a cinefilia adotou uma face mais acessível, mais popular. Face esta bem representada pela de Jean-Pierre Léaud (1944-), o Antoine Doinel, de *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, França, 1959), de François Truffaut. Truffaut (1932-1984), assim como outros cinéfilos célebres do período, eram cinéfilos antes de serem célebres, antes de serem artistas ou formadores de opinião.

Após o final da Segunda Guerra, um grande número de filmes, produzidos principalmente nos Estados Unidos durante o conflito, finalmente chegaram às telas francesas. Telas que, até então, só exibiam as produções do Eixo e as nativas produzidas sob o selo do Governo de Vichy. Com a enxurrada de filmes, o público francês teve contato privilegiado, devido à gama de títulos oferecida num curto espaço de tempo, com uma porção significativa de obras hollywoodianas. Esse acesso subitamente rico a uma cinematografia até então “proibida” teve particular impacto sobre os jovens franceses. Alguns desses jovens ingressaram, então, no exercício da crítica e do cineclubismo. Publicações amadoras e cineclubes proliferaram em várias cidades francesas, principalmente Paris.

O que se teve, então, nessa segunda fase da cinefilia, foi uma comunhão entre a pesquisa estética e temática dos intelectuais da primeira fase com a paixão incontrolável do grande público. A segunda cinefilia é marcada por romper a fronteira entre as duas formas de amor ao cinema. Não era mais necessário ser intelectual ou acadêmico para discutir as possibilidades narrativas da arte, da mesma forma que ao intelectual também era permitido admirar o gestual de um astro do cinema ou cultivar uma adoração pelas divas da tela.

Apesar de a segunda cinefilia, enquanto movimento cultural, ter se estabelecido na França do pós-guerra, em várias partes do mundo já despontavam jovens apaixonados pela arte à qual sonhavam em se tornar parte dela. No Japão dos anos 1930, Akira Kurosawa (1910-1998) passava boa parte de sua juventude assistindo a filmes. Já nos EUA, em meio à Grande Depressão, alguns utilizavam o cinema não apenas como escapismo, mas também como projeto de vida, como foi o caso do jovem Ray Harryhausen (1920-2013):

Saí do cinema atordoado e assombrado. Queria saber como foi realizado [...]. Quando vi pela primeira vez *King Kong* em 1933, sabia que queria ingressar no negócio de cinema. Não era apenas a expertise técnica, e sim toda a produção, que o pegava pela mão, do mundo mundano da depressão até a mais exorbitante fantasia já colocada na tela. O filme realmente desencadeou o início da minha carreira (*apud* HANKIN, 2013, p. 96).

A partir desse depoimento de Harryhausen, como pesquisador e também cinéfilo, chamou-me a atenção quantos realizadores são efetivamente frutos da cinefilia e o quanto esta cinefilia transparece em seus trabalhos, a ponto de influenciar significativamente na utilização da linguagem e na narrativa de suas obras. Partindo dessa observação, iniciei uma teoria sobre este fenômeno.

Nas primeiras décadas do cinema, os realizadores desenvolviam a arte ao mesmo tempo em que aprendiam o ofício, sem referências prévias que não os trabalhos dos próprios colegas e as suas próprias experiências. A admiração entre cineastas, quando havia, desenvolvia-se dentro do contexto profissional, de respeito entre colegas de mesma profissão, e de aprendizado coletivo – um exemplo pode ser dado pela influência que D. W. Griffith (1875-1948) teve dos épicos *Cabíria* (*Cabiria*, Itália, 1914, Giovanni Pastrone), e *Quo Vadis?* (Itália, 1913, Enrico Guazzoni), para realizar seu *Intolerância* (*Intolerance*, EUA, 1916).

Os primeiros exercícios de metalinguagem surgiam de alguns fatores. Um deles é o senso de fascinação e descoberta pelas possibilidades do “maior trem de brinquedo que um garoto já teve”<sup>12</sup>, nas famosas palavras de Orson Welles (1915-1985). É o caso de *Bancando o Águia* (*Sherlock, Jr.*, EUA, 1924, Buster Keaton), e *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kino-Apparatom*, URSS, 1929, Dziga Vertov). Existem também as possibilidades dramáticas dos bastidores do cinema, retratados em *Contrastes Humanos* (*Sullivan's Travels*, EUA, 1941, Preston Sturges) e no próprio *King Kong. Fazendo Fita* (*Show People*, EUA, 1928, King Vidor); *Nasce uma Estrela* (*A Star is Born*, EUA, 1937, William A. Wellman); *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*, EUA, 1952, Gene Kelly e Stanley Donen), e outros

<sup>12</sup> <https://www.nyfa.edu/student-resources/orson-welles/#:~:text=%E2%80%9CThe%20biggest%20electric%20train%20set,in%20whatever%20fashion%20he%20saw.> Acesso em: 23 jan. 2023.

filmes passados nos bastidores do cinema representavam também, numa era que precede os *making ofs* e a internet, a única forma de o espectador médio acessar o mundo glamoroso da constelação hollywoodiana.

A partir dos anos 1960, começam a surgir novas gerações de realizadores, nascidas e criadas sob o signo da sétima arte, que tiveram como referência seminal, nos planos pessoal e profissional, o próprio cinema. Muitos deles tornaram-se cineastas exatamente por serem, em primeiro lugar, cinéfilos. Eram apaixonados por cinema, sonhavam ingressar no fazer cinematográfico e que, uma vez o tendo feito, passaram a declarar este amor através das próprias obras, utilizando-se de citações<sup>13</sup> e alusões<sup>14</sup> a filmes e cineastas que lhes serviam como inspiração e objeto de culto, de alusões à utilização da linguagem e à gramática cinematográfica, e de resgates de gêneros e estilos de outrora. Esses realizadores reinterpretavam a metalinguagem dos pioneiros com outros olhos, e com senso de deslumbramento já não mais de descoberta, mas de fervor quase religioso.

Esse fenômeno se estendeu a diversas cinematografias ao redor do mundo. Foi característica marcante da geração egressa da publicação francesa *Cahiers du Cinéma* nos filmes que compuseram o movimento da Nouvelle Vague, principalmente em sua primeira fase (final dos anos de 1950 e início de 1960). E também das obras dos cineastas da Nova Hollywood, a maior parte deles surgidos nas escolas de cinema que proliferaram no período (final dos anos de 1960 e início de 1970). A cinefilia contaminou também realizadores alemães, como Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e Wim Wenders (1945-); italianos, como Sergio Leone (1929-1989) e Bernardo Bertolucci (1941-2018); gregos, como Theo Angelopoulos (1935-2012); poloneses, como Roman Polanski (1933-). No Brasil, primeiro se manifestou no Cinema Novo, como na obra de Glauber Rocha (1939-1981), continuando em trabalhos dos mais diversos cineastas, como Carlos Reichenbach (1945-2012), Ivan Cardoso (1952-), Guilherme de Almeida Prado (1954-) e Walter Salles (1956-).

---

<sup>13</sup> “A forma mais clara de citação é a apropriação de um texto por outro. [...] A interpenetração de textos dá um prazer peculiar relacionado à revelação momentânea de sua verdadeira natureza: eles são a consequência material de seleção e organização e são, eles mesmos, fragmentos da tapeçaria cultural de imensos desdobramentos em que vivemos” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 74-75). Como exemplo, pode-se citar trechos de *Casablanca* (EUA, 1943, Michael Curtiz) que aparecem em *Sonhos de um Sedutor* (*Play it Again, Sam*, EUA, 1972, Herbert Ross).

<sup>14</sup> “Enquanto a citação envolve algum tipo de duplicação em que outro material é reproduzido e incorporado, a alusão envolve uma evocação verbal ou visual de outro filme, confiando que o público faça a conexão” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 78). Um exemplo seria a sequência da estação de trem, em *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, EUA, 1987, Brian De Palma), que alude à sequência da escadaria de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, URSS, 1925, Sergei Eisenstein).

Uma característica marcante da segunda cinefilia é a de glorificar não apenas as obras dos cineastas já respeitados pela crítica estabelecida, como Jean Renoir (1894-1979) e Ingmar Bergman (1918-2007), para citar apenas dois dos admirados pelos cinéfilos do período. Mas, acima de tudo, essa geração de cinéfilos se empenhava em defender aqueles realizadores que, na opinião deles, não obtinham o devido respeito como artistas: cineastas do primeiro time, como Howard Hawks (1896-1977) e John Ford (1894-1973), e outros não tão célebres, como Samuel Fuller (1912-1997) e Budd Boetticher (1916-2001). Alfred Hitchcock (1899-1980) é o mais emblemático desses nomes: realizador de filmes populares que só ganharia o devido reconhecimento após a defesa ferrenha dos jovens críticos franceses.

Percebe-se que defender causas nobres, ainda que difíceis, é uma das funções da cinefilia. Atualmente, todos esses nomes outrora desprezados já foram devidamente incluídos no panteão cinematográfico. Para onde, então, direcionar o engajamento? Voltemos ao tema inicial: se o cinema está constantemente em vias de extinção, é natural que os cinéfilos se engajem exatamente em defesa do próprio cinema. Se o ritual da exibição cinematográfica já não é mais o mesmo – o fim das grandes salas de rua talvez tenha sido o golpe mais decisivo nesta transformação –, caberia ao cinéfilo salvaguardar a memória, a história e a importância cultural da sétima arte. Foi o que os cineastas cinéfilos fizeram desde o primeiro momento em que assumiram a caneta, ou seja, a câmera. Com o intuito de proteger o cinema, esses cinéfilos privilegiados lançaram mão da melhor e mais capaz arma possível: o próprio cinema, com todas as suas possibilidades estéticas e narrativas, e sua capacidade única de imersão no discurso apresentado.

Gêneros clássicos em baixa foram resgatados ou homenageados ao longo dos anos: o *film noir* (*Alphaville*; *Hammett – Mistério em Chinatown*; *Corpos Ardentes*; *Blade Runner: O Caçador de Andróides*; *Gosto de Sangue*; *Cidade das Sombras*)<sup>15</sup>, o filme de gângster (a trilogia *O Poderoso Chefão*; *Cotton Club*; *Ajuste Final*)<sup>16</sup>, o *western* (*Silverado*; *De Volta Para o Futuro Parte III*; *Estrela Solitária*; *Os Oito Odiados*; a sequência da fronteira, em *Os Intocáveis*)<sup>17</sup>, o musical (*New York, New York*; *O Fundo do Coração*; *Dançando no Escuro*;

---

<sup>15</sup> *Alphaville* (França / Itália, 1965, Jean-Luc Godard); *Hammett* (EUA, 1982, Wim Wenders); *Body Heat* (EUA, 1981, Lawrence Kasdan); *Blade Runner* (EUA, 1982, Ridley Scott); *Blood Simple* (EUA, 1984, Joel e Ethan Coen); *Dark City* (EUA / Austrália, 1998, Alex Proyas).

<sup>16</sup> *The Godfather* (EUA, 1972, Francis Ford Coppola), *The Godfather: Part II* (EUA, 1974, Coppola) e *The Godfather: Part III* (EUA, 1990, Coppola); *The Cotton Club* (EUA, 1984, Coppola); *Miller's Crossing* (EUA, 1990, Joel e Ethan Coen).

<sup>17</sup> *Silverado* (EUA, 1985, Lawrence Kasdan); *Back to the Future Part III* (EUA, 1990, Robert Zemeckis); *Don't Come Knocking* (EUA / Reino Unido / França / Alemanha, 2005, Wim Wenders); *The Hateful Eight* (EUA, 2015, Quentin Tarantino); *The Untouchables* (EUA, 1987, Brian De Palma).

*La La Land: Cantando Estações*)<sup>18</sup>, o filme de artes marciais (*Matrix*; *Kill Bill Vol. 1 e 2*; *O Tigre e o Dragão*)<sup>19</sup>.

Nas décadas seguintes, com a exibição de filmes pela televisão e a disponibilização de mídias como VHS, DVD e *Blu-ray*, além dos serviços de *streaming*, a cinefilia ampliou sua importância na formação de novos realizadores, como Joe Dante (1946-), Peter Jackson (1961-), Tim Burton (1958-), Olivier Assayas (1955-), Quentin Tarantino (1963-), Guillermo Del Toro (1964-), M. Night Shyamalan (1970-) e Scott Derrickson (1966-). Os *Making ofs* e comentários em áudio presentes em DVDs e *Blu-rays* estreitaram os laços entre realizadores e cinéfilos, levando a trocas de percepções e experiências, numa discussão que se estende às redes sociais, onde boa parte dos cineastas se faz presente.

Com a proliferação dos cineastas cinéfilos, faz-se necessário investigar a extensão do impacto desta cinefilia na narrativa, no uso da metalinguagem e nos temas de diversas obras cinematográficas surgidas a partir dos anos 1960. A hipótese é que a abordagem desses cineastas difere das anteriores por não utilizar a metalinguagem apenas enquanto uma estratégia de autorreferência que explicita seu código e remeta à sua própria estrutura. Difere também por não apenas revelar os bastidores mitificando-os ou criticando-os. Um cineasta cinéfilo busca uma posição reverente perante o cinema. Antes de tudo, o cinema é objeto de culto. E é esta paixão que o cineasta cinéfilo intenciona compartilhar com o público, de forma a difundir sua devoção.

Assim, a cinefilia dita as principais escolhas do cineasta na concepção de sua obra ou de parte dela. Ao citar determinado filme, tais escolhas passam pelo filtro dessa homenagem. A direção de arte, fotografia e figurino passam a buscar não mais somente a adequação à trama ou ao contexto dramático e histórico, mas também aludir à obra citada. Cores, cortes e enquadramentos são, assim, emulados. A própria direção de atores é filtrada sob esse prisma. Tome-se, como exemplo, a interpretação de Jean-Paul Belmondo (1933-2021), em *Acosado* (*À Bout de Souffle*, França, 1960), de Jean-Luc Godard: seu Michel Poiccard é, antes de tudo, uma reinvenção do astro Humphrey Bogart (1899-1957). Seu traje, o modo como acende seu cigarro, como passa o polegar sobre os lábios, como se posiciona perante a câmera e sua

---

<sup>18</sup> *New York, New York* (EUA, 1977, Martin Scorsese); *One from the Heart* (EUA, 1981, Francis Ford Coppola); *Dancer in the Dark* (EUA / Dinamarca / Alemanha / Holanda / Itália / Reino Unido / França / Suécia / Islândia / Argentina / Noruega / Taiwan / Bélgica, 2000, Lars von Trier); *La La Land* (EUA / Hong Kong, 2016, Damien Chazelle).

<sup>19</sup> *The Matrix* (EUA, 1999, The Wachowski Brothers - hoje, Lana e Lilly Wachowski); *Kill Bill: Vol. 1* (EUA / Japão, 2003, Quentin Tarantino) e *Kill Bill: Vol. 2* (EUA, 2004, Tarantino); *Wohucang long* (EUA / Taiwan / Hong Kong / China, 2000, Ang Lee).

parceira de cena, Jean Seberg (1938-1979) – tudo em Belmondo evoca Bogart, antes mesmo de remeter a Poiccard.

Por fim, pretende-se aqui comprovar que as citações e as homenagens por parte dos realizadores em seus filmes servem para a valorização, perante as novas gerações, de obras e cineastas, alguns deles subestimados em suas épocas. O que seria da reputação de Alfred Hitchcock se não fosse a devoção de François Truffaut, Steven Spielberg (1946-), Roman Polanski e Brian De Palma (1940-), entre dezenas de outros cineastas que beberam na fonte do cineasta britânico, prestando homenagens à sua obra? Grande parte do público contemporâneo travou contato com a obra de Georges Méliès através de *A Invenção de Hugo Cabret* (Hugo, EUA, 2011), no qual Martin Scorsese não só presta a devida homenagem às contribuições ao desenvolvimento da linguagem do mágico e realizador francês, dissecando didaticamente seu método e suas técnicas baseadas em trucagens e camadas, como faz também um comovente apelo à preservação da memória do cinema. Algo condizente, aliás, com os próprios esforços de Scorsese à frente da The Film Foundation, entidade dedicada à restauração e preservação de obras cinematográficas de todo o mundo. Tais declarações de amor a determinados filmes e cineastas podem vir em forma de ficção ou de documentário, como no díptico de Martin Scorsese sobre o cinema norte-americano e o italiano<sup>20</sup>.

O cinema que se utiliza da metalinguagem como estratégia narrativa, de certa forma, reinicia o espectador “atual” que não conheceu uma filmografia anterior. E, desse modo, forma-se uma “nova geração” de espectadores capazes de reconhecer o código e apreciar as variações possíveis dentro de uma estrutura já referenciada. Aperfeiçoa-se, assim, a visão crítica do espectador que pode conhecer ou reconhecer as “regras do jogo” para acompanhar suas variadas possibilidades de lances a fim de que “construa” a narrativa e se interesse pelo “jogo” (ANDRADE, 1999, p. 175).

A proposta é inédita por abordar a metalinguagem e a cinefilia de forma sistêmica e simbiótica. Estudos sobre metalinguagem não se concentram normalmente apenas em obras cinéfilas, da mesma forma que os relativamente poucos escritos sobre cinefilia não abordam necessariamente o trabalho de cineastas cinéfilos, concentrando-se, geralmente, em seu aspecto sociológico, no espectador passivo e na produção crítica. Em *O Filme dentro do Filme: A Metalinguagem no Cinema*, Ana Lúcia Andrade (1999) discorre sobre diversas obras que abordam a problemática da autorreferência, com a intenção de verificar as possibilidades permitidas pela metalinguagem na cinematografia industrial. Alguns dos exemplos escolhidos utilizam-se da metalinguagem para discutir de forma crítica os bastidores do cinema, como

---

<sup>20</sup> *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (Reino Unido, 1995, segmento da série de TV britânica *Century of Cinema*) e *Minha Viagem à Itália (Il Mio Viaggio in Italia)*, EUA / Itália, 1999).

*Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, EUA, 1950, Billy Wilder), e *Assim Estava Escrito* (*The Bad and the Beautiful*, EUA, 1952, Vincente Minnelli). Outras explicitam o código através de suas citações e referências, construindo seus enredos a partir desta premissa. É o caso do já citado *Sherlock, Jr.* e de *Quando Paris Alucina* (*Paris: When it Sizzles*, EUA, 1964, Richard Quine). A autora não se concentra exclusivamente no universo dos cineastas cinéfilos. Ao contrário, aborda a metalinguagem no cinema em sua forma multifacetada; além de como a metalinguagem atua nas estratégias narrativas dos diversos filmes abarcados, de 1901 a 1994.

Da mesma forma, as obras sobre cinefilia possuem vários enfoques, como é o caso de, por exemplo, *Cinefilia*, de Antoine de Baecque (2010), que se desdobra sobre a geração da capa amarela da *Cahiers du Cinéma*, mas com foco na produção crítica. E também *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure and Digital Culture*, de Scott Balcerzak (2012), a respeito das políticas culturais e contaminação de mídias na era digital. Outros escritos sobre realizadores específicos citam a cinefilia destes, mas sem a devida sistematização. É o caso de *Na Estrada: O Cinema de Walter Salles*, de Marcos Strecker (2010), e de *Polanski: Uma Vida*, de Christopher Sandford (2011).

Caberia ainda um estudo abordando o impacto dessa cinefilia na própria narrativa e nas estratégias de utilização da linguagem cinematográfica, e é onde esta pesquisa busca se desenvolver, utilizando-se de leitura de obras e ensaios, de análises de filmes, documentários, comentários em áudio de realizadores selecionados e de entrevistas com cineastas. Considerando que a ideia é exaltar como a cinefilia de alguns realizadores é primordial para a permanência e a divulgação da memória do cinema, foram escolhidos como objetos de estudo obras do cineasta norte-americano que inicia na Nova Hollywood e que experimenta, ainda hoje, grande sucesso de público: Steven Spielberg.

Pouco se fala sobre a importância do cineasta de maior sucesso comercial de todos os tempos em resgatar, através de sua obra, elementos de grandes realizadores do passado, incorporando-os a suas estratégias narrativas. O cineasta se serve constantemente do uso de intertextualidade em sua obra – ou, para usar um conceito mais recente e abrangente, intermidialidade que, segundo professor Claus Clüver (2011, p. 9), “implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> O próprio Clüver (2011, p. 17) esclarece que a “intertextualidade sempre significa também intermidialidade”, sendo que esta seria “uma forma condensada de dizer que entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias”.

Esse recurso narrativo metalinguístico abriu possibilidades que atravessaram o Atlântico e influenciaram a formação da Nova Hollywood, que emerge com o declínio do sistema de estúdios da Hollywood Clássica, abrindo espaço para jovens cineastas, muitos advindos de escolas de cinema ou da televisão, que veneravam mestres do cinema clássico e também admiravam o frescor da Nouvelle Vague (SILVEIRA, 2019, p. 15).

Seguindo este pensamento do crítico Renato Silveira (2019), em sua análise sobre o cinema de Brian De Palma, pode-se dizer que Steven Spielberg é um desses autores. Pelo cinema de Spielberg já passou o cinema de Victor Fleming (1889-1949), de John Ford, de François Truffaut, entre tantos; mas, principalmente, de Alfred Hitchcock, de David Lean (1908-1991), de Jack Arnold (1912-1992), e de Michael Curtiz (1886-1962). Ao contrário de outros colegas de geração, oriundos de escolas de cinema, a cinefilia de Steven Spielberg é instintiva. O que se percebe em sua obra não é uma reflexão sobre a própria cinefilia, e, sim, uma utilização orgânica de seus elementos em função do próprio filme.

Nesse sentido, esta tese foca em alguns exemplos da obra de Steven Spielberg, nos quais esta apropriação sistêmica de suas influências transparece de forma mais direta, até mesmo primitiva. A tese é estruturada em quatro capítulos. O primeiro trata da formação cinéfila de Spielberg, processo que começou ainda na infância. O segundo capítulo aborda seus primeiros trabalhos profissionais, ainda para a TV, nos quais o realizador aprendeu a balancear as expectativas da indústria com suas pulsões artísticas. No terceiro capítulo, tem-se o primeiro grande marco da carreira do cineasta, *Tubarão (Jaws)*, EUA, 1975), que levou para a tela grande as estratégias apreendidas de diretores como Hitchcock e Arnold. O quarto capítulo utiliza os filmes da série *Indiana Jones* e o melodrama *A Cor Púrpura (The Color Purple)*, EUA, 1985) como exemplos diretos da influência de Michael Curtiz e de esquemas industriais no trabalho de Spielberg. Seria possível estender esta pesquisa até outras instâncias de sua obra, nas quais a cinefilia se apresenta até de forma mais madura, consciente e sofisticada, como nos dramas que o cineasta realizou na segunda metade de sua carreira. Mas, por motivo de contenção provocada pela limitação de tempo e espaço, optou-se por este recorte, visando as obras televisivas, somadas aos longas-metragens já citados. Contribuiu para esta escolha o fato de que a fase e os filmes escolhidos estão entre os mais influentes perante as gerações de realizadores que se seguiram.

A escolha de Spielberg leva em conta tanto as evidentes amostras de sua formação cinéfila quanto o papel que o cineasta exerce sendo, ele próprio, influenciador de toda uma nova leva de realizadores. O sucesso do cineasta transcende a arrecadação de seus filmes e se reflete também na própria transformação pela qual passou a indústria do cinema nas últimas cinco décadas, com o advento da cultura dos *blockbusters* e da busca constante pelo próximo

recorde superado, pelo próximo fenômeno midiático. Como manter a personalidade e a vitalidade numa obra que atravessa cinco décadas, dentro de um esquema tão rígido quanto o hollywoodiano? Mantendo viva a pulsão original, que surgiu ainda na infância: a paixão pelo cinema e suas formas narrativas.

## 1 - A VIDA PELO VISOR DA CÂMERA: A FORMAÇÃO CINÉFILA NA INFÂNCIA

“Cecil B. DeSpielberg” – esta era a alcunha pela qual o jovem Steven respondia, apelido dado pela mãe, Leah, quando este tinha 11 anos. Desde que colocou as mãos pela primeira vez na câmera de 8mm de seu pai, Steven Spielberg foi infectado pelo vírus da realização cinematográfica. Chegava até mesmo a “dirigir” os passeios da família, pedindo para seus pais retornarem com o carro para poder registrara chegada do mesmo.

Steven Allan Spielberg nasceu em Cincinnati, Ohio, em 18 de dezembro de 1946. Filho de Leah e Arnold, Steven teve seu primeiro contato com cinema aos cinco anos, quando foi levado pelo pai para assistir a *O Maior Espetáculo da Terra* (*The Greatest Show on Earth*, EUA, 1952). Trata-se do penúltimo longa-metragem de Cecil B. DeMille (1881-1959), o lendário cineasta conhecido pelos grandes épicos, cuja carreira, que data do cinema mudo (seu primeiro filme foi lançado em 1914), foi de grande importância para o desenvolvimento da chamada linguagem clássica<sup>22</sup>.

Spielberg é parte dos *babyboomers*, a geração nascida imediatamente após o final da Segunda Guerra Mundial, quando os aliados retornaram para casa – veteranos que, como Arnold Spielberg (1917-2020), integraram a Força Aérea Americana no conflito do Pacífico. No período de 1945 a 1964, países como Estados Unidos, França e Inglaterra vivenciaram um crescimento demográfico abrupto, daí o apelido de *baby boomers* (ou “explosão de bebês”). Essa geração cresceu com muita disciplina e rigidez, até mesmo como consequência de seus pais terem acabado de sofrer os reflexos, as privações e as perdas de um conflito mundial. Essa criação, somada ao milagre econômico do pós-guerra, resultou em indivíduos geralmente conservadores e focados na busca pela prosperidade e valorização da família. É a geração que teve o primeiro contato com a televisão, mídia que se popularizou no final dos anos 1940.

A televisão teve, assim, grande influência no imaginário do jovem Spielberg, a ponto de o próprio afirmar que a TV foi uma espécie de ‘pai adotivo’. O cineasta diz que, antes do advento da TV,

---

<sup>22</sup> Antes de estar engajado na criação de épicos históricos, DeMille fez uma série de dramas e comédias de longa-metragem. Seu filme *Enganar e Perdoar* (*The Cheat*, EUA, 1915) reflete mudanças importantes no estilo dos estúdios entre 1914 e 1917. Durante esse período, os estúdios com teto de vidro do início do primeiro período começaram a ser substituídos por estúdios dependentes de luz artificial em vez de um misto de luz solar e artificial. *Enganar e Perdoar* utilizou efeitos espetaculares de claro e escuro, com apenas uma ou duas fontes de luz, e sem luz de fundo. Conta a lenda que DeMille justificou o uso desse efeito como *iluminação Rembrandt*. “A chamada iluminação Rembrandt ou norte tornar-se-ia parte do repertório clássico das técnicas de iluminação. *Enganar e Perdoar* também impressionou fortemente os cineastas do Impressionismo francês que ocasionalmente utilizaram efeitos de iluminação similares” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 695).

[...] pais liam para as crianças em sua cadeira de balanço, e as famílias eram bem próximas. Elas costumavam se reunir ao redor de quem lia, e nos anos 1920 e 1930, normalmente era o pai. E aí a televisão substituiu o pai e, atualmente, parece estar substituindo tanto o pai quanto a mãe<sup>23</sup> (*apud* McBRIDE, 2011, p. 66).

Spielberg e seus amigos tiravam da TV a maior parte das ideias para suas realizações caseiras, baseadas no que era popular na época. Não só nas matinês, mas, principalmente, na televisão – faroestes, ficções-científicas, filmes de guerra. A televisão, ou pelo menos o cinema filtrado pela TV, foi a influência cultural mais penetrante no futuro cineasta. Sua família comprou o primeiro aparelho de TV em 1949, quando apenas uma em cada doze famílias americanas tinham um em casa, boa parte deles fabricado pela RCA, companhia na qual Arnold Spielberg trabalhava na época.

A mídia ainda estava em sua infância, mas foi uma época tão rica em criatividade que ficou conhecida como a “era de ouro da TV”, como era o caso dos programas de antologia, como *Omnibus* (1952-1961) e *Playhouse 90* (1956-1961); esquetes de comédia, como *Your Show of Shows* (1950-1954), com Sid Caesar e Imogene Coca; programas de variedade, como *The Milton Berle Show* (1948-1956) e *The Colgate Comedy Hour* (1950-1955), que popularizou a dupla Dean Martin e Jerry Lewis; *sitcoms*, como *The Honeymooners* (1955-1956) e *The Phil Silvers Show* (1955-1959); além de seriados policiais adultos, como *Dragnet* (1951-1959), com Jack Webb; e *M Squad* (1957-1960), com Lee Marvin. Spielberg consumia vorazmente todas essas atrações, além, claro, das voltadas para o público infanto-juvenil, como *Howdy Doody* (1954-1959); *Mr. Wizard* (1951-1972), com Don Herbert; *Andy’s Gang* (1955-1960), com Andy Devine, apresentando aventuras seriadas passadas na selva; e seriados diversos, como *As Aventuras do Super-Homem* (*The Adventures of Superman*, 1952-1958); *Hopalong Cassidy* (1952-1954); *Cisco Kid* (1950-1956); *Captain Video and His Video Rangers* (1949-1955); *The Roy Rogers Show* (1951-1957); e *O Cavaleiro Solitário* (*The Lone Ranger*, 1949-1957). *Disneylândia* (*Disneyland*, 1954-1997), a série de antologia lançada originalmente em 1954 (de onde saiu a série da personagem Davy Crockett), e *O Clube do Mickey* (*The Mickey Mouse Club*, 1955-1958), lançado em 1955, também faziam parte do cardápio diário de Spielberg e de seus amigos.

Arnold e Leah tentavam controlar não só a quantidade de tempo que seu filho passava em frente à TV, como também o tipo de programa a que ele assistia, sem muito sucesso. Os pais de Spielberg ainda tentaram controlar seu acesso aos filmes na sua pré-adolescência,

<sup>23</sup> Tradução livre de: “[...] parents would read to the kids from a rocking chair, and families were very, very close. They used to gather around the reader, or the seer, of the household, and in the twenties and thirties, usually it was the father. And then television replaced the father, and now it seems to be replacing both the father and the mother”.

passada em New Jersey: “Eu podia apenas ver filmes quando eles estivessem presentes e normalmente apenas filmes que interessavam a eles” (*apud* McBRIDE, 2011, p. 66). No cinema, os Spielbergs privilegiavam produções para toda a família, como a comédia *O Bobo da Corte* (*The Court Jester*, EUA, 1955, Melvin Frank e Norman Panama), com Danny Kaye; o musical *Cinderela em Paris* (*Funny Face*, EUA, 1957, Stanley Donen), com Audrey Hepburn e Fred Astaire; e as produções da Disney. Nem sempre essas escolhas seriam completamente seguras, como se recorda o próprio Spielberg:

Quando voltei pra casa chorando, após assistir a *Branca de Neve* quando tinha oito anos de idade, e me escondi debaixo das cobertas, meus pais não entenderam nada. Porque filmes de Walt Disney supostamente não eram para assustar, e, sim, para dar prazer e encantar. Entre *Branca de Neve*, *Fantasia* e *Bambi*, eu já era um caso perdido de tanta neurose<sup>24</sup> (*apud* McBRIDE, 2011, p. 67).

Ocasionalmente, Spielberg e seus amigos assistiam às matinês nos cinemas do bairro, compostas por programas completos que incluíam desenhos animados, filmes de monstros e de ficção-científica, além de faroestes B. Mas apenas quando se mudou para um subúrbio de Phoenix, Arizona, aos 10 anos, é que Spielberg passou a consumir cinema com mais voracidade. Foi quando viu obras que exerceram grande impacto em sua incipiente cinefilia, como *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, EUA, 1956, John Ford); *A Ponte do Rio Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, EUA / Reino Unido, 1957, David Lean); e, principalmente, *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, Reino Unido, 1962), também de Lean, que Spielberg viu ainda na estreia, em Phoenix.

Eu estava no ensino médio. E não conseguia compreender a enormidade da experiência, porque realmente não fui capaz de digeri-la de uma vez. Na verdade, saí do cinema atordoado e sem palavras e não consegui entender o impacto que o filme teve sobre mim até meses depois. Porque eu não vi duas vezes em uma semana. Eu vi uma única vez e me pulverizou. Saí e comprei a trilha sonora de Maurice Jarre. E, nos meses seguintes, toquei essa partitura várias vezes. Eles tinham um livro sobre a produção dentro do álbum da trilha sonora e eu simplesmente devorei cada imagem para entender como aquele filme foi feito. Foi um milagre<sup>25</sup>.

A admiração de Spielberg pelo cinema de David Lean (1908-1991) só cresceu com o passar dos anos. Lean tornou-se um modelo, um dos primeiros cineastas cujo nome Spielberg reconhecia acima dos filmes. Até então, Spielberg absorvia o que via no cinema e na TV pelo

---

<sup>24</sup> Tradução livre de: “And yet when I came screaming home from *Snow White* when I was eight years old, and tried to hide under the covers, my parents did not understand it. Because Walt Disney movies are not supposed to scare but to delight and enthrall. Between *Snow White*, *Fantasia*, and *Bambi*, I was a basket case of neurosis”.

<sup>25</sup> Em *Uma Conversa com Steven Spielberg*, 2000.

todo, pelo resultado final, mas ali estava um nome que se destacava, que tornava a experiência algo diferente e cujo ofício tornava-se mais visível. De repente, não interessava mais apenas a experiência, mas, sim, como a experiência era alcançada, “como aquele filme foi feito”. O trabalho de Lean chamou a atenção do jovem para o processo de realização em si, em especial, para a atividade do diretor, e sedimentou sua intenção de fazer o mesmo. Estava plantada a semente do futuro cineasta.

Cada vez mais ávido para absorver as lições narrativas de seu novo mestre, Spielberg retornou a *Lawrence da Arábia* várias vezes, nos meses e anos seguintes: “Ainda acho a sequência da miragem o maior milagre que já vi no cinema”<sup>26</sup>. Trata-se da cinebiografia de T. E. Lawrence (vivido pelo então novato Peter O’Toole), explorador e oficial britânico que, durante a Primeira Guerra, uniu as diversas tribos árabes contra os turcos. Lean, que já vinha da consagração internacional por *A Ponte do Rio Kwai*, vencedor de sete Oscars em 1957, incluindo de melhor filme e diretor, repetiu a dose com *Lawrence da Arábia*, igualmente bem sucedido perante a Academia de Hollywood. Ambos os filmes marcaram a fase final da carreira do cineasta britânico, a fase das superproduções internacionais.

Lean começou no cinema como montador, já no início do cinema falado. Após montar *Invasão de Bárbaros (49th Parallel, Reino Unido / Canadá, 1941)* e *E... um Avião Não Regressou (One of Our Aircraft Is Missing, Reino Unido, 1942)*, ambos filmes da dupla Michael Powell e Emeric Pressburger realizados para o esforço de guerra, Lean estreou na direção com *Nosso Barco, Nossa Alma (In Which We Serve, Reino Unido, 1942)*, que marcou o início da colaboração com o dramaturgo e roteirista Noël Coward (aqui também co-diretor). A parceria entre Lean e Coward durou quatro filmes, com destaque para o romance *Desencanto (Brief Encounter, Reino Unido, 1947)*, pelo qual Lean ganhou o Grande Prêmio (que, hoje, corresponderia à Palma de Ouro) no Festival de Cannes e recebeu suas duas primeiras indicações ao Oscar, pela direção e pelo roteiro adaptado da peça de Coward. Ao todo, seriam 11 indicações ao Oscar, ao longo da carreira, e duas vitórias como diretor. Seguiram-se filmes de diversos gêneros – romances, comédias, filmes de guerra, dramas – incluindo duas adaptações bem sucedidas de obras de Charles Dickens: *Grandes Esperanças (Great Expectations, Reino Unido, 1946)* e *Oliver Twist (Reino Unido, 1948)*. A consagração internacional veio com *A Ponte do Rio Kwai*, cujo sucesso foi sucessivamente superado pelos filmes seguintes, *Lawrence da Arábia* e *Doutor Jivago (Doctor Zhivago, EUA / Reino Unido / Itália, 1965)*, este último ainda o maior êxito comercial de Lean, apesar das ressalvas de parte da crítica. O próprio Spielberg afirma:

---

<sup>26</sup> Em *Uma Conversa com Steven Spielberg*, 2000.

Há uma série de filmes em que eu mergulho para me inspirar e, claro, há três filmes de Lean aos quais assisto bastante. Um é *Lawrence da Arábia*, provavelmente meu filme favorito de Lean. Meu segundo favorito é *A Ponte do Rio Kwai*, e, então, sei que foi meio que criticado pelos críticos, mas quando vi *Doutor Jivago*, achei uma obra-prima. Foi um filme que me devastou emocionalmente. Então, esses três filmes eu revejo de tempos em tempos, especialmente antes de começar meu próprio filme<sup>27</sup>.

A experiência com o cinema de David Lean fez com que Spielberg começasse a perceber com mais clareza o papel do diretor na realização de um filme. A partir daí, começou a prestar mais atenção na *mise en scène*<sup>28</sup> do que assistia no cinema e na TV. Como aconteceu em outra experiência marcante do período, quando foi ver em um *drive-in*, na companhia do pai e de um amigo, *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960, Alfred Hitchcock), numa sessão dupla com *O Solar Maldito* (*House of Usher*, EUA, 1960, Roger Corman). O poder de sugestão empregado por Hitchcock no filme aterrorizou e, ao mesmo tempo, impressionou o jovem, principalmente na famosa cena do chuveiro, em que a violência é apenas sugerida, sem diminuir o impacto do ato, pelos múltiplos planos e cortes, além da música – “na famosa sequência do assassinato na banheira, são os acordes musicais que fazem os cortes no corpo de Marion” (CAPUZZO, 1995, p. 87).

Alfred Hitchcock (1899-1980) passou a ser, então, outra referência primordial em seu imaginário cinematográfico. Tanto *Lawrence da Arábia* quanto *Psicose* são filmes nos quais a presença do diretor se faz sentir de forma mais clara. De repente, havia alguém por trás do que era visto na tela. Spielberg começou a coletar, até mesmo retroativamente, os elementos que tornavam sua experiência cinematográfica tão marcante, elementos que eram obra de certos cineastas, nomes que o jovem começou a memorizar e a prestar cada vez mais atenção: John Ford (1894-1973), Michael Curtiz (1886-1962), Frank Capra (1897-1991), Jack Arnold (1912-1992), Victor Fleming, entre outros.

No período em que Spielberg viveu no Arizona, juntamente com sua incipiente cinefilia, solidificaram-se vários dos temas que marcaram tanto sua infância quanto sua obra.

<sup>27</sup> Em *Uma Conversa com Steven Spielberg*, 2000.

<sup>28</sup> No sentido como afirmam Aumont & Marie (2009, p. 88-89): “Foi no contexto muito diferente do pós-guerra que se retomou a noção de ‘mise en scène’, para designar, desta feita, já não o teatro nos filmes, mas o contrário: aquilo que no cinema escapa a qualquer referência artística própria, aquilo que pertence apenas a ele (e por isso – antiga obsessão da crítica – aquilo que lhe define a especificidade)”. Já no conceito de Cousins (2013, p. 285): “Esta expressão, *mise-en-scène* [sic], refere-se ao modo como as pessoas e as coisas são posicionadas e movimentadas dentro do quadro”. Bordwell e Thompson (2013, p. 205) utilizam o termo para “expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* [sic] inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera”.

Como filho de veterano, Steven cresceu fascinado pela Segunda Guerra Mundial. Arnold enchia sua cabeça com histórias de guerra, do período em que servira como operador de rádio em uma aeronave B-25, enfrentando japoneses em Burma. Se, quando ainda morava em New Jersey, Spielberg encenava grandes batalhas com seus soldadinhos de plástico, ao se mudar para o Arizona, passou a fazer o mesmo com seus amigos do grupo de escoteiros, já à frente da câmera emprestada de seu pai.

Seu pai Arnold também era ávido frequentador de cinemas, principalmente dos filmes de aventura, como os do astro do cinema mudo Douglas Fairbanks (1883-1939), e dos seriados, cuja trama costumava contar aos filhos na hora de dormir. De Arnold ainda herdou o gosto pelos seriados e pela ficção-científica: “Eu leio ficção-científica desde que tinha sete anos, desde as primeiras edições de *Amazing Stories*”, contou Arnold Spielberg (*apud* McBRIDE, 2011, p. 28), completando: “*Amazing, Astounding, Analog...* eu ainda assino todas elas. Eu ainda as leio. Meus filhos costumavam reclamar ‘Papai está no banheiro com uma revista de ficção-científica. Não podemos usar o banheiro!’”<sup>29</sup>. A paixão do pai contaminou Steven Spielberg, que assim explicou seu fascínio pelo gênero:

Acho que a ficção-científica é o melhor exercício para o cérebro. É como Pilates para o cérebro, sabe? Realmente amplia suas crenças de que tudo é possível. E o motivo pelo qual sou tão interessado em ficção-científica é porque tenho essa imaginação hiperativa e sempre acreditei, desde a infância, que tudo é possível. Mas apenas a ficção-científica pode permitir que você vá lá<sup>30</sup>.

Ao lado do pai, Steven também vivenciou uma situação que o marcou profundamente. Certa noite, Arnold tirou o filho da cama, colocou-o no carro ainda de pijamas e o levou até o deserto, longe das luzes da cidade, para ver a passagem de um cometa. Arnold estendeu cobertores no chão, nos quais ambos se deitaram e olharam para o céu completamente limpo do deserto, aonde o brilho das estrelas chegava a ser desorientador de tão intenso. Mas no lugar do cometa acabaram presenciando uma chuva de meteoros, ou estrelas cadentes na imaginação do jovem, já contaminado pelo apelo do gênero desde cedo – quando ainda garoto, assistiu seis vezes a *Veio do Espaço* (*It Came from Outer Space*, EUA, 1953, Jack Arnold), por exemplo. *Destino à Lua* (*Destination Moon*, EUA, 1950, Irving Pichel) também o fascinou, mesmo sem a presença de alienígenas e OVNI, graças à seriedade e ao embasamento científico com que trata a exploração espacial. Outros favoritos dessa fase são

<sup>29</sup> Tradução livre de: “I’ve been reading science-fiction since I was seven years old, all the way back to the earliest *Amazing Stories*. *Amazing, Astounding, Analog...* I still subscribe. I still read ’em. My kids used to complain, ‘Dad’s in the bathroom with a science-fiction magazine. We can’t get in!’”.

<sup>30</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

*O Monstro do Ártico* (*The Thing from Another World*, EUA, 1951, Christian Nyby) e *O Mundo em Perigo* (*Them!*, EUA, 1954, Gordon Douglas), além da obra de Ray Harryhausen, o criador de efeitos e animador de *stop-motion* de filmes como *O Monstro do Mar* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, EUA, 1953, Eugène Lourié) e *A Vinte Milhões de Léguas da Terra* (*20 Million Miles to Earth*, EUA, 1957, Nathan Juran). Eram filmes que exploravam o medo da catástrofe nuclear e a paranoia da Guerra Fria, medo este que exercia um misto de fascínio e terror no jovem Spielberg:

Havia ansiedade no ar, não era só medo de ser espancado pelo valentão local. Mas o medo estava em seraniquilado. Eu estava com mais medo de ser bombardeado do que meus pais. Meus pais não podiam imaginar que uma nação inteligente como a Rússia um dia pressionaria um botão contra nós, nem nós contra eles. Mas quase apertamos o botão um contra o outro durante a crise dos mísseis em Cuba. Meus pais foram a uma festa no dia em que a crise atingiu seu ponto mais crítico [...]. Eu estava assistindo à televisão e enchi com água todas as pias e uma banheira do quarto da minha mãe, porque imaginei que a água ia parar. Eles iriam desligar a água e esta seria a nossa água potável. Não tínhamos nenhum silo em nosso quintal. Não tínhamos porão no Arizona. Mas eu estava me preparando para o Armagedom. E esses filmes da década de 1950 e início dos anos 60 jogaram com esses medos. Esses filmes eram todos metáforas para esses medos<sup>31</sup>.

*Os Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, EUA, 1953, William Cameron Menzies) fala sobre um garoto de uma pequena cidade interiorana que descobre que alienígenas dominaram a mente dos habitantes, a ponto de anular suas emoções e aumentar a violência latente. Numa das cenas mais assustadoras, o menino é agredido pelo próprio pai, que está sob o domínio dos invasores. A possibilidade de ver entes queridos se voltarem contra seus próprios filhos foi de encontro à crescente ansiedade e culpa de Spielberg, na medida em que o divórcio entre seus pais tornou-se cada vez mais iminente.

Uau. Esse filme apenas desfez meu mundo. E eu vi esse filme no cinema, quando ainda morava em Scottsdale, Arizona. E não foi na primeira vez em que foi lançado. Eu o assisti alguns anos depois de ter sido feito. E eu me lembro de que realmente mudou meu mundo porque atingiu um lugar primitivo que basicamente diz que as primeiras pessoas em quem você não deve confiar são seu pai e sua mãe. Certamente, isso tocou os nervos de todas as crianças como eu, que viram aquele filme muito cedo. Que você voltaria para casa e não reconheceria sua mãe e seu pai. Eles se transformariam em pessoas que odeiam você. Foi um ataque devastador e primitivo a todos nós quando fomos ver este filme, mas eu o vi cinco vezes, porque eu esperava que os pais não se voltassem contra a criança. De alguma forma, quando eu tinha 11 ou 10 anos e vi aquele filme, pensei: “Bem, talvez na quarta vez que eu assistir, os pais vão ser legais”. Eu pensava que, talvez, filme fosse assim, que filme não fosse uma história definida presa no cimento, mas que realmente pudesse mudar<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

<sup>32</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

Mas não era apenas o contexto político e psicológico que fazia com que esses filmes se tornassem tão relevantes para Spielberg. Havia também a iconografia provida pelos elementos cinematográficos dessas obras, elementos que geraram imagens e sons responsáveis pela relevância histórica e pela perpetuação dos filmes. Sobre *O Monstro do Ártico*, uma produção de Howard Hawks, sobre um grupo de militares e cientistas que encontra uma perigosa criatura alienígena congelada no Ártico e o derrotam, utilizando descargas elétricas, Spielberg diz a respeito do clímax:

Eu acho que, quando eles atacam a Coisa com toda a eletricidade, isto cria uma imagem. O cinema é sempre assim. Se você sair de um filme com uma imagem indelével, este filme viverá para sempre. E acho que *O Monstro do Ártico* vive para sempre por causa da imagem de [James] Arness sendo eletrocutado em duas direções pela eletricidade, que, para mim, é o emblema de *O Monstro do Ártico*. Eu nunca vou esquecer isso<sup>33</sup>.

O som também era usado como elemento integrante da narrativa dessas obras. Em *O Mundo em Perigo*, como fruto da radiação, formigas se tornam gigantes. A primeira testemunha das criaturas é uma garota que sobrevive a um ataque que mata seus pais. A forma como o som é utilizado para apresentar a ameaça, antes mesmo que esta se materialize na tela, marcou Spielberg:

Aquela garotinha que eles encontram vagando pelo deserto e ela está absolutamente em choque, em estado de choque completo, e eles tentam fazê-la falar e ela não fala. E, finalmente, ela ouve aquele grande efeito sonoro que as formigas faziam, que está à distância; este grito estridente constante. E ela quase olha diretamente para a câmera<sup>34</sup>.

Forma e temas confluem nos filmes realizados por Jack Arnold. Arnold é um prolífico realizador que aprendeu seu ofício servindo no exército americano durante a Segunda Guerra, onde se iniciou na produção de documentários sob o comando de Robert J. Flaherty (1884-1951), função que continuou exercendo após o término do conflito (chegou a ser indicado ao Oscar na categoria em 1951, por *With This Hands*, que registrava as condições de trabalho feminino do início do século XX até os anos 1940). Mas logo migrou para o cinema de ficção, realizando vários faroestes B e filmes *noir* tardios. Sua fama vem mesmo das ficções-científicas realizadas durante a década de 1950, a partir de *Veio do Espaço*, realizado em 3D. Em 1954, também em 3D, Arnold realizou *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the*

---

<sup>33</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

<sup>34</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

*Black Lagoon*, EUA), de onde saiu o último grande monstro clássico da Universal, numa versão amazônica de *A Bela e a Fera*, e, no ano seguinte, sua continuação, *A Revanche do Monstro (Revenge of the Creature)*, EUA). Ainda em 1955, lançou *Tarântula!*, inspirado no sucesso de *O Mundo em Perigo*, que, segundo Spielberg, é outro exemplar da “série de filmes nos quais as menores criaturas em que acabamos de pisar no caminho para a escola se tornam gigantes mutantes que acabam pisando em nós”<sup>35</sup>. Dois anos depois, Arnold realizaria sua obra-prima, *O Incrível Homem que Encolheu (The Incredible Shrinking Man)*, EUA, 1957), filme que fala sobre uma vítima de radiação que começa a diminuir de tamanho a cada dia, até chegar a uma dimensão subatômica. Segundo Spielberg,

*O Incrível Homem que Encolheu* é um dos melhores filmes de ficção-científica de todos os tempos. Com uma mensagem muito profunda não sobre o espaço exterior, mas sobre o espaço interior. E sobre a alma. E para onde vai a alma e o que é infinito. O infinito está lá fora ou o infinito está aqui dentro de nós?<sup>36</sup>

Em 1958, Arnold dirigiu suas duas últimas produções do gênero, *Mensagem do Planeta Desconhecido (The Space Children)*, EUA) e *O Monstro Sanguinário (Monster on the Campus)*, EUA), sobre um pesquisador que regressa à condição de homínide pré-histórico, após ser contaminado pelo sangue de um peixe primitivo exposto a raios gama – outro alerta sobre os perigos da radioatividade. Como em *Os Invasores de Marte* e *O Mundo em Perigo*, a figura infantil é utilizada em *Mensagem do Planeta Desconhecido* como digna de respeito e confiança, ao contrário de suas contrapartes adultas, cegas em seus preconceitos e presas em seu mundo de intolerância e de violência, algo que as impede de realmente conseguir enxergar o universo. Cabe à criança, que ainda tem a capacidade de se deslumbrar e de ter fé, a missão de salvar o mundo, seja de alienígenas mal-intencionados ou dele mesmo. Na fábula antimilitarista de Jack Arnold, uma forma de inteligência alienígena, representada por um cérebro gigante e fosforescente, aporta perto de uma base militar de onde está prestes a ser lançado em órbita um satélite carregado de armamento nuclear. O alienígena coopta os filhos dos cientistas (entre eles, Sandy Descher, que também fez a garota perdida no deserto de *O Mundo em Perigo*) que trabalham na base para que estes impeçam o lançamento. Se a criança, em *Os Invasores de Marte* e em *O Mundo em Perigo*, é um arauto solitário das ameaças extraterrestres e nativas, aqui ela percebe a trabalho comunitário como o único capaz de superar as limitações físicas e sociais impostas pelos adultos – algo que terá grande repercussão na concepção de *E.T.: O Extraterrestre (E.T.: The Extraterrestrial)*, EUA, 1982) e

---

<sup>35</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

<sup>36</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

do roteiro original que Spielberg conceberia para sua produção *Os Goonies* (*The Goonies*, EUA, 1985, Richard Donner) – elemento do filme que ficou marcado nas lembranças do cineasta:

Não tenho uma memória completa da história de *Mensagem do Planeta Desconhecido*, mas me lembre apenas algumas imagens-chave. Uma é a deste cérebro gigante e brilhante em uma caverna que parece estar chamando crianças em todos os lugares, como o flautista, para se reunirem e ouvirem sua mensagem. E eu me lembro de ver aquele filme e pensar: “Não é interessante. As crianças sabem algo que os pais não sabem”. E é aí que o empoderamento das crianças faz sua magia, pelo menos fez em mim. Porque os pais não sabiam de um segredo que as crianças guardavam em grupo. Não uma criança individual, mas havia um segredo do grupo e isto era vital<sup>37</sup>.

O cinema de baixo orçamento de Jack Arnold, em particular suas ficções-científicas, é impregnado de um humanismo e de questões existenciais ausentes em grande parte das produções do gênero até então. Ainda que busquem o entretenimento e a excitação através de suas narrativas ágeis, não deixam de lado um olhar mais sofisticado para a condição humana. Por trás do sensacionalismo de suas tramas, os filmes de Arnold expõem temas jamais anacrônicos, como a tolerância e a necessidade de empatia com o diferente. Essas preocupações filosóficas fazem com que as ficções de Jack Arnold não se tornem típicos artefatos do passado e permaneçam relevantes até hoje. Talvez, seja este o aspecto da obra de Arnold que mais tenha impregnado o imaginário de Spielberg:

Jack [Arnold] nunca pensou que estava fazendo um filme B. Nenhum desses cineastas jamais pensou que estava nivelando por baixo em suas escolhas de carreira. [...] Eles queriam assustar o público, mas eles também queriam dizer algo. Toda ficção-científica termina com uma mensagem<sup>38</sup>.

Todos esses exemplares do gênero exerceram grande influência na concepção tanto de *E.T.: O Extraterrestre* quanto de *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, EUA, 1977) e da refilmagem de *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, EUA, 2005), juntamente com a experiência ao lado do pai no deserto. *Contatos Imediatos* ainda agrega duas outras fortes impressões trazidas da infância: a imagem da montanha, no segmento *Night on Bald Mountain*, de *Fantasia* (EUA, 1940), e a canção “*When You Wish Upon a Star*”, de *Pinóquio* (*Pinocchio*, EUA, 1940).

---

<sup>37</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

<sup>38</sup> Em *Watch the Skies*, 2005.

O cinema (e a TV) surgiu na vida de Spielberg como uma forma de compensar as agruras de sua infância, como primogênito de um casal descendente de judeus russos e poloneses, com três irmãs mais novas. A profissão de seu pai – engenheiro de *software* e pioneiro na indústria de computadores – fazia com que a família se mudasse constantemente: Ohio, New Jersey, Arizona e, por fim, Califórnia. A natureza *workaholic* do pai fazia com que este se ausentasse cada vez mais do lar, o que intensificou os conflitos matrimoniais que culminou no divórcio. Além do mais, havia ainda o fato de que os Spielbergs eram uma família judaica vivendo em localidades majoritariamente cristãs, o que aumentava o senso de deslocamento do jovem. Apesar de ter sofrido poucas vezes manifestações abertas de discriminação, ainda assim, Spielberg se sentia diferente, quase um alienígena como os das obras de ficção que tanto o fascinavam, principalmente em feriados religiosos cristãos, como o Natal.

Curiosamente, motivos cristãos pontuam por diversas vezes a obra de Spielberg, pelo menos até *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, EUA, 1993), que marca sua aceitação do judaísmo, principalmente em *E.T.: O Extraterrestre*, que traz um ser que vem do céu, com poderes curativos e um sagrado coração que brilha após a ressurreição. Até mesmo o *marketing* do filme destacava essa inclinação cristã: um dos pôsteres trazia o dedo de E.T. quase tocando o de Elliott, numa citação direta à obra de Michelangelo na Capela Sistina.

Quando Arnold começou a registrar os eventos da família com sua recém-adquirida câmera Kodak de 8mm, logo recebeu várias críticas do filho, que apontava “erros” cometidos pelo pai nas filmagens. Arnold achou melhor deixar por conta do garoto a incumbência de documentar as festas e feriados dos Spielbergs, tarefa que Steven não só aceitou de bom grado como serviu também para despertar no menino algo que considerou mais do que um *hobby*, mas um modo de vida. A partir daí, Steven começaria a ver boa parte da vida pelo visor da câmera, como confessou certa vez para o crítico e cineasta Richard Schickel (2012, p. 14):

Fiquei encantado com o controle que os filmes me deram, ao criar uma sequência de eventos – um desastre de trem com dois trens Lionel que eu poderia repetir e ver de novo e de novo. Acho que foi apenas a constatação de que poderia mudar a maneira como percebia a vida por meio de outro meio, para torná-la melhor para mim.

Aos 12 anos, Steven fazia parte dos escoteiros e compensava sua inabilidade para as atividades habituais do grupo utilizando a câmera para registrá-las. Aproveitando os companheiros escoteiros, rodou seu primeiro filme de ficção, o curta-metragem *The Last Gunfight* (1958), inspirado nos diversos faroestes que via regularmente nas matinês e na TV.

Logo, seus temas favoritos começariam a pipocar nas produções amadoras: a Segunda Guerra e os alienígenas.

Em 1961, ele realizou dois curtas passados durante o conflito. *Fighter Squad* serviu para o jovem realizador descobrir o potencial de ilusão permitido pela montagem. Aproveitando o acesso a aeronaves autênticas da Segunda Guerra que estavam estacionadas no aeroporto local, Spielberg mesclou imagens registradas em 8mm e preto-e-branco do interior e exterior das cabines de pilotagens com imagens de arquivo de combates reais, criando uma verossimilhança que impressionou os colegas de escola e do grupo de escoteiros, servindo para o jovem ganhar o respeito até mesmo dos valentões que o assediavam diariamente.

Já *Escape to Nowhere*, completado em 1962, trazia cenas de batalha passadas na África Oriental (dubladas pelo deserto do Arizona, onde os escoteiros acampavam em suas atividades), realizadas com certo realismo normalmente ausente em produções amadoras, acentuado pela decupagem e pela preocupação com os valores de produção (o filme, de cerca de 40 minutos de duração, dos quais apenas 2 minutos e meio estão disponíveis na internet, utilizou jipes, capacetes e armamento real, como granadas e rifles, conseguidos por Arnold Spielberg de sua coleção particular e de conhecidos). No trecho disponibilizado, é possível perceber aplicação eficiente de movimentos de câmera, como *travellings*<sup>39</sup> realizados com câmera na mão, mas simulando o uso de *dolly*<sup>40</sup>, e de enquadramentos, iluminação e composição, silhuetas e *contra-plongées* utilizados para causar maior impacto. O que mais surpreende no material é ver o quanto algumas das ideias aplicadas seriam reutilizadas em *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, EUA, 1998), quase quarenta anos depois.

Entre os 16 e 17 anos de idade, Spielberg rodou seu primeiro longa-metragem, ainda de forma amadora, com dinheiro próprio (pouco menos de 600 dólares, obtidos através de exposições pagas de filmes em 8mm no quintal de sua casa) e de parentes. *Firelight* (1964), com duas horas e quinze minutos de duração, inspirado nas dezenas de ficções-científicas dos anos 1950, trazia invasores extraterrestres aterrorizando uma pequena cidade do interior americano. Spielberg agendou uma *première* em um cinema de Phoenix, ao preço de um dólar o ingresso, na qual chegou em uma limusine alugada pelo pai. Rodado em cores – como algumas de suas principais inspirações, como *A Bolha Assassina* (*The Blob*, EUA, 1958, Irvin S. Yeaworth Jr.) – é possível perceber, no pequeno trecho disponibilizado na internet (de 2 minutos e 49

<sup>39</sup> Enquadramentos móveis que percorrem o espaço para frente, para trás ou para as laterais (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 751).

<sup>40</sup> Suporte de câmera com rodas, usado para rodar *travelling* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 744).

segundos), uma precoce eficiência no uso de efeitos especiais realizados na garagem de sua casa, principalmente de miniaturas, e de iluminação. Alguns planos remetem a outros similares encontrados em produções posteriores do cineasta, como *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, *E.T.: O Extraterrestre* e *Guerra dos Mundos*. A trilha musical foi composta pelo próprio Spielberg (um ávido colecionador de trilhas sonoras desde a infância) utilizando seu clarinete e depois transposta para a partitura por sua mãe, que era pianista. Por fim, foi executada pela banda de música do colégio onde Spielberg estudava.

A versão final do filme é considerada como perdida, já que Spielberg repassou os rolos originais para um produtor como forma de divulgar seu trabalho. Pouco tempo depois, a produtora faliu e o material desapareceu. As filmagens de *Firelight* foram assunto de dois artigos e ensaios fotográficos do jornal local *The Arizona Republic*, no qual Spielberg foi chamado, em dezembro de 1963, de “Cecil B. adolescente”, um “amador, porém com posição distinta e atitude profissional”<sup>41</sup> (McBRIDE, 2011, p. 8). A comparação com Cecil B. DeMille (mais uma, após o apelido dado precocemente pela mãe) levava em conta não apenas sua verve e ambição profissional, como também sua inata capacidade de autopromoção. Na véspera da exibição pública do longa, a manchete do mesmo *The Arizona Republic* anunciava “Luzes de fogo capturam terráqueos no filme que tem pré-estreia na terça”<sup>42</sup> (McBRIDE, 2011, p. 6). O próprio Spielberg buscava tal aproximação com o renomado cineasta, por certo, pela grandiosidade de suas últimas produções, mas, talvez, também pela fama que DeMille tinha entre o grande público, não só entre os fãs de cinema, como afirma McBride (2011, p. 8): “As ambições de Steve Spielberg eram grandiosas, ainda que intelectualmente circunscritas: ele disse a seus jovens colaboradores durante a produção de *Firelight*: ‘Quero ser o Cecil B. DeMille da ficção-científica’”<sup>43</sup>.

A ambição profissional de Spielberg só aumentou após a exibição de *Firelight*, graças à recepção que o filme teve por aqueles que estiveram presentes na sessão. O crítico Larry Jarrett, do jornal *Arizona Journal*, publicou suas impressões:

*Firelight* é tão bom quanto, ainda que isto possa ser interpretado como uma crítica, alguns dos filmes de ficção-científica vistos por espectadores da madrugada televisiva. O enredo, a ação, o material básico do filme são sólidos e não tão

<sup>41</sup> Tradução livre de: “[...] amateur, but with a distinguished position and professional attitude”.

<sup>42</sup> Tradução livre de: “Firelights capture earthlings in film, which premieres on Tuesday”.

<sup>43</sup> Tradução livre de: “Steve Spielberg’s ambitions were grand, yet intellectually circumscribed: he told his young collaborators during the making of *Firelight*: ‘I want to be the Cecil B. DeMille of science fiction’”.

absurdos quanto algumas das *fantasies-de-science* de Hollywood<sup>44</sup> (apud McBRIDE, 2011, p. 9).

No dia seguinte à exibição de *Firelight*, Steven e sua família se mudaram para a Califórnia. Antes de Steven completar 18 anos, a família já tinha morado em meia dúzia de cidades diferentes, o que contribuiu para a sensação de deslocamento que Spielberg sentia com relação ao mundo ao redor. Ele era sempre o garoto novo da escola, o novato sem amigos. Quando, finalmente, as coisas começavam a se aclimatar, a família se mudava novamente. O cinema era das poucas constâncias em sua vida. Mas a mudança para a Califórnia foi recebida de bom grado pelo jovem. Afinal, a proximidade com a indústria do cinema o deixava mais perto da concretização de seu objetivo de se tornar um cineasta profissional. As notas ruins no ensino médio prejudicaram sua intenção de ingressar nas principais escolas de cinema – University of Southern California (USC) e University of California (UCLA). Sendo assim, acabou por ingressar na California State College, em Long Beach, ainda que o curso não oferecesse o conteúdo adequado que o ajudasse a se aprimorar como cinéfilo ou como realizador, embora atendesse sua intenção de permanecer próximo aos estúdios. Ao mesmo tempo, garantiria a ele um diploma, que era muito mais uma exigência paterna do que uma vontade do jovem, e o afastaria da chance de ter que servir no Vietnã.

Quando ainda morava no Arizona, pouco antes da mudança para a Califórnia, Spielberg aproveitou um recesso escolar e visitou os estúdios da Universal, em Los Angeles. Através de um amigo de seu pai, ele conheceu Chuck Silvers, então assistente editorial do estúdio e responsável pela reorganização do arquivo fílmico da Universal. Silvers o guiou pelos setores de montagem, dublagem e pós-produção, enquanto Steven contava a ele sobre os filmes que tinha feito, sobre seus métodos amadores de produção e sobre *Firelight*, que estava na fase de finalização na época. Silvers ficou fascinado com o garoto – o que lhe faltava em experiência de vida e sofisticação, sobrava em energia e atitude, além de uma voracidade em aprender cada vez mais sobre o ofício.

A primeira visita de Spielberg aos estúdios da Universal virou lenda, alimentada pelo próprio, talvez para aproximar sua vida daquelas que via nas telas do cinema. Segundo ele, um dia estava fazendo o *tour* pelos estúdios em micro-ônibus, quando, numa pausa para ir ao banheiro, acabou se afastando do grupo e ficou perambulando pelo estúdio, sem ter a mínima ideia de como retornar para a casa de seus parentes em Canoga Park, onde estava

---

<sup>44</sup> Tradução livre de: “*Firelight* is just as good, although this may be construed as criticism, as some of the science-fiction movies seen by the late-late television viewers. The plot, the action, the basic material of the movie, is sound and not as far out as some of Hollywood’s *fantasies-de-science*”.

hospedado. Foi quando, segundo ele, conheceu Silvers, que lhe deu um passe livre de três dias pela Universal. No final daquele período, Spielberg disse ter vestido seu terno de Bar Mitzvah e, já familiarizado com o segurança da portaria do estúdio, continuou a passar o resto do verão na Universal. A lenda diz ainda que Spielberg encontrou uma sala vazia, colocou seu nome na porta, e se apossou da mesma, até que teve a chance de ser contratado pelo estúdio.

A verdade é que Spielberg continuou a se corresponder com Silvers após retornar ao Arizona, a quem pedia conselhos sobre assuntos relativos à produção de *Firelight*, como, por exemplo, o que era necessário fazer para conseguir os direitos de usar determinada música em seu filme. Com o filme finalmente pronto, Spielberg teve, enfim, a chance de mostrá-lo a Silvers. Na cabeça de Spielberg, a Universal eventualmente o deixaria fazer uma versão não-amadora de *Firelight*. Ainda que o objetivo de Spielberg estivesse completamente fora da realidade, *Firelight* conseguiu impressionar Silvers, principalmente por ter sido realizado sem som direto e com todos os diálogos, efeitos sonoros e música adicionados na pós-produção. Alguns efeitos visuais, como uma pequena cena em *stop-motion*, também mostravam que a criatividade do jovem em muito suplantara as limitações de recursos do filme. Em 1964, enquanto finalizava o ensino médio em Saratoga, Spielberg conseguiu uma espécie de estágio não remunerado no departamento editorial da Universal. A função permitiu que Spielberg assistisse às filmagens de longas-metragens e produções televisivas, além de conhecer diversas pessoas ligadas à produção e pós-produção, já começando a aprender o ofício da realização cinematográfica profissional.

Spielberg passou os verões de 1964 e 1965 trabalhando informalmente na Universal, onde ainda vigorava o espírito do sistema de estúdios<sup>45</sup> que já estava em declínio na época. Enquanto os demais estúdios sofriam com as mudanças de comportamento e de mercado, a Universal ainda se mantinha prolífica, graças principalmente a seu departamento televisivo, pioneiro na produção de telefilmes e no qual cerca de duas dúzias de séries eram rodadas simultaneamente. Como afirma McBride, (2011, p. 126), “enquanto a maioria dos outros cineastas de sua geração conhece o clássico sistema de estúdio apenas pelos livros de história e de filmagens antigas, o início precoce de Spielberg deu-lhe um inestimável conhecimento em primeira mão de como este sistema funcionava”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Cf. MATTOS, 2006.

<sup>46</sup> Tradução livre de: “While most other filmmakers of his generation know the classic studio system only from history books and old movie footage, Spielberg’s precocious start gave him an invaluable firsthand knowledge of how that system functioned”.

Spielberg aproveitou a oportunidade para conhecer também outras instituições ligadas à produção cinematográfica, como a Technicolor. Quando finalmente ingressou na universidade, Spielberg montou sua grade curricular de forma a concentrar suas aulas às segundas e terças-feiras, liberando o resto da semana para que pudesse continuar trabalhando na Universal.

Embora tenha sido frequentemente citado como parte da “Geração das Escolas de Cinema”, Spielberg nunca chegou a frequentar uma escola de cinema. Ao contrário de contemporâneos como George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Brian De Palma, que aprenderam seu ofício em prestigiadas escolas de cinema na década de 1960, Spielberg permaneceu essencialmente um autodidata. Ele cursou as poucas disciplinas rudimentares de cinema e televisão então disponíveis no California State College em Long Beach, mas como ele tinha feito desde o início de sua infância como um criador de filmes em 8mm, Spielberg seguiu seu próprio e excêntrico caminho para uma carreira profissional de direção. Os estúdios da Universal eram, na verdade, a escola de cinema de Spielberg<sup>47</sup> (McBRIDE, 2011, p. 152).

A Universal do final dos anos 1960 era o único dos grandes estúdios que ainda funcionava seguindo os modos de produção da era de ouro de Hollywood. Os métodos e o conteúdo produzido ainda eram muito conservadores, o que a mantinha deslocada das mudanças políticas e sociais da época, que afetavam diretamente os demais estúdios e também o que era ensinado nas principais escolas de cinema, como a UCLA (cujo forte eram os filmes de ficção), a USC (conhecida pela ênfase nos documentários e filmes técnicos) e a New York University. Spielberg teve, assim, uma educação muito mais “tradicional”, bem mais próxima do treinamento que teria, caso tivesse ingressado no sistema de estúdios nos anos 1930. Essa educação informal e anacrônica se refletiu na obra de Spielberg, colocando-o à parte de seus colegas de geração: “Enquanto outros jovens cineastas tentavam mudar o sistema, Spielberg aprendia a trabalhar dentro dele”<sup>48</sup> (McBRIDE, 2011, p. 153). Segundo Matthew Robbins (que escreveu o roteiro de *A Louca Escapada* para Spielberg), na época aluno da USC, Spielberg: “já era um típico profissional de Hollywood, completamente inserido no sistema, sem discussão alguma, sem uma gota de rebelião [...] que vinha da medíocre Long Beach State, não era nem parte da turma!” (*apud* BISKIND, 2009, p. 270).

---

<sup>47</sup> Tradução livre de: “Although he often has been described as part of ‘The Film School Generation’, Spielberg never attended film school. Unlike such contemporaries as George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, and Brian De Palma, who learned their craft at prestigious film schools in the 1960s, Spielberg remained essentially an autodidact. He took the few rudimentary film and television courses then available at California State College at Long Beach, but as he had done from his boyhood beginnings as a maker of 8mm films, Spielberg followed his own eccentric path to a professional directing career”.

<sup>48</sup> Tradução livre de: “While other young filmmakers tried to change the system, Spielberg learned to work within it”.

A Universal podia até ser uma grande escola, mas apenas permanecer na posição de mero observador de produções alheias já não satisfazia mais o jovem Spielberg. Ao contrário, ver outros cineastas trabalhando o angustiava cada vez mais. Disposto a conseguir um contrato profissional, Spielberg arranhou 10 mil dólares para financiar um curta-metragem que lhe servisse como um cartão de visitas para os estúdios.

*Amblin'* (1968) conta a história de dois jovens que se conhecem pedindo carona numa estrada do deserto de Mojave, se apaixonam e se separam, após perceberem a incompatibilidade de objetivos: ela buscando a liberdade do estilo de vida *hippie*, ele desejando o conformismo. Rodado em 35mm e sem diálogos, o filme foi escrito e dirigido por Spielberg quando este tinha acabado de completar 21 anos. O acabamento profissional e a maturidade narrativa de *Amblin'* fizeram com que fosse exibido nos cinemas, antes de sucessos como *Love Story: Uma História de Amor* (*Love Story*, EUA, 1970, Arthur Hiller), e a ser selecionado para alguns festivais, aonde chegou a ser premiado. Mais importante ainda, o filme permitiu que Spielberg, enfim, pudesse mostrar algo profissional para Chuck Silvers e, principalmente, Sid Sheinberg, então vice-presidente de produção da Universal TV. O próprio Spielberg admite a iniciativa calculista por trás do filme:

Eu tinha feito vários pequenos filmes em 16mm que não estavam me levando a lugar nenhum. Eram muito esotéricos. Eu queria filmar algo que pudesse provar para as pessoas que financiavam filmes que eu certamente poderia soar como um cineasta profissional. *Amblin'* foi um esforço consciente para entrar no negócio e me tornar bem sucedido, provando às pessoas que eu podia mover uma câmera, escolher bem o enquadramento e lidar com iluminação e atuações. O único desafio que foi mais pessoal com relação a *Amblin'* é que eu consegui contar uma história sobre um menino e uma menina sem diálogos. Isso foi algo a que me propus a fazer antes mesmo de descobrir que eu não poderia arcar com o som, mesmo que eu quisesse<sup>49</sup> (*apud* McBRIDE, 2011, p. 178).

Em 12 de dezembro de 1968, Sheinberg ofereceu a Spielberg um contrato de sete anos com o estúdio, o que, aos 21 anos, fez com que ele se tornasse o mais jovem cineasta a ser contratado por uma *major*.

Até os anos 1960, quando a idade média na indústria cinematográfica era de 55 anos, era praticamente impossível para um jovem cineasta trabalhar para os grandes estúdios. A

---

<sup>49</sup> Tradução livre de: "I had made a lot of little films in 16mm that were getting me nowhere. They were very esoteric. I wanted to shoot something that could prove to people who finances movies that I could certainly look like a professional movie-maker. *Amblin'* was a conscious effort to break into the business and become successful by proving to people I could move a camera and compose nicely and deal with lighting and performances. The only challenge that's close to my heart about *Amblin'* is I was able to tell a story about a boy and a girl with no dialogue. That was something I set out to do before I found out I couldn't afford sound even if I wanted it".

exceção era Francis Ford Coppola (1939-), único estudante de cinema que já havia realizado longas-metragens, o que o tornou o modelo a ser seguido por todos os colegas: “Todos nós conhecíamos Francis. Era o jovem que já estava lá numa época em que nenhum jovem conseguia sequer ingressar no mercado”, conta Spielberg<sup>50</sup>. Coppola graduou-se em Cinema pela UCLA, enquanto já praticava o ofício trabalhando para a American International Pictures (AIP), sob os auspícios de Roger Corman (1926-) que produziu seu primeiro longa-metragem com distribuição comercial, *Demência 13* (*Dementia 13*, EUA, 1963), filme de horror inspirado não apenas no mesmo tema de *Psicose*, como também em sua estrutura. Após escrever alguns roteiros para terceiros – como os de *Esta Mulher é Proibida* (*This Property is Condemned*, EUA, 1966, Sydney Pollack), baseado em Tennessee Williams, e de *Paris Está em Chamas?* (*Paris brûle-t-il?*, França / EUA, 1966, René Clément), para o qual reescreveu o roteiro original de Gore Vidal –, Coppola realizou de forma independente *Agora Você é um Homem* (*You're a Big Boy Now*, EUA, 1966), que foi aceito como sua tese de conclusão na UCLA, garantindo-lhe a graduação de Mestre em Belas Artes. Seu próximo filme como diretor marcaria sua primeira (e frustrada) experiência com os grandes estúdios: *O Caminho do Arco-Íris* (*Finian's Rainbow*, EUA, 1968) foi um projeto de encomenda: um musical à moda antiga baseado num espetáculo da Broadway, para o qual a Warner reutilizou os caríssimos cenários que construiu para a fracassada superprodução *Camelot* (EUA, 1967, Joshua Logan). O papel principal ficou para o já idoso Fred Astaire (1899-1987), aqui em seu último musical, o que ajudou a escancarar a visão antiquada do projeto.

Mas foi durante as filmagens de *O Caminho do Arco-Íris* que Coppola conheceu George Lucas (1944-), aluno destaque da rival USC, que fazia na época um estágio remunerado na Warner. Apesar das personalidades opostas, o expansivo Coppola logo acolheu o tímido e introvertido Lucas como seu assistente e, juntos, começaram a concatenar ideias para realizar filmes fora daquele esquema envelhecido ainda utilizado pelos grandes estúdios. A primeira colaboração veio com *Caminhos Mal Traçados* (*The Rain People*, EUA, 1969), longa-metragem escrito e dirigido por Coppola, realizado com equipe e orçamento minúsculos, em locações, nos moldes de um filme estudantil. Além de Lucas, que foi creditado como produtor associado (Lucas realizou também um documentário sobre os bastidores), o filme contou com outros colegas, como John Milius (1944-) – assistente de produção – e Walter Murch (1943) – editor de som. Atores então pouco conhecidos, como James Caan (1940-2022), Shirley Knight (1936-2020) e Robert Duvall (1931-), faziam os papéis principais. A experiência serviu como gênese da American Zoetrope, produtora criada

---

<sup>50</sup> Em *O Legado dos Cineastas*, 2004.

por Coppola em São Francisco (na época, o epicentro da contracultura nos Estados Unidos), que serviu como agregador de vários outros egressos das escolas de cinema, onde estes esperavam realizar filmes nos moldes dos autores europeus que tanto admiravam, como Godard (1930-), Truffaut e Bergman.

No mesmo ano, um artigo da revista *Time* sobre “os cineastas estudantes” observou que, para a juventude do período, o cinema tinha se tornado a mais significativa e relevante das artes. Mas, mesmo tendo ingressado na realização cinematográfica mais cedo do que qualquer de seus contemporâneos, o artigo não mencionava Spielberg, destacando o trabalho docente de nomes como Scorsese (1942-), Lucas, Coppola e Milius, nomes seminais da geração saída das escolas de cinema, que incluía ainda Robert Zemeckis (1951-), Bob Gale (1951-), Hal Barwood (1940-), Matthew Robbins (1945-), Gloria Katz (1942-), Willard Huyck (1945-) – todos futuros colaboradores de Spielberg –, além de De Palma, Carroll Ballard (1937-), Paul Schrader (1946-), Terrence Malick (1943-), Robert Dalva (1942-), Randall Kleiser (1946-), Caleb Deschanel (1944-), Colin Higgins (1941-), Walter Murch, entre outros. O que os aproximava, acima de tudo, era a cinefilia. Eram todos integrantes da geração cinéfila surgida pós *Cahiers du Cinéma*, pós novas ondas e cinemas novos.

Spielberg teve um primeiro contato com esses futuros realizadores quando atendeu a um festival de filmes estudantis realizados na UCLA e na USC, em 1967. Dentre os filmes exibidos, estava o curta-metragem de ficção-científica *THX 1138:4EB (Electronic Labyrinth)*, escrito e dirigido por George Lucas que, depois, o expandiria em um longa-metragem, *THX 1138* (EUA, 1971). O impacto em Spielberg foi imediato, segundo o próprio:

Eu tinha dirigido quinze curtas-metragens naquela época e este pequeno filme era melhor do que todos os meus pequenos filmes combinados. Meus modelos não eram mais John Ford, Walt Disney, Frank Capra, Federico Fellini, David Lean, Alfred Hitchcock ou Michael Curtiz, era alguém mais próximo da minha idade, alguém que eu poderia realmente conhecer, competir com, me inspirar... Conheci George [Lucas] naquele dia e percebi que havia uma geração inteira saindo da NYU, USC e UCLA, e eu era meio órfão abandonado em Long Beach, em uma faculdade que não tinha um programa de cinema<sup>51</sup> (*apud* McBRIDE, 2011, p. 155).

Coppola levantou o dinheiro necessário para a fundação da American Zoetrope através de um acordo com a Warner que passava por uma troca de direção e que deu bastante

---

<sup>51</sup> Tradução livre de: “I [...] had directed fifteen short films by that time, and this little movie was better than all of my little movies combined. No longer were John Ford, Walt Disney, Frank Capra, Federico Fellini, David Lean, Alfred Hitchcock, or Michael Curtiz my role models. Rather, it was someone nearer my own age, someone I could actually get to know, compete with, draw inspiration from... I met George that day, and I realized that there was an entire generation coming out of NYU, USC, and UCLA, and I was kind of an orphan abandoned in Long Beach at a college that didn’t really have a film program”.

liberdade para os primeiros projetos da nova produtora. O sucesso sem precedentes de *Sem Destino* (*Easy Rider*, EUA, 1969, Dennis Hopper) ajudou com que os estúdios começassem a prestar atenção a essa geração de novos realizadores vindas das escolas de cinema. Coppola já tinha boa reputação entre os executivos (em 1971, ganhou o Oscar de melhor roteiro adaptado por *Patton: Rebelde ou Herói? – Patton*, EUA, 1970, Franklin J. Schaffner) e Lucas despontava como grande e precoce talento, o que fez com que a Warner fechasse acordo para sete filmes com a American Zoetrope, incluindo uma versão em longa-metragem de *THX 1138* (também estrelada por Robert Duvall), *A Conversação* (*The Conversation*, EUA, 1974), escrito e dirigido por Coppola, e *Apocalypse Now*, então um roteiro de John Milius que George Lucas planejava dirigir. Logo, Coppola e Lucas convidaram outros colegas, como Huyck, Robbins, Murch, Barwood, Milius, Ballard, Dalva e Deschanel para se juntarem na organização do estúdio e na concepção dos sete projetos encomendados pela Warner – uma espécie de “extensão da nossa experiência na escola de cinema”, nas palavras de Ballard<sup>52</sup>, ex-colega de Coppola na UCLA. Até mesmo Akira Kurosawa (1910-1998) compareceu a uma das festas realizadas na American Zoetrope, para a incredulidade dos jovens realizadores. Spielberg se lembra de como era inebriante e acolhedora a atmosfera na produtora de Coppola: “Sua porta estava aberta para todo jovem estudante de cinema de qualquer parte do mundo. Era só entrar e conhecer Francis. Ele era receptivo, encorajador e inspirador”<sup>53</sup>.

Enquanto Coppola e sua turma discutiam e faziam política, sexo e experiências com drogas, Spielberg vivia uma realidade completamente diferente, enclausurado nos estúdios da Universal, como afirmou: “Ninguém falava do Vietnã num estúdio de cinema, era incrível! Falávamos muito sobre isso no campus, quando estava na faculdade. Era o único assunto das conversas porque estávamos na idade de ser recrutados e lutávamos para continuar na escola e manter nossa dispensa”<sup>54</sup>.

Através do contato com Lucas e seus colegas, Spielberg ampliou seu repertório para além do cinema industrial hollywoodiano. Ainda que seu gosto tendesse mais para o classicismo de David Lean e Alfred Hitchcock do que para a iconoclastia de Godard, esse foi um período no qual seus horizontes estéticos foram ampliados graças a uma intensa exposição a filmes estrangeiros:

Tudo que não era americano me impressionava. Eu passei por uma fase de Bergman. Acho que vi tudo que Ingmar Bergman tinha feito. Era maravilhoso. Você ia ao

---

<sup>52</sup> Em *O Legado dos Cineastas*, 2004.

<sup>53</sup> Em *O Legado dos Cineastas*, 2004.

<sup>54</sup> Em *O Legado dos Cineastas*, 2004.

cinema e via todos os filmes de Bergman em uma semana. Você ia ao cinema na semana seguinte e via... talvez, Jacques Tati. Eu o amava! Truffaut era provavelmente meu diretor favorito. Eu vi todos os filmes da Nouvelle Vague Francesa quando estava na escola<sup>55</sup> (apud McBRIDE, 2011, p. 162).

A admiração de Spielberg por Truffaut culminou na participação do mesmo como ator, em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, no papel lisonjeiro do cientista Lacombe (o nome da personagem remete a *Lacombe Lucien*, filme de Louis Malle – outro egresso da *Nouvelle Vague* – lançado em 1974, poucos anos antes de *Contatos Imediatos*). É Lacombe quem descobre que a música (ou seja, a arte) pode ser usada como instrumento de comunicação com os alienígenas. É Lacombe também quem percebe que existe um padrão entre os humanos que atenderam aos chamados das entidades extraterrestres: todos eles têm o dom da arte, ainda que latente, como no caso do protagonista, Roy Neary (Richard Dreyfuss), que se descobre capaz de esculpir uma imagem que o aflige desde seu primeiro encontro com os visitantes. Spielberg disse que precisava de alguém para o papel que visse o mundo com o olhar de uma criança e, nos filmes de Truffaut, ele percebeu esta qualidade: “Havia uma criança dentro de François Truffaut. Assistindo a ele atuar em seus filmes *O Garoto Selvagem* [*L’Enfant Sauvage*, França, 1970] e *A Noite Americana* [*La Nuit Américaine*, França / Itália, 1973], eu vi aquela criança... Esse era o espírito que eu queria para Lacombe”<sup>56</sup> (apud McBRIDE, 2011, p. 323).

No filme, Lacombe verbaliza um princípio básico nas narrativas de Spielberg: a de inserir “pessoas comuns em situações extraordinárias”. A personagem também serve como guia para as reações da plateia: a forma como ele reage à presença dos extraterrestres ecoaria na forma como o público também os receberia. É de Lacombe/Truffaut o momento mais mágico do clímax: o contato imediato em si, aquele no qual Lacombe se comunica com o representante das estrelas usando a combinação do gesto com a música. Truffaut, que não acreditava em alienígenas (“eu acredito no cinema”, dizia ele, quando perguntado sobre o tema), relutou, a princípio, em aceitar o papel: primeiro, por não falar inglês, e, segundo, porque dizia que “os únicos contatos imediatos que eu já tive eram com mulheres, crianças e livros”<sup>57</sup> (apud McBRIDE, 2011, p. 324). Entretanto, acabou aceitando por conhecer e gostar

---

<sup>55</sup> Tradução livre de: “Anything that wasn’t American impressed me. I went through a period of Bergman. I think I saw every picture Ingmar Bergman made. It was wonderful! You’d go to the theater and see all the Bergman films one week. You’d go to the same theater the next week and see... maybe, Jacques Tati. I loved him! Truffaut is probably my favorite director. I saw all the New Wave French films while at school”.

<sup>56</sup> Tradução livre de: “There was a child inside François Truffaut. Watching him perform in his films *The Wild Child* and *Day for Night*, I saw a child.... That was the spirit I wanted for Lacombe”.

<sup>57</sup> Tradução livre de: “The only close encounters I ever have are with women, children, or books”.

dos filmes anteriores de Spielberg e por ter confiança na capacidade do jovem cineasta em concretizar mesmo os momentos mais mirabolantes do roteiro.

Acho que o sucesso de *Contatos Imediatos* deve-se ao talento muito especial de Steven de dar plausibilidade ao extraordinário. Se vocês analisarem *Contatos Imediatos do terceiro grau*, verão que Spielberg tomou o cuidado de rodar todas as cenas da vida cotidiana dando-lhes um aspecto um pouco fantástico, ao passo que, no outro prato da balança, dava o máximo de cotidianidade às cenas fantásticas (TRUFFAUT, 2005, p. 59).

Outro elemento aproximava os dois realizadores: a admiração confessa pelo cinema de Alfred Hitchcock. É de François Truffaut o primeiro grande estudo sobre a obra de Hitchcock, *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas (Le Cinéma Selon Alfred Hitchcock)*, o seminal livro publicado originalmente em 1966 que reuniu uma série de conversas entre os dois cineastas. O livro deu forma concreta à admiração que os integrantes da *Cahiers du Cinéma* tinham por Hitchcock, admiração que levou o diretor inglês a passar a ser respeitado como autor e não apenas como artesão do cinema industrial. O projeto do livro surgiu após uma visita de Truffaut aos Estados Unidos, onde constatou que o cineasta inglês (que Truffaut considerava o maior do mundo) não recebia a devida consideração da crítica local e dos colegas. Além do livro e de seus inúmeros textos sobre a obra de Hitchcock, o fascínio que este exercia sobre Truffaut é perceptível em filmes como *A Noiva Estava de Preto (La Mariée Était en Noir, França / Itália, 1968)*, *A Sereia do Mississipi (La Sirène du Mississipi, França / Itália, 1969)* e no derradeiro *De Repente num Domingo (Vivement Dimanche!, França, 1983)*, claramente inspirados na forma e nos temas trabalhados pelo cineasta inglês.

A admiração de Spielberg por Truffaut começou quando ainda era um universitário e entrou em contato com obras como *Atirem no Pianista (Tirez Sur le Pianiste, França, 1960)*, *Uma Mulher para Dois (Jules et Jim, França, 1962)* e *Beijos Proibidos (Baisers Volés, França, 1968)*, nos cinemas de arte que pipocavam na época, alimentados por um público cada vez mais ávido por cinematografias diversas. Spielberg retornou por diversas vezes para estudar esses filmes, buscando inspiração em “seus lirismos românticos, seus *frissons* visuais e suas misturas graciosas de humor lúdico e gravidade emocional”<sup>58</sup> (McBRIDE, 2011, p. 323). Mas foi com *A Noite Americana* que Spielberg mais se identificou, pois percebeu que ali Truffaut se revelou por completo, e que ele, tal como Spielberg, era puro cinema.

---

<sup>58</sup> Tradução livre de: “[T]heir romantic lyricism, their visual *frissons*, and their graceful blend of playful humor and emotional gravity”.

É provável que Spielberg tenha construído a personagem principal de *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, EUA, 1987), a de Jim Ballard (vivido no filme por Christian Bale), tanto a partir das memórias do autor, J. G. Ballard (1930-2009), quanto da trajetória de Antoine Doinel, alter ego de Truffaut, em *Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cents Coups*, França, 1959), *Beijos Proibidos*, *Domicílio Conjugal* (*Domicile Conjugal*, França, 1970) e *O Amor em Fuga* (*L'Amour en Fuite*, França, 1979), além do curta *Antoine e Collete* (*Antoine et Collete*, França, 1962). Assim como Doinel, o garoto de *Império do Sol* também é forçado a amadurecer de forma rápida e não natural, praticamente saltando o rito da adolescência, resultando em uma mescla de criança e adulto. O olhar perdido de Jim Ballard na conclusão do filme de Spielberg emula a mesma dor existencial e semelhante sensação de deslocamento que Doinel (Jean-Pierre Léaud) na emblemática cena final de *Os Incompreendidos*.

Para Spielberg, esta sensação de não pertencimento, que vinha desde a infância, continuava na vida adulta, mesmo ao ser acolhido pelos colegas em suas festas regadas a álcool, drogas e sexo na praia, em Nicholas Canyon, onde os futuros cineastas se reuniam para reclamar do sistema, de Hollywood e compartilhar suas vontades de mudar o cinema. Para um jovem que passou a adolescência fazendo filmes e visitando filmagens, foi o primeiro contato com o mundo fora dos estúdios, com o movimento *hippie*, com a geração paz e amor. Mas, enquanto os amigos se esbaldavam na praia, Spielberg, que não bebia, nem usava drogas e muito menos tinha intimidade com o sexo oposto, ficava assistindo à TV em casa.

Na verdade eu nunca estive na turma de Francis [Ford Coppola], eu era um estranho, fazia parte do sistema, estava sendo criado e treinado pelos estúdios da Universal, uma empresa muito conservadora e, aos olhos dele e aos de George [Lucas] também, estava trabalhando dentro do sistema (*apud* BISKIND, 2009, p. 270).

Ainda assim, personalidades fortes, como as de Brian De Palma, John Milius, Martin Scorsese e até mesmo a do tímido Lucas, fascinavam Spielberg que procurou absorver tudo que estes lhe ensinavam sobre o cinema fora da caixa na qual estivera inserido por toda sua vida. Mas, ainda que admirasse o cinema de Ingmar Bergman (1918-2007), Federico Fellini (1920-1993) e Orson Welles (1915-1985), alguns dos preferidos da cinefilia da época, os diretores que Spielberg mais amava, além de Truffaut, ainda eram David Lean e Alfred Hitchcock. Spielberg leu tudo que podia sobre o cinema de Hitchcock, e passava horas conversando com colegas sobre os méritos de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, EUA, 1959), *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, EUA, 1958), *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, EUA, 1954) e *Psicose*, discutindo sobre movimentos de câmera e outros elementos da *mise en scène*. Era uma época em que a crítica americana ainda era muito elitista, reconhecendo o

domínio de Hitchcock sobre a técnica e a linguagem, mas fazendo restrições com relação aos temas e assuntos abordados em sua obra. Ou seja, alguém que fazia filmes envolventes e até mesmo maravilhosos, mas sem muita ‘profundidade’. Curiosamente, é uma crítica que Spielberg também frequentemente recebeu ao longo de sua carreira. Ao contrário do consenso crítico vigente até então nos Estados Unidos, Spielberg não hesitava em chamar Hitchcock de “mestre”, algo que aproximava a opinião de Spielberg muito mais do que se dizia a respeito do cineasta inglês na Europa – e na França, particularmente – do que em Hollywood.

Uma das maiores frustrações de Spielberg foi a de nunca ter conhecido pessoalmente Hitchcock. Quando adolescente, ainda perambulando pelos estúdios da Universal, tentou entrar no *set* do filme *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*, EUA, 1966), mas acabou expulso antes que pudesse ver o cineasta inglês em ação. Após o sucesso de *Tubarão* (*Jaws*, EUA, 1975), ele tentou mais uma vez marcar um encontro com Hitchcock que, na época, preparava na Universal aquele que seria seu último trabalho, *Trama Macabra* (*Family Plot*, EUA, 1976). O astro desse filme, Bruce Dern (1936-), tentou armar, sem sucesso, o encontro. Segundo sua autobiografia de 2014, *Things I’ve Said, But Probably Shouldn’t Have*, Dern disse a Hitchcock que ele era o ídolo de Spielberg, e que este só queria se sentar por uns cinco minutos e conversar com seu mestre, ao que o inglês respondeu: “Não é o menino que fez o filme do peixe? Eu nunca poderia me sentar e falar com ele... porque eu olharia para ele e me sentiria uma prostituta”. Ao ser indagado o motivo de Spielberg fazê-lo se sentir como uma “prostituta”, Hitchcock explicou que a Universal pagou a ele um milhão de dólares para fazer a voz da atração de *Tubarão* em seu parque temático. E, como ele aceitou, se sentiu como se estivesse se prostituindo: “Eu não posso me sentar e conversar com o garoto que fez o filme do peixe. Eu não conseguiria nem tocar sua mão” (*apud* DERN, 2014). Apesar do alegado por Hitchcock que, na época, era um dos principais acionistas da Universal, não existe registro de que alguma vez a atração tenha contado com sua locução.

O que, talvez, seduzisse Spielberg na obra de Hitchcock fosse mais do que o esplendor técnico e narrativo. Tal qual seu mestre, Spielberg nunca quis atingir apenas uma audiência erudita. Seu cinema sempre foi direcionado às massas, ao mesmo homem comum que protagonizava tanto seus filmes quanto os de Hitchcock. Homem comum como o protagonista de *Encurralado* (*Duel*, EUA, 1971), filme que rendeu a Spielberg elogios de alguns dos nomes que admirava desde jovem, como Truffaut, Fred Zinnemann (1907-1997) e, principalmente, David Lean que comentou:

Eu sabia que surgia ali um brilhante novo diretor. [...] Steven sente prazer verdadeiro na sensualidade de construir cenas de ação – movimentos maravilhosos e

fluidos. Ele tem essa extraordinária amplitude de visão, um escopo que ilumina seu filme. Mas, então, [o filme de] Steven é como os filmes costumavam ser<sup>59</sup> (*apud* McBRIDE, 2011, p. 237).

Se Spielberg não deu sorte em seu objetivo de conhecer pessoalmente Hitchcock, foi mais bem sucedido com relação a David Lean. Chegou a cogitar produzir uma adaptação do romance *Império do Sol*, para Lean dirigir, perspectiva que Lean contemplou após concluir *Passagem para a Índia* (*A Passage to India*, EUA / Reino Unido, 1984), antes de concluir que o projeto era bem mais próximo da sensibilidade de Spielberg do que da sua. Spielberg acabou herdando e realizando ele mesmo a adaptação, em 1987, e se lembra bem de seu primeiro encontro com Lean:

Quando conheci David Lean, foi como encontrar meu guru. Quer dizer, alguém que eu venerava e que estudava e sonhava em conhecer um dia. Ele não me decepcionou nem um pouco. Ele era intimidador em seu intelecto e, de fato, eu não conseguia acompanhar seu conhecimento sobre a história, sobre os eventos atuais e sobre cinema. No entanto, também entendi que havia diretores e cineastas que ele admirava e amava. Percebi que há uma hierarquia. David Lean foi inspirado e inspirou toda uma geração de cineastas. E alguns de nós inspiramos outros jovens estudantes de cinema que querem se tornar diretores, escritores, atores e atrizes profissionais. Isso é importante. Eu aprendi isso com ele e falamos a mesma língua<sup>60</sup>.

Se os demais estúdios já demonstravam a tendência de se abrir para novas ideias, novos realizadores e novos modos de produção, a Universal ainda se mantinha fiel ao antigo esquema taylorista de produção. Após ser contratado pelo estúdio, no final de 1968, Spielberg foi escalado para sua primeira incumbência profissional, em fevereiro do ano seguinte: a realização de um dos três segmentos da antologia *Retratos de um Pesadelo* (*Night Gallery*, EUA, 1969, demais segmentos dirigidos por Barry Shear e Boris Sagal), que deu origem à série *Galeria do Terror*. Foi dentro deste esquema rígido, que prezava mais o cumprimento de prazos e orçamentos do que a inventividade, que Spielberg aprendeu a conciliar aspectos conflitantes: como trabalhar dentro da indústria e, ainda assim, manter viva sua paixão pela arte do cinema.

---

<sup>59</sup> Tradução livre de: “I knew that here was a very bright new director,” [...] “Steven takes real pleasure in the sensuality of forming action scenes – wonderful flowing movements. He has this extraordinary size of vision, a sweep that illuminates his films. But then, Steven is the way the movies used to be”.

<sup>60</sup> Em *Uma Conversa com Steven Spielberg*, 2013.

## 2 – SPIELBERG NA TV: O HITCHCOCK INSTINTIVO

Não são muitos os cineastas cujo amadurecimento é possível acompanhar pela obra. Amadurecimento não apenas do artista, mas do homem. No caso de Spielberg, é possível localizar em seus filmes cada fase de sua vida pessoal, principalmente do que diz respeito à transição para a paternidade. Os filmes de Spielberg, realizados antes do nascimento de seu primeiro filho, Max, em 1985, são consideravelmente diferentes dos que se seguiram. Foi quando Spielberg começou a dar adeus aos pais fugidios, ausentes ou infantilizados – como Roy Neary, de *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, que não hesita em abandonar a família para navegar pelas estrelas, ou a figura paterna ausente que foi para o México com a nova namorada, em *E.T.: O Extraterrestre*. Em seus lugares, Spielberg inseriu, num primeiro momento, figuras paternas relutantes que, aos poucos, aprendem o significado e a responsabilidade de cuidar. Personagens como o ausente Henry Jones Sr. (Sean Connery), de *Indiana Jones e a Última Cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade*, EUA, 1989); o Peter (Pan) Banning (Robin Williams), de *Hook: A Volta do Capitão Gancho (Hook*, EUA, 1991); o Oskar Schindler (Liam Neeson), de *A Lista de Schindler (Schindler's List*, EUA, 1993); ou o Alan Grant (Sam Neill), de *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* (EUA, 1993).

Posteriormente, o cineasta começou a julgar suas personagens paternas que negligenciavam suas obrigações para com seus filhos, exigindo destas personagens reparação ou que purgassem seus pecados através de grande sacrifício pessoal. Em *Minority Report: a Nova Lei (Minority Report*, EUA, 2002), John Anderton (Tom Cruise), após ter seu filho sequestrado quando este estava sob seus cuidados, tem seu casamento destruído e sua vida pessoal sobrevive à base de drogas e de seu intenso trabalho como policial numa divisão que captura criminosos antes que estes cometam seus crimes. O matemático Ian Malcolm (Jeff Goldblum) falha em impedir que sua filha corra o risco de ser devorada por dinossauros, em *O Mundo Perdido: Jurassic Park (The Lost World: Jurassic Park*, EUA, 1997). Em *Guerra dos Mundos (War of the Worlds*, EUA, 2005), o irresponsável estivador Ray Ferrier (de novo Tom Cruise) se reaproxima dos filhos para protegê-los de uma invasão alienígena. Em *Cavalo de Guerra (War Horse*, EUA, 2011), Ted Narracott (Peter Mullan) paga o preço de sua arrogância ao quase perder sua fazenda e seu filho durante a Primeira Guerra.

Aos poucos, a paternidade na obra de Spielberg deixou de ser tratada como um fardo e passou cada vez mais a assumir uma posição central dentro de sua proposta temática. O nascimento de Max representou o momento em que o Spielberg cineasta deixou de ver o

mundo pelos olhos de uma criança e passou a ver pelos olhos de um pai. Mas em sua obra também é possível detectar o amadurecimento do Spielberg cinéfilo. Como visto no capítulo anterior, a formação do realizador não é a de um egresso de uma escola de cinema, como seus colegas de geração, Scorsese, Lucas e De Palma. Sua formação fundamenta-se nos filmes que via pela TV (e, a partir dos cinco anos, no cinema), além da prática exercida desde a infância.

Esta formação não acadêmica pode explicar o fato das influências na obra de Spielberg surgirem de forma menos estilizada – como acontece nos filmes de De Palma e Scorsese, por exemplo – e mais integrada à narrativa. Suas referências cinematográficas não chamam atenção para si mesmas; ao contrário, são parte de seu estilo, o que o coloca como o mais clássico dos jovens realizadores da Nova Hollywood. Seu foco está nas tramas e no envolvimento emocional completo do público, e não na reinvenção do clássico pela ótica das novas ondas, ainda que esta reinvenção surja aqui e ali filtrada pelas lentes de cineastas como Hitchcock, Ford e Lean.

Quando começou sua carreira na TV, Spielberg adotou, provavelmente de forma inconsciente, as estratégias que Hitchcock empregou em suas obras. Curiosamente, Hitchcock foi dos primeiros grandes cineastas a perceber o potencial comercial e de linguagem da nova mídia. Em 1955, deu início à série de antologia *Alfred Hitchcock Apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, EUA, 1955-1962), que rendeu sete temporadas e 268 episódios de 25 minutos de duração em média, 17 deles dirigidos pelo próprio Hitchcock. A antologia trazia histórias de crimes impregnadas pelo humor macabro típico do diretor. O cineasta também apresentava e concluía cada episódio, comentando o tema proposto. Além de criar uma unidade entre histórias diversas, os esquetes de apresentação e conclusão serviram para divulgar as feições de Hitchcock, transformando sua caricatura em perfil que é o símbolo da série em uma marca lucrativa. A série teve uma nova versão entre 1985 e 1989, exibida na TV brasileira como *Suspense*. Esta segunda versão aproveitou as divertidas introduções estreladas pelo próprio Hitchcock para a série original, mas colorizadas por computador. O sucesso da série foi tão grande que rendeu produtos relacionados, como livros que adaptavam a trama de episódios (lançados no Brasil pela Editoria Record).

Uma característica comum à maioria dos episódios da série é a concentração espacial, certamente por razões orçamentárias, mas, principalmente, com o objetivo de síntese dramática. Este exemplo de economia narrativa pode ser observado no episódio que abre a segunda temporada, *Um Sábado Chuvoso* (*Wet Saturday*, EUA, 1956), dirigido pelo próprio Hitchcock. A cena inicial mostra uma família reunida na sala de estar. O patriarca (Cedric Hardwicke), preocupado com a possibilidade de alguém ouvir o choro descontrolado da filha

adolescente, alerta-lhe de que ela será internada em um manicômio ou até mesmo enforcada, caso alguém descubra o que ela fez. Logo fica claro que o motivo da preocupação é o assassinato de um professor, cometido pela jovem no estábulo. Os próximos 20 minutos do episódio são dedicados às tentativas do pai de esconder o crime, nem que para isto tenham de incriminar um amigo da família (John Williams). O episódio se passa inteiramente em dois aposentos de uma casa de campo – a sala de estar e o estábulo. A concentração espacial, somada à velocidade com a qual Hitchcock apresenta o conflito principal, reflete a “procura incessante da síntese” (CAPUZZO, 1995, p. 51) empreendida pelo cineasta. O espaço limitado burila a ação, ao mesmo tempo em que amplia a sensação de claustrofobia.

Esta busca pela síntese e pelo didatismo também guiou as incursões de Steven Spielberg na TV. Desde seu primeiro trabalho profissional, Spielberg buscou unir a concentração espacial com a síntese narrativa. Com apenas 22 anos de idade, a escola do diretor iniciante até então tinha sido os próprios filmes e as séries de TV. Esta aproximação com o estilo do cinema clássico hollywoodiano<sup>61</sup> nada tinha de opção estética ou mesmo consciente. Spielberg recuperava as estratégias clássicas de forma instintiva. Era o que fundamentava seu repertório imagético, burilado ao longo de sua experiência autodidata.

Tome-se como exemplo seu primeiro trabalho profissional, o segmento *Olhos*, do longa-metragem *Retratos de um Pesadelo* (*Night Gallery*, EUA, 1969), que serviu de piloto para a série de TV *Galeria do Terror* (1969-1973), criada por Rod Serling (1924-1975). Primeiro, há que se fazer uma contextualização. Spielberg, então com 22 anos (“o mais jovem diretor profissional de Hollywood”, diziam os informativos da indústria), tinha ali sua primeira chance de se profissionalizar. Enquanto suas produções amadoras não envolviam mais do que uma dúzia de pessoas, Spielberg, em *Olhos*, teria que liderar uma equipe de cerca de 75 pessoas, grande parte delas veterana do cinema e da TV. O elenco contava com astros como Joan Crawford (1904-1977) e Barry Sullivan (1912-1994), grandes nomes da época de ouro do cinema norte-americano. E, para complicar, os executivos da Universal estavam mais interessados em cumprir o cronograma da TV do que em qualidade. A pressão era enorme.

Sendo assim, é mais do que normal que Spielberg não intelectualizasse demasiadamente o processo e confiasse em seus instintos e nas lições que, inconscientemente, tinha absorvido dos filmes que vira incansavelmente na TV. Muitos deles realizados por Alfred Hitchcock e William Wyler (1902-1981), dois diretores que admirava.

---

<sup>61</sup> Cf. BORDWELL in RAMOS, 2005.

*Olhos* é uma adaptação de um conto escrito por Serling para a antologia *The Season to be Wary*, em 1967, roteirizada pelo próprio autor. A trama fala de uma mulher cega poderosa e rica que chantageia seu médico, obrigando-o a remover os olhos de um viciado em jogo endividado e transplantá-lo para ela, de modo a que ela possa ter pelo menos algumas horas de visão. Crawford interpreta a milionária (papel recusado por Bette Davis).

Assim como feito diversas vezes antes por Hitchcock, Spielberg optou por iniciar seu episódio partindo do macro para o micro – “A primeira preocupação de Hitchcock em seus filmes é a localização espacial. Isso se dá do geral para o particular” (CAPUZZO, 1995, p. 51). Em um *travelling* frontal, um plano aéreo de Manhattan (provavelmente, uma imagem de arquivo, considerando a qualidade desbotada do material e o orçamento apertado que o realizador contava para a empreitada) dá início ao segmento, seguido por uma lenta fusão para as ruas de Nova York, onde se vê uma limusine preta em meio aos demais automóveis. No plano seguinte, a limusine estaciona em frente a um edifício na Quinta Avenida (informação trazida na apresentação do segmento pelo próprio Rod Serling, da mesma forma que fazia em sua antiga série *Além da Imaginação*). Fusão para o plano em *contra-plongée* de um homem elegantemente vestido (Barry Sullivan) entrando em um luxuoso edifício. Subentende-se tratar-se do passageiro daquela limusine. Um encontro com outra personagem que sai do elevador já estabelece as informações cruciais sobre as personagens principais: o elegante passageiro da limusine é o médico da única moradora daquele edifício, uma mulher cega de nascença chamada Srta. Menlo. Spielberg utiliza um dispositivo curioso para nos apresentar à protagonista. O homem com o qual o médico se encontra no elevador é um pintor encarregado de executar uma pintura em retrato da Srta. Menlo, o qual ele traz consigo para envernizar. “Este é um retrato muito bom dela”, diz o médico, ao que o pintor responde: “Não muito, doutor. Há algo que não consegui capturar. Sua crueldade” (Figura 1).

**Figura 1** - Pintor carrega o quadro com a imagem da protagonista.



**Fonte:** *Fotograma de Olhos (1969).*

Na cena seguinte, Spielberg apresenta não só o conflito principal como também a glamorosa cobertura da Srta. Menlo. Após ser atendido por uma criada, o médico ingressa no apartamento, decorado por esculturas e colunas gregas (Figura 2).

**Figura 2** - Decoração do apartamento.



**Fonte:** *Fotograma de Olhos (1969).*

Vê-se sua imagem através de um globo de vidro do candelabro, em um curioso plano-detalhe em *plongée*, já antecipando que a personagem encontra-se preso em uma situação da qual ainda não tem ciência (Figura 3).

*Figura 3 - Médico visto pelo globo de vidro.*



*Fonte: Fotograma de Olhos (1969).*

Srta. Menlo (Crawford) nos é primeiramente mostrada sentada de costas para a câmera, com seu coque remetendo a várias serpentes enroladas umas nas outras (Figura 4). Ouve-se, primeiramente, sua voz. Um plano-detelhe mostra sua mão segurando o braço da poltrona, que também traz uma serpente esculpida, enquanto a poltrona gira em direção ao médico (Figura 5).

*Figura 4 - Penteadado remetendo a serpentes.*



*Figura 5 - Serpente no PD da poltrona.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

Um corte em *raccord* nos apresenta, enfim, a personagem sentada de frente em sua poltrona, cercada por duas colunas de inspiração grega, com estátuas de pedra sobre as mesmas. Por todos os elementos até aqui apresentados, tem-se, então, uma Medusa moderna (Figura 6).

*Figura 6 - Protagonista cercada por colunas.*



*Fonte: Fotograma de Olhos (1969).*

Um contraplano mostra a Srta. Menlo, sentada em primeiro plano, olhando para seu diminuto interlocutor de pé, em segundo plano (Figura 7).

**Figura 7 -** *Relação de poder entre personagens.*



**Fonte:** *Fotograma de Olhos (1969).*

A relação de poder já foi estabelecida, e será reiterada nos planos seguintes, nos quais ambos aparecem ao mesmo tempo. Segue-se um diálogo expositivo, no qual fica determinado que, mesmo que a cirurgia seja um sucesso, o doador dos olhos ficará cego para sempre para que a receptora possa usufruir apenas 12 horas de visão. E que, ainda que a protagonista encontre alguém disposto a se sacrificar por dinheiro, o médico se recusaria a fazer a cirurgia. Durante o diálogo, Spielberg faz com que as personagens caminhem pelo salão do apartamento, seguidas por sua câmera. Ao mesmo tempo em que dinamiza a exposição, mostra o domínio completo que a Srta. Menlo tem sobre seu ambiente (Figura 8).

**Figura 8 -** *Protagonista domina o ambiente.*



**Fonte:** *Fotograma de Olhos (1969).*

Mesmo cega, ela transita pelo apartamento com total confiança e noção espacial, parando diante de uma estátua, com a absoluta certeza de que ela estaria ali, a qual acaricia o rosto, como se fosse uma antiga vítima transformada em pedra (Figura 9).

*Figura 9 - Protagonista cega acaricia a estátua: noção espacial.*



*Fonte: Fotograma de Olhos (1969).*

Aquele é seu domínio, e o pobre doutor que a segue pelo salão – parando sempre em ângulos que o tornam inferiorizado (em segundo plano ou descentralizado no enquadramento) com relação à milionária – ainda não tem ideia de que não possui o controle sobre seu destino. Quando o médico diz a ela que em hipótese alguma fará a cirurgia, a câmera de Spielberg o enquadra em primeiríssimo plano, mas levemente desfocado. Mais uma vez, a intenção é mostrar que sua autoconfiança é uma ilusão, que será destroçada no momento seguinte. Num *travelling* para trás, Menlo se afasta do médico, deixando-o, mais uma vez, diminuto em segundo plano, enquanto segue em direção a uma mesa (e à câmera), onde pega um envelope na gaveta; seu rosto sorridente sempre voltado para o espectador.

No envelope, ela diz, está o dossiê completo sobre o médico, incluindo um pecado do passado que pode pôr fim à sua carreira e ao seu casamento. No enquadramento, temos o relatório que motiva a chantagem – o *MacGuffin*<sup>62</sup> –, em primeiro plano, e o médico, hesitante, em segundo (Figura 10).

<sup>62</sup> Termo cunhado pelo roteirista Angus MacPhail e usado com frequência por Hitchcock para definir o objetivo que move a ação (Cf. TRUFFAUT, 2004).

**Figura 10** - Relatório acua médico no enquadramento.



**Fonte:** Fotograma de Olhos (1969).

Em todos os planos de Crawford, a atriz jamais pisca. Seu olhar permanece sempre fixo. Esta abordagem reforça o subtexto mitológico. O pintor já havia alertado o médico no elevador: ela é um monstro. Um monstro que continua se movendo insinuantemente pelo ambiente, sem jamais se chocar contra os móveis e as decorações, até se posicionar de forma majestosa atrás da poltrona onde estava originalmente, entre as estátuas e colunas. Spielberg, então, recorre a uma estratégia que remete à cena da descoberta do corpo do fazendeiro, em *Os Pássaros* (*The Birds*, EUA, 1963, Alfred Hitchcock): com cortes sucessivos (*cut-in*<sup>63</sup>), a câmera vai se aproximando do rosto de Crawford, enquanto esta diz seu monólogo. Esta opção torna-se mais eficaz por contrastar com os movimentos suaves de câmera que o antecedem (Figura 11).

A cena termina com a Srta. Menlo novamente sentada em sua poltrona. Ainda com inspiração em Hitchcock – mais precisamente em *Festim Diabólico* (*Rope*, EUA, 1948) –, Spielberg mostra a passagem do tempo através da imagem da cidade na janela atrás da poltrona da Srta. Menlo. Quando a cena tem início, o dia ainda está claro lá fora. Quando a cena termina, o sol já está se pondo.

<sup>63</sup> Mudança rápida de um enquadramento distante para um mais aproximado, numa mesma porção do espaço (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 746-747).

*Figura 11 - Aproximação do rosto da protagonista em série de cortes.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

Em outro momento, o médico e advogado da Srta. Menlo conversam sobre o destino do pobre doador, cuja imagem aparece impotente ao fundo, refletida no espelho. O diálogo continua, mas, mesmo quando as personagens mudam de posição no ambiente, a figura do doador estará sempre “presa” e em posição inferiorizada em meio aos outros dois homens (Figura 12).

*Figura 12 - Doador “preso” e inferiorizado.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

Como era comum na dramaturgia televisiva da época, o roteiro é construído a partir de cenas e não de sequências. Cada módulo temático, que normalmente se resolve em uma sequência inteira na estrutura de roteiro cinematográfico, na TV concentrava-se numa única cena. Esta característica é particularmente observada nos episódios de antologia, tais como os de séries como *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*, EUA, 1959-1964) e *Galeria do Terror*, talvez pela curta duração destes episódios – o que, de certa forma, ajudou Spielberg, já que, assim, o cineasta pôde construir cada cena como uma história independente, com começo, meio e fim.

A exceção é o momento da cirurgia. Provavelmente, por restrição orçamentária ou pelas limitações etárias impostas pela TV da época, o diretor abriu mão de imagens mais explícitas em prol de uma solução simples e eficaz: apenas duas tomadas justapostas em um único plano através de uma composição óptica, mostrando os olhos do doador se fechando e os da Srta. Menlo se abrindo em seguida (Figura 13). Nada de globos oculares sendo cortados, como em *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, França, 1929, Luis Buñuel) e *Inferno Carnal* (Brasil, 1977, José Mojica Marins).

*Figura 13 - Tomadas justapostas dos olhos do doador e de Menlo.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

O alicerce de *Olhos*, porém, são três cenas passadas no apartamento da Srta. Menlo. A primeira, já descrita neste texto, introduz a personagem e o conflito. A segunda cena é a que se segue à cirurgia. De volta ao apartamento, acompanhada do médico, a Srta. Menlo ouve as instruções sobre os cuidados que precisará ter quando retirar a atadura dos olhos. Através de enquadramentos cuidadosos, que alinham a personagem com as estátuas de pedra, Spielberg apresenta o destino do cirurgião: tornar-se mais uma “vítima” da Medusa, sendo usado e descartado, como – insinua-se – várias outras pessoas no passado (Figura 14). Este fato não passa despercebido pelo próprio médico.

*Figura 14 - Personagem alinhada com as estátuas de pedra.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

A segunda parte da cena reforça as conotações metafísicas do enredo, a partir de uma abordagem pouco naturalista por parte da direção. Quando a Srta. Menlo fica, enfim, sozinha na cobertura, começam a aparecer sinais de que sua “vitória” talvez seja apenas uma ilusão. Sua imagem aparece dentro de um globo de vidro do candelabro, tal qual a do médico no início. Cercada pelas estátuas gregas – ou deuses gregos preparando-se para punir a megera – é a Srta. Menlo quem, agora, se encontra aprisionada pelas forças do destino. Suas mãos tremulantes lentamente sobem até a bandagem sobre os olhos, movimento este entrecortado por planos das estátuas, como se estas estivessem aguardando o desenrolar dos eventos. Em um *plongée* que expõe sua fragilidade, a Sra. Menlo está prestes a retirar a parte final do curativo. Quando, enfim, o faz, três *cut-ins* aproximam a câmera até um plano-detalle do olho. Spielberg, assim como Hitchcock, utiliza o recurso para nos aproximar dos olhos da personagem. Não será a última vez que o *cut-in* triplo será utilizado por Spielberg, como será observado mais adiante (Figura 15).

*Figura 15 - Protagonista aprisionada pelas forças do destino.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

Por alguns segundos, a protagonista pode experimentar uma amostra da graça da visão, mas logo a tela fica completamente escura. Ouvem-se apenas os gritos da megera: “Não! Não! Oh, Deus, não!”. A luz se fora. Gradualmente, a silhueta de Crawford entra em foco, cercada por um quadro completamente negro. Spielberg alterna ângulos pouco naturais para acentuar a desolação, a revolta e o medo da protagonista ao ter a tão desejada luz retirada dela novamente. Mesmo seu lar, que conhecia de forma tão íntima, agora parece ter se convertido em um espaço hostil. A Srta. Menlo vai se chocando contra os móveis, caindo no chão e procurando pelas referências que até há pouco tempo lhe eram familiares. Após poucos segundos de felicidade, sua cegueira havia voltado, pensa ela (Figura 16).

*Figura 16 - Protagonista mergulha novamente na escuridão.*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

A cena seguinte, passada nas ruas da cidade, explica a reviravolta na trama. Na verdade, trata-se de um grande *blackout* que assolou a cidade de Nova York em 1965 – fato este que permanece alheio à protagonista.

De volta a seu apartamento, com o dia já raiando, tem início a terceira e última importante cena do segmento de Spielberg. A Srta. Menlo encontra-se sentada na poltrona, de olhos fechados, roupas rasgadas, reiterando as agruras passadas na nova escuridão adquirida. Lentamente, a luz do dia invade o ambiente, despertando-a. Ao abrir os olhos, Menlo vê o sol surgir por detrás das Torres Gêmeas. Ainda sem acreditar, ela se levanta e se aproxima da janela, fascinada pela luz emanada pelo astro-rei que entra, em primeiro plano. Aos poucos, porém, a luz do sol começa a mitigar, o que a leva novamente ao desespero. Descuidadamente, ela se apoia na janela, sem perceber que o vidro encontra-se rachado desde que ela se chocara acidentalmente com ele na noite anterior. O vidro, então, se parte e ela, tentando se aproximar do sol, assim como Ícaro, despenca para a morte. Esta ação é apresentada através de uma alternância entre planos do sol, de Crawford e de detalhe da mão tocando o vidro, seguido por uma fusão de planos do rosto e de seu quadro com os do vidro se estilhaçando. Seu destino, enfim, alcançara. Uma conclusão ao mesmo tempo aterrorizante e comovente. O uso de cores remete mais aos melodramas de William A. Wellman (1896-1975) e Douglas Sirk (1897-1987) do que aos filmes de horror, mas a construção da montagem é puro Hitchcock (Figura 17).

*Figura 17 - Protagonista encontra seu destino (montagem sugestiva).*



*Fonte: Fotogramas de Olhos (1969).*

\* \* \*

Após a realização do segmento *Olhos*, para *Retratos de um Pesadelo*, aos poucos, Spielberg foi se estabelecendo como um criativo e inovador diretor de TV, realizando episódios elogiados para diversas séries, como *Columbo* (1971-1976), *Marcus Welby, M.D.* (1969-1976) e *The Psychiatrist* (1970-1971). Mas o ritmo de trabalho não era intenso o suficiente para aplacar a sede criativa do jovem realizador. Por vezes, Spielberg amargava meses aguardando convites para trabalhos. Nas suas horas extras, ficava procurando por projetos que poderia desenvolver em forma de longas-metragens. Um deles lhe foi apresentado por sua assistente. Baseado num conto publicado na revista *Playboy*, *Encurralado* (*Duel*, 1971) era um roteiro escrito pelo próprio autor do conto, Richard Matheson (1926-2013), que fora comprado pela Universal para ser realizado como um de seus filmes da semana, um formato que se popularizava então, ganhando boa atenção do público e da mídia. Spielberg foi imediatamente fisgado pelo aspecto visual da narrativa de Matheson, pouco baseada em diálogos.

É provável que o nome de Matheson em si tenha sido um grande atrativo para Spielberg. Richard Matheson, natural de Allendale, Nova Jersey, era um prolífico escritor e roteirista, autor de romances como *O Incrível Homem que Encolheu* e *Eu Sou a Lenda*. Ambos foram adaptados pelo próprio Matheson para o cinema: *O Incrível Homem que Encolheu*, em 1957, e *Eu Sou a Lenda*, em 1964, como *Mortos que Matam* (*The Last Man on Earth*, Itália/EUA), dirigido por Ubaldo Ragona e Sidney Salkow, e estrelado por Vincent Price. *Eu Sou a Lenda* ganhou ainda outras três versões oficiais: *A Última Esperança da Terra* (*The Omega Man*, EUA, 1971), de Boris Sagal (que codirigiu o piloto de *Galeria do Terror* com Spielberg); *A Batalha dos Mortos* (*I Am Omega*, EUA, 2007), de Griff Furst; e *Eu Sou a Lenda* (*I Am Legend*, EUA, 2007), de Francis Lawrence.

Matheson ficou famoso também por suas contribuições para Roger Corman – obras do famoso ciclo baseado em Edgar Allan Poe, como *O Solar Maldito* (*House of Usher*, EUA, 1960) e *Muralhas do Pavor* (*Tales of Terror*, EUA, 1962) – e para os estúdios Hammer – *Fanatismo Macabro* (*Fanatic*, Reino Unido, 1965, Silvio Narizzano) e *As Bodas de Satã* (*The Devil Rides Out*, Reino Unido, 1968, Terence Fisher). Matheson escreveu ainda adaptações de outros escritores da literatura fantástica, como Julio Verne (1828-1905) – *Robur, O Conquistador do Mundo* (*Master of the World*, EUA, 1961, William Witney) – e Bram Stoker (1847-1912) – *Drácula, o Demônio das Trevas* (*Dracula*, EUA, 1974, Dan Curtis), e teve diversos outros contos e romances de sua autoria levados para o cinema, por suas próprias mãos ou pela de outros realizadores – *A Casa da Noite Eterna* (*The Legend of Hell House*, Reino Unido, 1973, John Hough); *Em Algum Lugar do Passado* (*Somewhere in Time*, EUA,

1980, Jeannot Szwarc); *Amor Além da Vida* (*What Dreams May Come*, EUA / Nova Zelândia, 1998, Vincent Ward); *Ecos do Além* (*Stir of Echoes*, EUA, 1999, David Koepp), *A Caixa* (*The Box*, EUA, 2006, Kvon Chen).

O trabalho de Matheson já havia incendiado a imaginação do Spielberg cinéfilo. *O Incrível Homem que Encolheu*, por exemplo, foi abordado no capítulo anterior como um dos filmes dirigidos por Jack Arnold que mais marcara a formação de Spielberg. Mas o trabalho de Matheson na TV também exerceu um forte impacto no jovem. Matheson contribuiu ativamente para séries que Spielberg devorava, como *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-1965), *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*, 1966-1969) e, principalmente, *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*, 1959-1964). Quando produziu uma versão em antologia da série para o cinema em 1983 – *No Limite da Realidade* (*Twilight Zone: The Movie*), Spielberg convocou o próprio Matheson para reescrever adaptações de três das histórias da série original para os episódios dirigidos por ele, Joe Dante e George Miller (o quarto episódio foi escrito e dirigido por John Landis). Não satisfeito, Spielberg realizou sua própria série de antologia entre 1985 e 1987, *Histórias Maravilhosas* (*Amazing Stories*), para a qual convocou, entre outros, Matheson para contribuir com argumentos e roteiros, além de contos a serem adaptados.

Com Matheson, Spielberg compartilha a afinidade pela figura do homem comum envolvido em uma situação extraordinária. *Encurralado* é exemplo claro dessa dinâmica. A trama segue um representante de vendas chamado David Mann que, ao transitar por um trecho de rodovia no Deserto de Mojave, no sudeste da Califórnia, passa a ser perseguido incansavelmente por um motorista sem rosto, em seu velho caminhão tanque. A escolha do ator que faria a personagem era de vital importância para a credibilidade da situação. A primeira escolha do estúdio era Gregory Peck (1916-2003), algo que foi rechaçado por Spielberg, já que o aspecto heroico que acompanha o ator faria com que ninguém acreditasse que ele realmente correria algum risco naquela situação. Spielberg participou ativamente da escalação do elenco, pesando não só o apelo comercial do ator, como também sua credibilidade no papel de homem comum, além do lado cinéfilo do realizador. Diz Spielberg:

Dennis Weaver [1924-2006] foi sugerido pelo estúdio pela grande audiência de filmes anteriores na TV. Eu amo Dennis Weaver e, na verdade, votei nele. George Eckstein dizia: ‘O que você acha desta ou daquela pessoa?’. Foi gratificante quando ele me trouxe para o círculo de seleção e me consultou sobre quem a rede queria. Quando o nome de Dennis apareceu, eu disse: ‘Meu Deus, tem que ser Dennis Weaver!’. Simplesmente enlouqueci. George disse: ‘Por que você está tão apaixonado por Dennis Weaver?’. Eu disse: ‘Você nunca viu *A Marca da Maldade* [*Touch of Evil*, EUA, 1958, Orson Welles]?’<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Em *Steven Spielberg and the Small Screen*, 2003.

Spielberg percebeu no roteiro de Matheson uma situação tipicamente hitchcockiana. Hitchcock também era adepto de inserir pessoas comuns em situações incomuns e de extrair deste motivo o máximo de paranoia e de tensão. Segundo o cineasta, o aspecto hitchcockiano já estava presente no roteiro (SCHICKEL, 2012, p. 31), mas Spielberg transformou estes elementos em imagens, usando como molde dois filmes de Hitchcock que o haviam impressionado: *Os Pássaros* e *Psicose*.

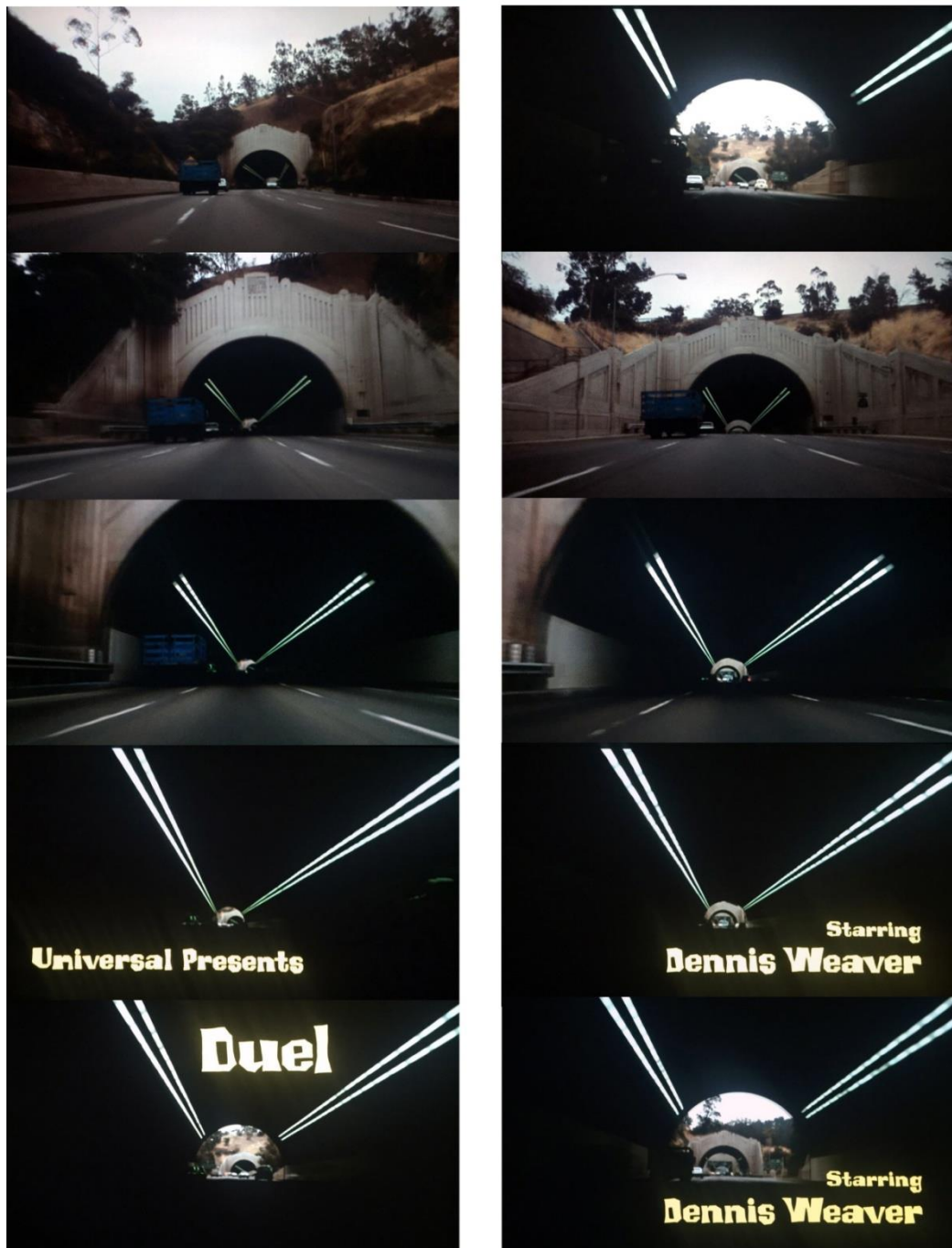
De *Os Pássaros*, Spielberg tirou a dimensão do inexplicável. Grande parte da crítica costuma aproximar *Tubarão* de *Os Pássaros*, pela natureza ecológica de ambos os horrores, além da clara influência hitchcockiana. De fato, ambos compartilham como tema a resposta brutal da natureza à mesquinhez humana e, em especial, o embate da representação do mal contra um núcleo específico de personagens. Mas, ainda que essa leitura proceda, *Encurralado* é, na obra de Spielberg, o que mais se aproxima de *Os Pássaros*, pois o horror de *Tubarão* é um horror material, físico, explicável; já o de *Encurralado* não tem sentido lógico, não tem sequer rosto. É um mal absoluto, inominável, metafísico. Ultrapassa a dimensão do real, do mundo secular, assim como em *Os Pássaros*. Tanto no filme de Hitchcock quanto no de Spielberg, o medo vem da incerteza sobre o motivo da ameaça, do “por que” não respondido, como constata Heitor Capuzzo (1995, p. 110-111):

Seu filme *Encurralado* também trilha pelo mesmo caminho [de *Tubarão*]. Um homem pacato passa a ser perseguido ferozmente por um caminhão que tenta expulsá-lo da estrada até destruí-lo. Não há explicações para isso. O caminhoneiro só é materializado pelas pernas. A construção de sua personalidade é imaginária, como em *Rebeca, a mulher inesquecível* [*Rebeca*, EUA, 1940]. A ausência de motivos lembra *Os pássaros*. A narrativa é fragmentada, sendo que Spielberg se utiliza de espelhos retrovisores e cabines telefônicas, lembrando a sequência de Marion na estrada em *Psicose*, e de Melanie na cabine em *Os pássaros*. Os detalhes se destacam obsessivamente, dentro de uma paisagem trivial. A plateia constrói a narrativa a partir de frágeis indícios dramáticos. A vitória final do motorista é ambígua. Não se sabe do que ele se livrou. Mais um *happy-end* patético, tão comum nos filmes de Hitchcock.

A abertura do filme já estabelece a ação a se desenrolar. Numa tela preta, ouve-se o barulho do motor de um carro ligando. Aos poucos, a tela se ilumina e vemos uma garagem num *travelling* para trás, de onde sai o carro. Com a câmera posicionada à frente do automóvel, só se vê seu percurso, sendo que nosso ponto de vista não é nem o do motorista, mas, sim, o do próprio carro. O automóvel é insinuado pelo movimento e pelas imagens do trânsito ao redor. O som do rádio ligado surge em *off*, enquanto o automóvel “invisível” segue por ruas e avenidas.

Os créditos iniciais têm início no momento em que o automóvel do protagonista ingressa em um túnel. Spielberg utiliza as luzes do túnel como elemento gráfico, da mesma forma que Saul Bass (1920-1996) utilizava grafismos para compor os créditos de abertura dos filmes de Hitchcock, que emulavam os temas da obra em questão. O automóvel do protagonista passa por uma série de túneis antes de sair da cidade para a rodovia. Em cada túnel, mais créditos são apresentados, sempre usando as luzes do túnel como efeitos gráficos, simulando as linhas divisoras de faixas de rodovia (Figura 18).

*Figura 18 - Créditos iniciais que remetem a grafismos.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

As placas apontam o destino, ou a direção: “Bakersfield”, cidade da Califórnia. Quando o carro, enfim, atinge a rodovia, a câmera abandona o ponto de vista do automóvel e este é visualizado pela primeira vez: um carro vermelho, comum, trafegando pelo deserto – num toque irônico, um Plymouth, modelo Valiant (“Valente”). O motorista é, num primeiro momento, visto parcialmente através do espelho retrovisor. Plano-detache no rádio, de onde ouvimos a entrevista com um homem que reclama de um casamento infeliz de 25 anos, no qual ele deixou de ser o provedor da família, apesar de ainda ser “o homem da família”. Vê-se, então, o motorista, David Mann (Weaver).

Segundo Capuzzo (1995, p. 51), a “primeira preocupação de Hitchcock em seus filmes é a localização espacial”. Com poder de síntese digno do cineasta inglês, Spielberg introduz não apenas a localidade, o palco onde se desenrolará o drama, como também o tema principal. Mann (ou “*man*”, “homem”) se sente diminuído e intimidado pelos demais elementos da história: por sua esposa, por exemplo, como é revelado numa cena seguinte, quando Mann liga para ela para se desculpar por uma briga entre eles na noite anterior, na qual ela ficara chateada por Mann não ter reagido frente ao assédio sofrido por ela vindo de um conhecido em comum. Mas Mann também se sente coagido pelo frentista do posto de gasolina; pelas personagens que encontra numa lanchonete; pelo próprio cenário – o grande espaço aberto do deserto que envolve o minúsculo automóvel, vermelho como um alvo; e, claro, pelo grande caminhão tanque enferrujado, corroído, ancestral, que passa a persegui-lo de forma obsessiva. Antes mesmo que todos esses elementos se apresentem, já fica claro que Mann se sente emasculado. Ele ri da patética figura que fala à rádio, sem saber ainda que ri de si mesmo. Toda a trama, então, passa pela tentativa do protagonista de recuperar sua virilidade.

Hitchcock também se utilizava do movimento de automóveis em vários momentos de suas obras, nos quais o protagonista perseguia ou fugia de alguém – como em *Um Corpo que Cai*, *Psicose* e *Ladrão de Casaca* (*To Catch a Thief*, EUA, 1954), por exemplo. O esquema é semelhante ao utilizado por Spielberg nas cenas iniciais de *Encurralado*, alternando planos do motorista e de seu ponto de vista. O uso de retrovisores para reforçar a presença da “ameaça” também é uma constante (como dito por Capuzzo, em citação anterior).

O primeiro encontro de Mann com seu algoz, o grande caminhão tanque, é prosaico, ainda que já traga elementos da ameaça que se prosseguirá. O caminhão emite uma fumaça escura, agourenta, tal qual a que anuncia a chegada de trem do psicótico Tio Charlie, em *A Sombra de uma Dúvida* (*Shadow of a Doubt*, EUA, 1943), de Hitchcock. A fumaça do caminhão perturba Mann, o faz tossir. Em um *travelling* lateral que parte do carro de Mann

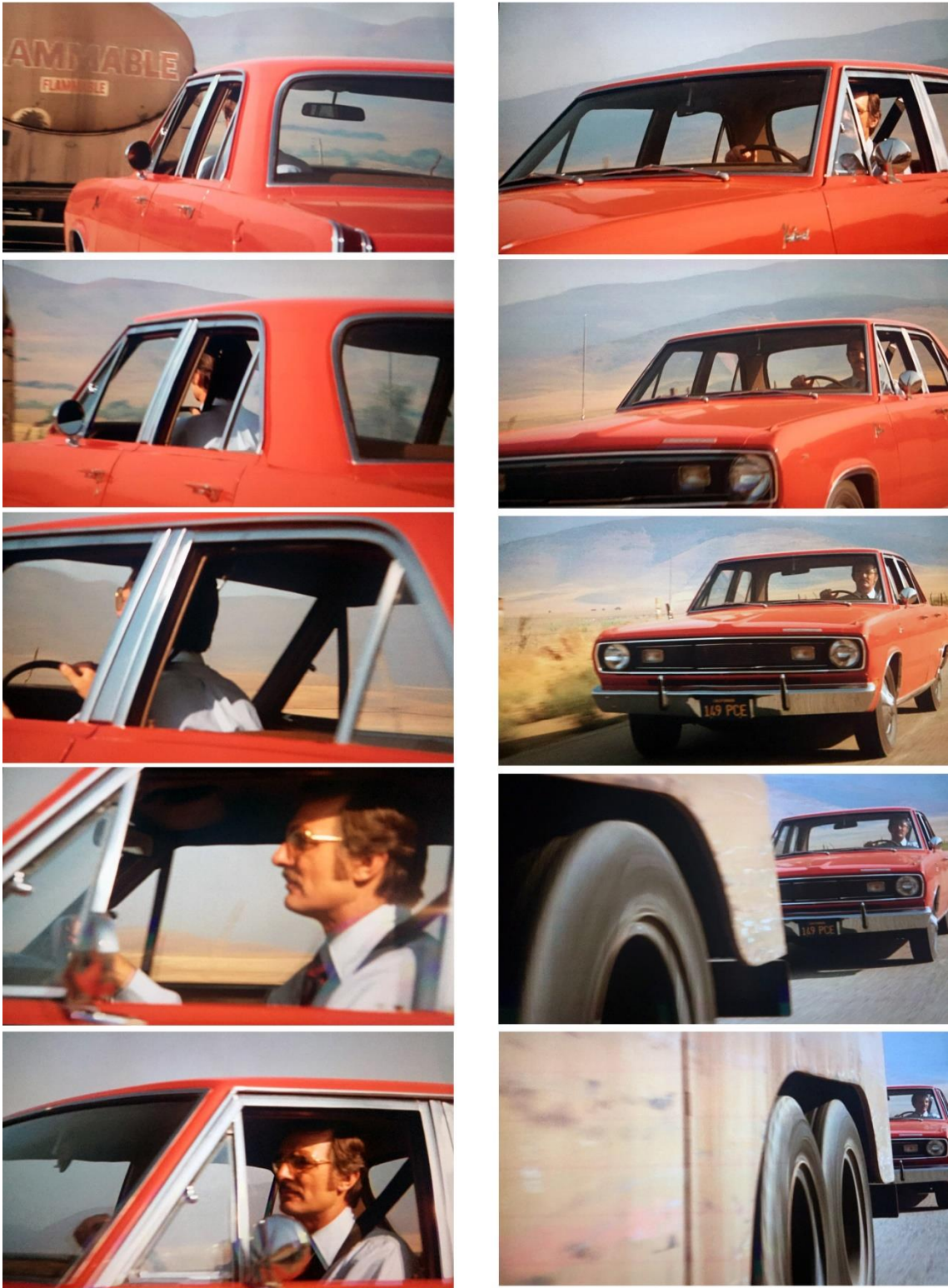
evai até a frente do caminhão, Spielberg apresenta seu monstro, primal, ancião, com seu colar de placas de diferentes estados, talvez *souvenirs* de vítimas passadas (Figuras 19, 20 e 21).

*Figura 19 - Protagonista encontra seu adversário.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

*Figura 20 - Protagonista encontra seu adversário.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

*Figura 21 - Caminhão visto em detalhes.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

Mann comete, então, seu “pecado”: ultrapassa o caminhão. A besta foi provocada. Mann novamente é ultrapassado de forma imprudente pelo caminhão tanque. Incomodado, passa novamente à frente e, logo depois, para em um posto de gasolina para abastecer. Vê-se a figura do caminhão tanque se aproximando cada vez mais até sobrepujar o automóvel de Mann, “esmagando-o” dentro do quadro (Figura 22).

*Figura 22 - Caminhão toma o quadro.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

Mais uma vez, Spielberg reitera a metáfora da obra: a castração do protagonista, do homem norte-americano do início dos anos 1970, após milagre econômico, feminismo, Vietnã e o assassinato na década anterior de figuras masculinas proeminentes, como John e Robert

Kennedy, Martin Luther King e Malcolm X. E essa reiteração se faz através do carro, um dos símbolos da masculinidade, principalmente no imaginário norte-americano.

No posto de gasolina, Mann tenta identificar o motorista, sem sucesso. Seu campo de visão é logo barrado pelo *close-up* do frentista que limpa seu pára-brisa e tenta lhe empurrar peças mecânicas que Mann não vê necessidade em trocar. “Você quem manda, chefe”, diz o frentista; ao que Mann responde: “Não em minha casa” (Figura 23). Ao que Mann procura novamente pelo motorista do caminhão, consegue, no máximo, visualizar suas botas. Seu predador continua sem rosto. Sua presença, porém, se faz sentir mesmo quando o caminhão tanque não está no quadro.

*Figura 23 - Mann tenta identificar o motorista do caminhão.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

O compositor Billy Goldenberg (1936-2020), com quem Spielberg trabalhara em *Retratos de um Pesadelo*, compôs uma partitura com sons metálicos e atonais, que é usada de forma econômica ao longo do filme, sempre para reforçar a presença e a força incontrolável do “monstro”.

O roteiro de Matheson concentra toda a ação no rosto aflito de Mann/Weaver e em suas tentativas tanto de se livrar de seu perseguidor quanto de identificá-lo. Um dos poucos momentos em que a narrativa sai de dentro do carro é aquele no qual Mann busca refúgio em uma lanchonete de beira de estrada, só para descobrir que o veículo de seu algoz encontra-se estacionado no mesmo local. Mann, acuado numa mesa de canto, fica, então, tentando descobrir quem daqueles caminhoneiros presentes seria o maníaco que o persegue.

De *Psicose*, Spielberg buscou a sensação de isolamento e de paranoia que assola o protagonista. Em *Psicose*, a personagem de Janet Leigh, Marion Crane, passa seu breve tempo de vida na tela tomada por medo e remorso pelo crime cometido – o furto de 40 mil dólares de seu chefe. Ao longo da jornada pelo mesmo deserto cruzado por David Mann, em *Encurralado*, Marion se sente perseguida tanto por sua consciência quanto por um policial de estrada que a interpela no asfalto, numa série de *close-ups* invasivos. Não satisfeito com sua justificativa, o policial a acompanha quando Marion passa por uma pequena cidade, onde ela troca seu automóvel por outro. Na loja de veículos usados, Marion percebe a presença do policial a vigiá-la do outro lado da rua. Seu desconforto é percebido pelo vendedor, o que só aumenta a sensação de medo.

Spielberg reproduz o desconforto na cena da lanchonete. Numa única tomada, Mann entra na lanchonete, ainda transtornado após ser quase jogado para fora da estrada pelo caminhão, se direciona ao banheiro, lava seu rosto, e retorna para a lanchonete, para descobrir aterrorizado que o caminhão está estacionado do lado de fora. Mann percebe que o motorista pode muito bem ser um dos clientes no local naquele momento. O perigo não acabou. Enquanto tenta descobrir a identidade do seu algoz, na parede ao fundo da mesa aonde se senta Mann, aparece a sombra da palavra “*OPEN*”.

Ao mesmo tempo em que Mann observa e teme cada um dos caminhoneiros, é também observado por eles de volta, incomodados pelo estranho que os escrutina. A sensação de isolamento é aumentada pelo posicionamento do protagonista no quadro. Os planos do rosto tenso de Mann são alternados por planos das botas dos caminhoneiros, única peça de vestuário de seu perseguidor que Mann conseguira ver no posto de gasolina (Figuras 24 e 25).

*Figura 24 - Mann procura identificar seu perseguidor na lanchonete.*



*Fonte: Fotogramas de Encerrado (1971).*

*Figura 25 - Mann procura identificar seu perseguidor na lanchonete.*



*Fonte: Fotogramas de Encerrado (1971).*

Spielberg usa o *close-up* como recurso narrativo, em contraste com as tomadas abertas da rodovia. É um uso contra intuitivo do que era feito normalmente nas produções televisivas da época, que ele traz do cinema, das observações do que faziam seus ídolos, como Welles, Ford, Hawks e o próprio Hitchcock. Diz Spielberg:

No que tentei fazer na TV, procurei dar menos ênfase nos *close-ups*, porque os filmes que eu estudei tinham tomadas abertas permitindo ao público uma visão ampla e a chance de serem os montadores do filme por conta própria. Eu adorava aqueles filmes antigos, como os de Orson Welles, John Ford e Howard Hawks, que usavam tomadas amplas. Hawks e Ford usavam *close-up* para contar a história, para chamar a atenção para um ponto. Usavam o *close-up* como uma poderosa ferramenta narrativa. Já a televisão usava o *close-up* porque as telas eram bem pequenas e eles queriam que o público enxergasse o que os atores estavam dizendo. Eles queriam capturar o movimento labial, e por isto, filmavam as séries assim. Quando vim para a televisão, voltei com os planos abertos. Acabou que, estranhamente, chamou a atenção para mim, só porque eu estava filmando planos mais abertos que a maioria dos diretores de TV<sup>65</sup>.

O uso do *close-up*, em *Encurralado*, vai além da busca pelo estranhamento e pela sensação de invasão do espaço privado. Aqui Spielberg utiliza o recurso para reiterar o ponto de vista. Toda a narrativa proposta por Matheson e adotada por Spielberg é contada pelo ponto de vista do protagonista. Em *Os Pássaros*, Hitchcock opta por contar sua história também pelo ponto de vista de sua protagonista, Melanie Daniels (Tippi Hedren), posição que é também reiterada pelo uso de *close-ups* da personagem em contraponto aos planos do que ela vê, “levando o estilo de filmagem subjetiva de Hitchcock tão longe quanto possível”<sup>66</sup> (KROHN, 2010, p. 84). Assim como em *Império do Sol* e em *Guerra dos Mundos*, dois exemplos marcantes em sua filmografia de “filmagens subjetivas”, Spielberg utiliza-se aqui do mesmo artifício, alternando *close-ups* de Mann com planos do que ele vê. A sequência da lanchonete é representativa dessa opção narrativa. O olhar carregado de medo e apreensão de Mann coloca o público na mesma situação emocional da personagem, impregnando de ameaça planos relativamente inofensivos de rostos e de botas.

Um exemplo particularmente significativo dessa estratégia é quando Mann acompanha o deslocamento de um dos caminhoneiros presentes no local para fora da lanchonete. Através do vidro, ele vê o homem se aproximar do caminhão tanque, passar a mão pelo pára-choque do veículo e contorná-lo em direção à porta do motorista. Tudo indica que Mann encontrou seu opositor, até que se ouve o som de partida de um automóvel e se vê o tal suspeito dirigir

<sup>65</sup> Em *Steven Spielberg and the Small Screen*, 2003.

<sup>66</sup> Tradução livre de: “[...] carries Hitchcock’s style of subjective filmmaking as far as it can go”.

uma caminhonete que, até então, se encontrava estrategicamente oculta atrás do caminhão tanque. Os sentimentos de expectativa e frustração são compartilhados entre o público e Mann através do uso alternado de *close-ups* e do ponto de vista da personagem (Figura 26).

*Figura 26 - Planos alternados do protagonista e do que ele observa.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

*Encurralado* emula *Os Pássaros* em outra cena marcante, a que Mann vai telefonar em uma cabine telefônica de um mercado de beira de estrada, onde a proprietária expõe animais peçonhentos. Quando está prestes a acionar a polícia, o caminhão tanque parte para cima da

cabine telefônica, com Mann saindo da mesma apenas a tempo de não ser esmagado dentro da cabine. A cena remete a dois momentos de *Os Pássaros*. O momento em que Melanie busca sem sucesso refúgio do ataque dos pássaros também dentro de uma cabine telefônica e, talvez, a cena mais famosa do filme de Hitchcock, na qual Melanie se senta em frente ao *playground* da escola infantil, sem perceber que um dos brinquedos atrás dela se torna um poleiro para dezenas de corvos. Em *Encurralado*, Spielberg une ambos os momentos de *Os Pássaros* em um só: aproveita o senso de ameaça da cena do *playground*, alternando planos de Mann dentro da cabine com a do caminhão se aproximando para a agressão, com a brutalidade do ataque à cabine telefônica (Figuras 27 e 28).

*Figura 27 - Planos alternados de Mann ao telefone e da ameaça que se aproxima.*



*Fonte: Fotogramas de Encerrado (1971).*

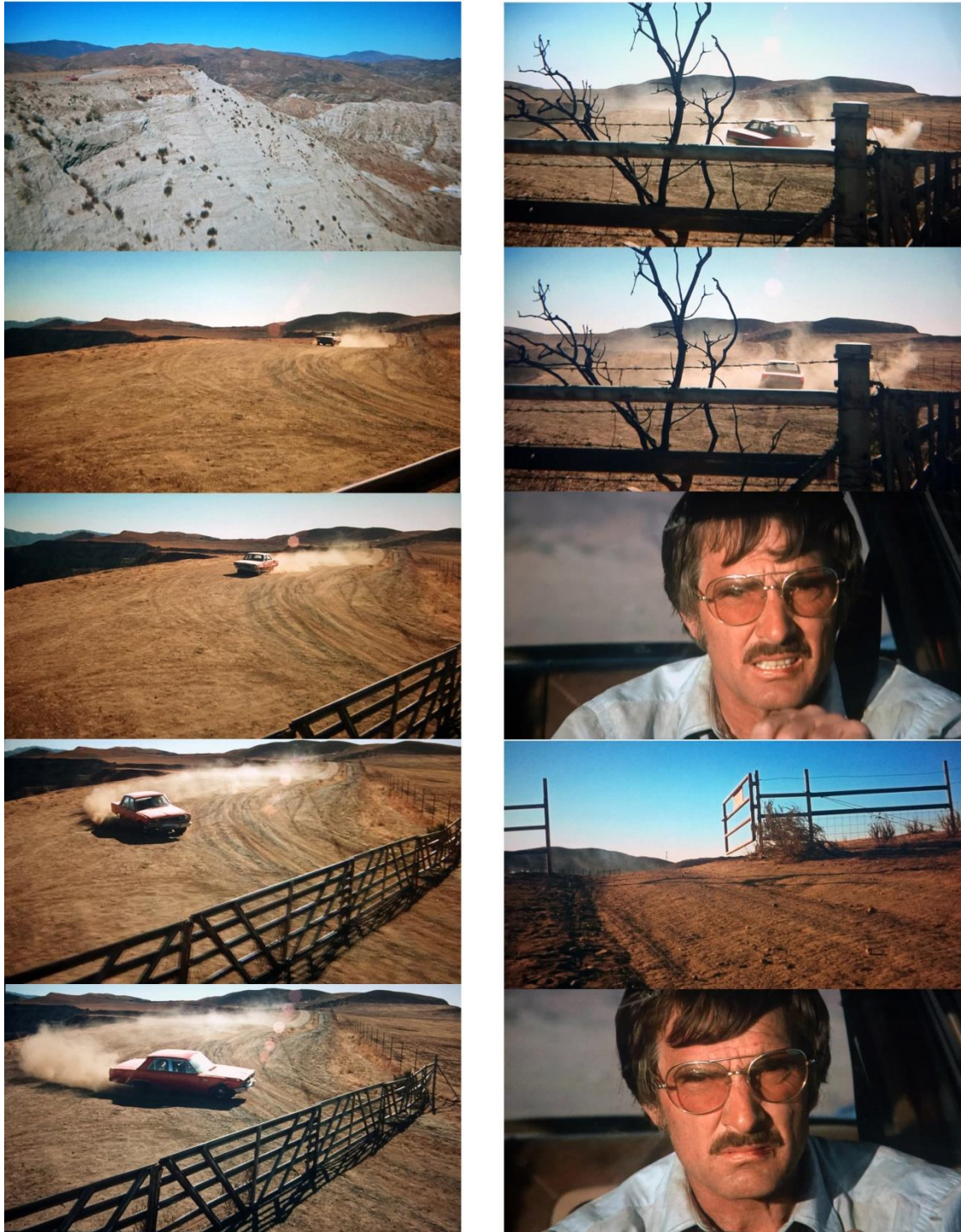
*Figura 28 - Planos alternados de Mann ao telefone e da ameaça que se aproxima.*



*Fonte: Fotogramas de Encerrado (1971).*

O duelo final anunciado pelo título original acontece num território elevado, próximo do céu, acentuando os contornos metafísicos. Mann leva seu automóvel já debilitado, com motor falhando e com a potência se esvaindo, para o alto de um platô, no que é seguido pelo implacável perseguidor. Encerrado no topo do platô, com um abismo se abrindo logo atrás de seu veículo, Mann aguarda a chegada de seu oponente (Figura 29).

*Figura 29 - Mann aguardando a chegada de seu oponente.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

Não há mais escapatória, não existem mais subterfúgios ou rotas de saída. Só existe o confronto. Uma série de *close-ups* cada vez mais próximos em *cut-ins* revela o misto de raiva, pânico e apreensão do protagonista. Novamente, Spielberg emprega a estratégia de Hitchcock, só que, desta vez, invertendo o objeto retratado. Enquanto, em *Os Pássaros*, têm-se os *cut-ins* representando o ponto de vista da personagem de Jessica Tandy, em *Encurralado*, os *cut-ins*

são utilizados para ressaltar a apreensão da personagem que detém o ponto de vista (Figura 30).

*Figura 30 - Comparação de cenas de Os Pássaros e de Encurralado.*



*Fonte: Fotogramas de Os Pássaros (1963) e de Encurralado (1971).*

Mann atrai o monstro de aço para cima de seu alvo vermelho, saltando no último momento para, então, ver ambos os veículos despencarem abismo abaixo (Figura 31). O grito final do caminhão tanque, seu lamento derradeiro, é o mesmo da despedida da criatura de *O Monstro da Lagoa Negra*, um dos filmes de Arnold que tanto impressionaram Spielberg na infância. É um urro que dá alma ao caminhão assassino, alma que se esvai juntamente com as gotas de óleo (ou sangue) que a câmera de Spielberg capta em uma série de planos-detalhes no final da sequência. Urro este que Spielberg recuperará mais uma vez em *Tubarão*, quando o “monstro”, derrotado, afunda no oceano.

*Figura 31 - “Morte” do caminhão.*



*Fonte: Fotogramas de Encurralado (1971).*

\* \* \*

Nos seus dois longas-metragens seguintes para a TV, Spielberg voltou a empregar estratégias de Hitchcock, mas seu escopo de influências começou a se ampliar. De certa forma, tanto *A Força do Mal* (*Something Evil*, EUA, 1972) quanto *À Beira da Difamação* (*Savage*, EUA, 1973) anteciparam duas tendências cinematográficas dos anos 1970 – o terror sobre possessão demoníaca e o *thriller* de conspiração política. *A Força do Mal* é uma espécie de precursor de obras como *O Exorcista* (*The Exorcist*, EUA, 1973, William Friedkin), *A Profecia* (*The Omen*, EUA, 1976, Richard Donner) e de *Amityville: a Cidade do Horror* (*The Amityville Horror*, EUA, 1979, Stuart Rosenberg), todos grandes sucessos do cinema de horror daquela década. A trama acompanha uma família que se muda para uma fazenda no interior da Pensilvânia, para descobrir que um espírito demoníaco cobiça possuir o filho mais velho. Sandy Dennis interpreta Marjorie, a mãe do garoto, uma artista perturbada que começa a colocar sua sanidade em dúvida, ao não conseguir distinguir se a ameaça é ou não é real. A cena inicial já estabelece a presença do mal através de câmera subjetiva e, mais uma vez, de *cut-ins* que destacam um estranho símbolo grafado na parede do celeiro, que terá importância para a trama.

*A Força do Mal* era presença regular na grade da TV aberta no Brasil nos anos 1980, ao contrário de *À Beira da Difamação*, último longa-metragem de Spielberg para a TV, antes de migrar para a tela grande, que não foi tão exibido por aqui. O filme traz Paul Savage

(Martin Landau), um repórter de TV que investiga uma fotografia comprometedora de um indicado à Suprema Corte (Barry Sullivan) que acaba causando um suposto suicídio. Planejado originalmente como piloto de uma série concebida por Richard Levinson e William Link, criadores da série *Columbo*, para a qual Spielberg dirigiu o episódio de estreia, *Savage* foi exibido na TV norte-americana antes do lançamento, nos anos posteriores, de filmes com os quais guarda muitas opções estilísticas, como *A Conversação* (*The Conversation*, EUA, 1974, Francis Ford Coppola), *A Trama* (*The Parallax View*, EUA, 1974, Alan J. Pakula), *Três Dias do Condor* (*Three Days of Condor*, EUA, 1975, Sydney Pollack), *Todos os Homens do Presidente* (*All the President's Men*, EUA, 1976, Alan J. Pakula) e *Maratona da Morte* (*Marathon Man*, EUA, 1976, John Schlesinger).

A câmera nervosa e os múltiplos ângulos com os quais Spielberg narra seu breve conto – pouco mais de 1 hora e 14 minutos de duração – adiciona tensão e dinamismo para um roteiro eficiente, ainda que convencional, em sua exposição de informações e personagens. Trata-se de uma abordagem não muito comum na TV da época. Pouco se sabe sobre o protagonista, a não ser que é um bem-sucedido repórter e âncora de um programa de jornalismo televisivo de Los Angeles. Apenas as duas cenas pré-créditos já são suficientes para que o clima de paranoia se instale. A primeira cena se passa numa loja de fotografias onde uma bela mulher tira um retrato para seu passaporte, ao que é seguida por um homem misterioso. Na segunda cena, uma equipe de TV aguarda ansiosamente a chegada do apresentador do programa ao vivo que está prestes a entrar no ar. O apresentador revela-se, então, o protagonista Savage que, ao se apresentar na TV para seu público diegético, o faz também para o espectador real: “Meu nome é John Savage”, diz ele, e os créditos finalmente têm início, com o nome “Savage” surgindo na tela.

Durante a sequência de créditos, Spielberg decupa todo o processo de produção do programa, através de planos-detalhes da equipe, das câmeras, da mesa de som e da mesa de comando. Essas inserções metalinguísticas se seguirão ao longo do filme que apresenta várias cenas importantes passadas em estúdios e em salas de projeção, ou através do visor de câmeras de fotografia ou de cinema. Uma sequência importante, situada em uma festa da alta sociedade, traz um filme sendo projetado ao fundo, e o clímax se passa no estúdio, onde se visualiza, apenas através de silhuetas, um assassino perseguindo sua presa (Figura 32). Enfatiza-se, assim, a própria realização cinematográfica como parte integrante da construção da narrativa e do suspense.

*Figura 32 - Silhuetas – assassino e presa.*



*Fonte: Frame de À Beira da Difamação (1973).*

Spielberg e o diretor de fotografia Bill Butler (1921-) – com quem o cineasta voltaria a trabalhar em *Tubarão* – utilizam enquadramentos em primeiro e segundo planos para estabelecer relações de poder entre as personagens. A movimentação dos atores em cena, tanto em *A Força do Mal* (também fotografado por Butler) quanto em *À Beira da Difamação*, juntamente com a opção de se narrar toda uma cena em apenas uma tomada, já antecipa estratégias que Spielberg utilizaria com frequência em suas produções para o cinema, a ponto de se tornar uma marca registrada. Ecos não apenas do Hitchcock de *Festim Diabólico* (*Rope*, EUA, 1948), como também lições aprendidas de William Wyler e Michael Curtiz. Amostras de que o cardápio cinéfilo de Spielberg se ampliaria cada vez mais na transposição para a tela grande.

### 3 – TUBARÃO E ACINEFILIA MIGRADA À TELA GRANDE

Ele [Spielberg] pode bem ser essa raridade entre os diretores – um artista nato – talvez, um Howard Hawks das novas gerações. Em termos do prazer que a confiança técnica proporciona ao público, este filme é um dos filmes de estreia mais fenomenais da história do cinema. Se existe um sentido cinematográfico – e eu acho que existe (eu conheço vendedores de frutas e motoristas de táxi que têm e alguns críticos de cinema que não têm) – Spielberg realmente possui um<sup>67</sup> (KAEL, 1974).

A análise positiva de Pauline Kael, na revista *The New Yorker*, refletiu a boa recepção de *Louca Escapada* (*The Sugarland Express*, EUA, 1974), a estreia de Steven Spielberg na direção de longas-metragens para o cinema. Mais um filme de estrada e de perseguição, assim como *Encurralado*, mas calcado numa história real com um final infeliz, o que o aproxima das histórias que os colegas da Nova Hollywood estavam levando às telas na época. O que traz de típico Spielberg, ou de mais sintonizado com sua sensibilidade, é o que Kael (1974) percebeu como “sentido cinematográfico”, um “talento especial” para “composição e movimento que quase qualquer diretor pode invejar. Composição parece ser algo natural para ele”<sup>68</sup>. O conselho de John Ford para o jovem cineasta – de sempre atentar para onde colocar a linha do horizonte – parece ter surtido efeito. Da *stock company* de atores que sempre figuravam nos filmes de Ford, Spielberg também aproveitou o ex-cowboy Ben Johnson (1918-1996). Além de diversos *westerns* de outros diretores, Johnson também atuou em um episódio da quarta temporada de *Alfred Hitchcock Apresenta*.

Um rosto familiar dos faroestes de John Ford, a face castigada pelo tempo de Johnson encarna a retidão de um homem da lei do século XIX, mas no ambiente degradado deste faroeste contemporâneo sobre rodas, no qual ele também representa a obsolescência do código de honra do cowboy<sup>69</sup> (McBRIDE, 2011, p. 471).

*Louca Escapada* não foi um grande sucesso de bilheteria, mas chamou atenção para o realizador de apenas 25 anos e o colocou em contato com os produtores David Brown e Richard D. Zanuck (filho do lendário ex-chefão da Fox, Darryl F. Zanuck). Brown e Zanuck tinham comprado os direitos para o cinema do romance *best-seller Tubarão*, escrito por Peter

<sup>67</sup> Tradução livre de: “He could be that rarity among directors – a born entertainer – perhaps a new generations’ Howard Hawks. In terms of the pleasure that technical assurance gives and audience, this film is one of the most phenomenal debut films in the history of movies. If there is such a thing as a movie sense – and I think there is (I know fruit vendors and cabdrivers who have it and some movie critics who don’t) – Spielberg really has it”.

<sup>68</sup> Tradução livre de: “[...] composition and movement that almost any director can envy. Composition seems to come naturally to him”.

<sup>69</sup> Tradução livre de: “A familiar face from John Ford Westerns, the weather beaten Johnson embodies the rectitude of a nineteenth century law man, but in the debased environment of this contemporary Western-on-wheels, he also represents the obsolescence of the cowboy code of honor”.

Benchley, e acabado de dispensar a sua primeira escolha para dirigi-lo, Dick Richards, que despontou na publicidade, antes de estreiar no cinema com *Assim Nasce um Homem* (*The Culpepper Cattle Co.*, EUA, 1972). A ótima experiência obtida com Spielberg nas filmagens de *Louca Escapada* deu confiança suficiente para que a dupla de produtores ignorasse a pouca idade e lhe oferecessem o cargo. Spielberg só aceitou com a condição de que as filmagens acontecessem em locações reais em alto mar. O diretor queria evitar a falta de realismo resultante de se filmar em tanques de estúdios. Os problemas resultantes de tal escolha são lendários: as constantes mudanças climáticas e de iluminação do oceano, as dificuldades para elenco e equipe de se filmar no mar e as panes do tubarão mecânico que atrasaram consideravelmente as filmagens e triplicaram o orçamento. Mas, em retrospecto, a opção pelo realismo das locações funcionou em prol do filme, aumentando a credibilidade do que é, na essência, um filme de aventuras à moda antiga, calcado no universo masculino de Hawks e Ford, impregnado pelo horror ambiental que Hitchcock construiu em *Os Pássaros*. Em meio às tendências pessimistas de seus colegas de geração, que Cousins (2013, p. 334-335) chamou de “dissidentes ou assimilacionistas”, Spielberg propôs um retorno ao entretenimento puro das décadas de 1930 e 1940.

Não significa, porém, que *Tubarão* não traga temas caros aos conturbados anos 1970. Temas que já constavam no livro de Benchley, e que Spielberg reteve em sua adaptação. A trama fala sobre um grande tubarão branco que ataca banhistas, no balneário fictício de Amity (‘amizade’, em inglês), na costa de Long Island, em plena temporada de verão. O primeiro ataque acontece às vésperas do lucrativo feriado de 4 de julho, dia da Independência dos EUA. Ainda assim, apesar do alerta do chefe de polícia Martin Brody (Roy Scheider) e do oceanógrafo Matt Hooper (Richard Dreyfuss), Vaughn (Murray Hamilton), o prefeito de Amity, opta por manter as praias abertas, temendo o quanto o pânico poderia prejudicar a economia local.

O roteiro, coescrito por Benchley e Carl Gottlieb, trata do capitalismo selvagem que despreza vidas humanas em prol do mercado, fazendo dos responsáveis monstros ainda mais sanguinários que o animal do título, já que movidos pela ganância e pela desumanidade. Assim que a presença do tubarão se torna pública, a primeira atitude de vários nativos e moradores de comunidades próximas – a grande maioria delas amadores – é a de tentar capturar por conta própria o animal, de olho na polpuda recompensa.

O tubarão branco que aterroriza a pequena comunidade insular de Amity é uma manifestação do que o ser humano tem de pior, da mesma forma que os animais alados de Hitchcock sublinhavam o subtexto psicosexual da trama: as tensões sexuais que se

estabelecem entre as personagens de Melanie e Mitch (Rod Taylor), mas que envolvem também a mãe (Jessica Tandy) e a irmã (Veronica Cartwright) deste, além de sua ex-namorada (Suzanne Pleshette). Tanto *Os Pássaros* quanto *Tubarão* se inserem no que Schneider e Penner chamam de “horror ambiental ou vingança da natureza” (DUNCAN; MÜLLER, 2017, p. 83), que tem como precursores obras como *King Kong* (EUA, 1933, Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack) e exemplares da Era Atômica, como *O Mundo em Perigo*, *Tarântula!* e *Godzilla (Gojira)*, (Japão, 1954, Ishiro Honda) – filmes nos quais a natureza reage à truculência e à arrogância da humanidade. Mas, a partir de *Os Pássaros*, este subgênero chega à sua maturidade, com a reação advinda também de elementos do inconsciente humano.

O predador de *Tubarão* funciona, assim, como constructo fílmico da fome insaciável do capitalismo – este tema foi abordado por outros filmes da Nova Hollywood, como *O Poderoso Chefão*. Em *Tubarão*, as personagens procuram por razões científicas para justificar a presença e a agressividade do animal, mas nenhuma tão convincente quanto o fato de ser uma vingança da natureza contra a ganância humana.

Documentários e livros já dissecaram à exaustão como os problemas de bastidores afetaram a própria concepção do filme, tirando de cena o “monstro” principal. O tubarão mecânico desenvolvido para o filme simplesmente se recusava a funcionar sob a água salgada do mar. Com as limitações impostas pelas condições de filmagem e da tecnologia disponível, Spielberg optou por ocultar a criatura o quanto possível. Com isso, o realizador tinha problemas sérios para resolver. O primeiro deles era o de articular novas formas de sugerir a presença do tubarão e manter a tensão. O segundo era sobreviver à pressão dos executivos do estúdio, terminar as filmagens e, ao mesmo tempo, preservar sua visão criativa. Mais uma vez, Spielberg recorreu a seu manancial de referências.

A presença de Hitchcock no imaginário spielberguiano, tão visível em seus projetos televisivos, assombra também *Tubarão*. Assim como *Psicose* e *Os Pássaros*, o público já entrou no cinema ciente da ameaça latente prometida pelo título (as *mandíbulas*, do título original, e o extenso material de divulgação revelavam qual era esta ameaça e já a impregnavam na mente do espectador).

Já na sequência de abertura, Spielberg oferece à plateia exatamente o que é aguardado. O tubarão existe, é assassino e a primeira vítima será uma linda mulher que resolve nadar nua à noite, iluminada apenas pelo luar e pelas estrelas. Spielberg desta vez não materializa o tubarão. Opta por uma angulação subjetiva do animal que descobre sua vítima dentro d’água. O terror invade a plateia. O ato foi consumado. Não se trata apenas de um grande peixe. Mas de algo que parece pensar

e cujo prazer é matar. A subjetividade do olhar do tubarão consegue torná-lo um representante do mal (CAPUZZO, 1995, p. 110).

Na sequência inicial, Spielberg já explicita uma de suas técnicas para contornar as limitações da tecnologia disponível, ao mesmo tempo em que recorre à filmografia hitchcockiana para encontrar temas e ideias que o permitam apresentar ao público sedento a ameaça principal que deverá ser combatida ao longo da narrativa. De Hitchcock, Spielberg aproveita, primeiramente, o contexto sexual: a nudez de Marion Crane no banheiro, vislumbrada pelo excitado Norman Bates (Anthony Perkins), em *Psicose*; a tensão entre Mitch (Rod Taylor) e as mulheres que o cercam, em *Os Pássaros*; a necrofilia latente de Ferguson (James Stewart) pela “falecida” Madeleine (Kim Novak), em *Um Corpo que Cai*. O sexo como catalizador do drama. Na cena que abre *Tubarão*, um jovem casal abandona seus amigos em volta da fogueira na praia para uma provável aventura sexual dentro d’água, que não se concretiza pelo excesso de álcool ingerido por ele (e, talvez, pela falta de desenvoltura de Spielberg com o assunto). Dessa forma, a moça, Chrissie (Susan Backlinie), o deixa deitado na margem, enquanto se aventura desnuda na água.

Durante os créditos que antecedem esse momento, dois elementos já tornaram a ameaça algo palpável. A câmera subjetiva, observada por Capuzzo, é um deles. O público contempla o fundo do mar em um deslocamento constante para frente, antecipando a natureza irrefreável da besta. Adotar o ponto de vista do monstro é um truque aprendido por Spielberg nos filmes de Jack Arnold, como *Veio do Espaço*, *O Monstro da Lagoa Negra* e *Tarântula*, nos quais Arnold sempre recorria a este dispositivo para esconder ou protelar o quanto possível a aparição da criatura. Exatamente o que Spielberg necessitava fazer em *Tubarão*. O cineasta também recorreria novamente a este dispositivo na sequência inicial de *E.T.: O Extraterrestre*, para colocar o espectador na pele do pequeno alienígena, fazendo-o sentir o mesmo medo e abandono ao ficar perdido na Terra. O segundo e importante elemento é a composição musical atonal de John Williams (1932-), as duas notas que se alternam, reforçando a mesma constância do movimento frontal.

A parceria de Spielberg e Williams, que vem de *Louca Escapada*, já atinge a excelência nesta segunda colaboração, que alterna a atonalidade do tema do tubarão, onipresente na primeira metade do filme, com as grandes melodias, que contemplavam as aventuras náuticas de outrora, que se fazem ouvir na segunda parte. Williams é, assim, o colaborador de Spielberg que melhor compreendeu como sua cinefilia é parte vital de seu método criativo. Em cada uma de suas dezenas de colaborações, o compositor ajudou a estabelecer a ponte entre as referências do cineasta e a trama do filme em questão.

A admiração de Spielberg pelo trabalho de Williams já era grande antes mesmo da primeira colaboração entre os dois. No final dos anos 1960 e início dos 1970, no cinema da Nova Hollywood, a moda eram trilhas musicais que incorporassem elementos do *rock n' roll* e do *jazz*, além de sons eletrônicos. Eram poucos os compositores que trabalhavam num estilo orquestral como os de outrora, estilo que Spielberg apreciava. John Williams era um deles, como comprovou em suas colaborações com o diretor Mark Rydell – principalmente *Os Rebeldes* (*The Reivers*, EUA, 1969) e *Os Cowboys* (*The Cowboys*, EUA, 1972) – e nos filmes catástrofes em voga na época, como *O Destino de Poseidon* (*The Poseidon Adventure*, EUA, 1972, Ronald Neame), *Terremoto* (*Earthquake*, EUA, 1974, Mark Robson) e *Inferno na Torre* (*The Towering Inferno*, EUA, 1974, John Guillermin e Irwin Allen). Pianista de formação clássica e jazzística, Williams, assim como Spielberg, também começou a carreira na TV, compondo temas para séries como *Perdidos no Espaço* (*Lost in Space*, EUA, 1965-68) e *Túnel do Tempo* (*The Time Tunnel*, EUA, 1966-67), ambas criadas por Irwin Allen.

Em *Tubarão*, já se torna impensável a dissociação entre o que se ouve e o que se vê na tela. A integração entre ambas as propostas – do diretor e do compositor – é tão fluida que uma imediatamente remete a outra, mesmo em contextos diferentes. É impossível ouvir o tema de duas notas do tubarão sem vir à mente as imagens subjetivas que abrem o filme, e vice-versa. Tem-se, no caso de Spielberg e Williams, uma parceria tão rica e vital quanto aquela entre Hitchcock e Bernard Herrmann (1911-1975). Os temas de Herrmann também impregnaram de tal forma suas colaborações com Hitchcock que surpreende quando se constata que estas se restringiram a apenas sete filmes<sup>70</sup>, dentre as mais de cinco dezenas de realizações do cineasta. Mas são colaborações tão marcantes e tão bem integradas que eclipsam até mesmo as obras que outros compositores de renome escreveram para filmes do cineasta, como as de Franz Waxman (1906-1967), Miklós Rozsa (1907-1995), Dimitri Tiomkin (1894-1979), Maurice Jarre (1924-2009), Hugo Friedhofer (1901-1981) e do próprio John Williams, com quem Hitchcock trabalhou em seu filme derradeiro, *Trama Macabra* (*Family Plot*, EUA, 1976). Herrmann e Williams eram amigos, e este aproveitou para homenagear aquele na trilha de *Tubarão*, utilizando, pouco antes do primeiro ataque, as mesmas harpas empregadas por Herrmann para simbolizar o fundo do mar, em *Rochedos da Morte* (*Beneath the 12-Mile Reef*, EUA, 1953, Robert D. Webb).

---

<sup>70</sup> Herrmann compôs para Hitchcock as trilhas musicais de *O Terceiro Tiro* (*The Trouble with Harry*, EUA, 1955), *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, EUA, 1956), *O Homem Errado* (*The Wrong Man*, EUA, 1956), *Um Corpo que Cai*, *Intriga Internacional*, *Psicose* e *Marnie: Confissões de uma Ladra* (*Marnie*, EUA, 1964). Aquela que seria sua oitava colaboração, *Cortina Rasgada*, foi rejeitada pelo diretor e substituída por uma nova partitura, composta por John Addison (1920-1998).

Tendo Spielberg encontrado em Williams seu Herrmann, ambos utilizam a música para transparecer a natureza do mal colocada por Capuzzo (1995), da mesma forma que a psiquê turbulenta e maníaca da/o assassina/o ganha representação nas cordas estridentes do tema de *Psicose*, ou a obsessão do detetive por Madeleineé percebida na melodia circular de *Um Corpo que Cai*. Nas mãos de Williams, o tema musical se torna o próprio tubarão, aliviando Spielberg da necessidade de mostrá-lo em cena durante boa parte da projeção. Basta as duas notas se fazerem ouvir para que o público perceba que o tubarão está presente e faminto.

Williams recupera, para *Tubarão*, um elemento da composição musical para cinema que também estava fora de moda na época: o *mickeymousing*<sup>71</sup>, a sincronização precisa entre cada nota musical com a ação que se passa na tela, de forma a fazer com que a música se intensifique enquanto elemento narrativo. Em vários momentos do filme, Williams utiliza pontos de sincronização, nos quais enfatiza algum movimento de câmera ou elemento de cena. Nos créditos iniciais, antes mesmo de qualquer imagem surgir na tela, já ouvimos as duas notas que caracterizam a ameaça. A partir do momento em que surgem as imagens do fundo do mar em *travelling* para a frente, as duas notas são tocadas em tempo cada vez mais rápido, tornando-se assim o som do ataque. Quando o título do filme aparece na tela, ouve-se uma tuba marcando precisamente o momento. A tuba, instrumento normalmente associado a momentos cômicos, aqui é utilizada para incutir uma ideia de dimensão colossal à criatura e será incorporada ao tema de duas notas em outros momentos do filme.

Na cena do primeiro ataque, as primeiras notas musicais – as já citadas harpas – se fazem ouvir quando temos um plano de baixo para cima, do ponto de vista do tubarão, mostrando Chrissie nadando logo acima – uma citação direta à clássica cena de *O Monstro da Lagoa Negra*, na qual a criatura também acompanha, do fundo do lago, o nado da mocinha (Julie Adams) na superfície (Figura 33). Já aqui, Williams deixa clara a forma como sua partitura musical atuará como indicador espacial: através do uso da orquestra, a música indicará se o tubarão está se movimentando na vertical, aproximando-se da superfície, ou na horizontal, já no ato do ataque. Quando a orquestra toca o tema do tubarão de forma mais complexa e sofisticada, com vários instrumentos integrados harmoniosamente, indica que o tubarão está subindo para perto da superfície, onde estão suas vítimas. A partir do momento em que a besta está prestes a atacar, a música abandona sua harmonia e adota as duas notas

---

<sup>71</sup> O termo *mickeymousing* surgiu a partir das experiências de Walt Disney (1901-1966) com a sincronização entre música e efeitos sonoros com a imagem. O termo deriva do fato destas experiências terem início no filme de Disney *Steamboat Willie* (EUA, 1928), primeira animação sonora estrelada pela personagem Mickey Mouse.

como sons principais, tocadas em *staccato* cada vez mais acelerado, através de sons mais graves, eclipsando as demais melodias. Da mesma forma, a proximidade do tubarão de suas vítimas é indicada pelo *tempo* do *staccato*: quanto mais rápido, mais próximo da presa.

**Figura 33** - O ponto de vista da criatura, em *O Monstro da Lagoa Negra* e em *Tubarão* – rima visual.



**Fonte:** Fotogramas de *O Monstro da Lagoa Negra* (1954) e de *Tubarão* (1975).

Uma vez que as regras do jogo estão explicadas, Williams e Spielberg podem, então, retornar a Hitchcock/Herrmann como inspiração. Da mesma forma que Herrmann preencheu com o agudo de suas cordas o momento de cada facada no corpo de Marion, em *Psicose*, Williams fará o mesmo com as mordidas do tubarão. Vê-se apenas Chrissie reagindo às fisgadas de seu predador. Nem ela e nem o público visualizam a criatura, mas ela está lá, presente por meio da música de Williams, cada mordida, cada laceração no corpo sentida pelo espectador através da dissonância dos instrumentos. A câmera permanece acima da superfície durante todo o ataque, no qual Chrissie afunda e emerge por diversas vezes, é deslocada pela força invisível de um lado para o outro, até que submerge em definitivo, seus gritos de socorro desaparecendo juntamente com a música. Ouve-se, então, apenas o som da água na areia e das boias, o companheiro de Chrissie desacordado na praia, permanecendo alheio ao destino da moça.

A cena do primeiro ataque já funciona, então, para substituir na mente do espectador a presença física do tubarão pela música de Williams. A partir daí, Spielberg pode se dar ao luxo de esconder ao máximo seu tubarão mecânico, com a música de John Williams cumprindo a função de representá-lo, fazendo-o surgir de forma mais proeminente apenas na segunda metade do filme.

No cinema hollywoodiano dos grandes estúdios, era comum que cineastas que Spielberg admira, como Michael Curtiz, John Ford e o próprio Hitchcock, filmassem uma cena apenas da forma como planejaram originalmente, sem ângulos alternativos ou planos de cobertura, de forma a evitar que o estúdio remontasse a cena à revelia dos realizadores. Não

tendo a opção de outros ângulos, os produtores não tinham escolha, senão deixarem a cena tal qual fora planejada. Segundo Capuzzo (1995, p. 94):

Na montagem, o *plano master* servia como guia quanto ao ritmo, cronologia, visão total dos elementos dramáticos. Hitchcock não utilizava o *plano master*. Seus filmes eram *decupados* durante a filmagem. A montagem, por isso, só poderia efetuar-se com a presença do realizador. Se algum produtor quisesse eventualmente cortar algumas seqüências, não teria opções de montagem. A autoria estava garantida por um rígido controle das informações durante as filmagens por parte do realizador.

O exemplo mais radical para se proteger da interferência alheia era realizar a maior parte de uma cena, quando não ela toda, numa única tomada. Michael Curtiz, em particular, era adepto desta estratégia, como será visto no próximo capítulo. Além da integridade da cena, outro motivo pelo qual os cineastas realizavam cenas em *one-shot* (tomada única) era a economia de tempo e dinheiro, já que evitava que novos *set-ups* tivessem de ser iluminados e planejados. Em *Tubarão*, Spielberg, inicialmente, utilizou esta estratégia como uma forma de se preservar da interferência do estúdio, que estava insatisfeito com os atrasos constantes nas filmagens, e também como um recurso para compensar estes atrasos. Mas acabou por perceber que tal recurso poderia ser utilizado para fins de economia narrativa, principalmente em cenas de muitos diálogos expositivos. Spielberg integrou de tal forma o *one-shot* à sua narrativa que esta estratégia acabou virando um recurso estilístico associado ao diretor.

A cena em que os políticos procuram dissuadir Brody é um exemplo dos famosos *one-shot* pelos quais Spielberg ficou famoso. Após encontrar o que restou do corpo de Chrissie na praia, no dia seguinte, Brody tenta fechá-la para os banhistas, mas é dissuadido pelo prefeito e pelas demais figuras políticas locais. A cena começa com Brody embarcando em uma balsa, para alertar alguns escoteiros que estão nadando. Vê-se Brody em primeiro plano e o carro do prefeito entrando na balsa ao fundo. Do carro, saem o prefeito Vaughn e mais quatro homens, dentre eles, o médico legista que garantira a Brody, um pouco antes, que a morte de Chrissie era decorrente de um ataque de tubarão. Vaughn chega sorridente, mas incisivo, questionando a autoridade de Brody em fechar as praias sem a autorização do conselho municipal. O legista apresenta outra teoria para a morte da moça: um acidente de lancha. Os homens enfatizam o fato de Brody ser um novato na região, sendo aquele o primeiro verão que o chefe de polícia passaria no local, e, por isto, não teria dimensão exata do impacto que a temporada tem na economia local. Durante o diálogo, no qual os homens tentam convencer Brody a desistir da decisão, a balsa se desloca de uma margem à outra. Ao fundo, observa-se a vida marítima em Amity acontecendo: pessoas sentadas no cais, outras nadando no canal, caminhando pela

praia, trabalhando ou passeando de barco e de lancha. A imagem reforça o discurso dos políticos sobre todo um estilo de vida que seria impactado pela decisão de Brody. A ação é capturada pela câmera em tempo real, sem cortes. A relação de poder entre as personagens vai sendo determinada pela movimentação dos atores dentro de campo. À medida que a ação vai se desenrolando e o poder de convencimento do prefeito vai aumentando, ele e Brody se deslocam para o primeiro plano, enquanto as demais figuras vão ficando no plano de fundo, algumas olhando para o horizonte. Ao fim da cena, quando a barca está prestes a atracar na margem, Vaughn e Brody estão em primeiro plano, praticamente ofuscando as demais personagens, só que Vaughn ocupa o centro da tela, enquanto Brody fica encurralado no canto esquerdo, não tendo outra opção senão recuar da decisão (Figura 34).

**Figura 34** - Exemplo de one-shot de Spielberg, com toda a ação se desenrolando em uma única tomada.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Na cena que se segue, passada na praia cheia de banhistas locais, Spielberg já utiliza a montagem como ferramenta narrativa principal. A construção de toda a cena é meticulosa, dos cortes exatos às escolhas de cores dos figurinos e objetos de cena ajudando a direcionar o olhar do espectador e a determinar o ponto de vista. Imediatamente, são introduzidas personagens secundárias que farão parte do desenrolar de acontecimentos na praia: uma senhora obesa; um rapaz que brinca de jogar um pedaço de madeira na água para seu cachorro

apanhar; um casal de namorados dentro d'água; um idoso com touca de banho que sai de dentro do mar; um garoto de calção vermelho que vai nadar com a boia que ganhara de aniversário. E, por fim, a família de Brody, que se encontra deitada na areia ao lado do policial, que, de sua cadeira de praia, observa tudo ao redor (Figura 35).

**Figura 35** - Introdução das principais personagens na cena da praia e das cores primárias como guia visual.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Spielberg usa as cores primárias, em especial o azul, o vermelho e o amarelo, para pontuar os cortes e a orientação visual da cena. O amarelo pode aqui ser associado à ameaça. O garoto que brinca com o cachorro usa uma camisa desta cor, a boia da vítima também é amarela, assim como chapéu da mãe do garoto. Quando o idoso mergulha por baixo da mulher obesa, os cortes entre os planos do rosto de Brody e aqueles que mostram seu ponto de vista são realizados exatamente no momento em que uma figura de amarelo passa em frente à câmera. Da mesma forma, Spielberg substitui um movimento em *travelling* ou *zoom*<sup>72</sup> ao inserir um elemento azul passando em frente à câmera, no momento em que corta para planos aproximados do rosto de Brody, sugerindo uma apreensão crescente (Figura 36).

<sup>72</sup> Lente *zoom*: lente com uma distância focal que pode ser alterada durante as filmagens. “Um deslocamento para a faixa da lente teleobjetiva aumenta e achata a imagem, dando a impressão de aumento de espaço da cena, enquanto um deslocamento para a faixa da lente grande-angular faz o oposto” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 747).

**Figura 36** - Cor amarela associada à ameaça, pontuando a troca de planos no "alarme falso", enquanto a cor azul anuncia os planos aproximados sucessivos.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

As referências a Hitchcock são ainda mais escancaradas. Brody, como Ferguson, de *Um Corpo que Cai*, também tem sua fobia – no caso, medo da água, tendo se afogado na infância. A tensão está clara no rosto de Brody, que procura atentamente qualquer sinal de perigo no mar. Os alarmes falsos se acumulam. Uma forma que se aproxima da senhora obesa, que se encontra boiando no mar, revela-se ser o tal idoso, que passa mergulhando por baixo da mulher. Um grito repentino nada mais é do que a garota que se assusta com o namorado que a carrega nos ombros dentro do mar. O rapaz continua a jogar a madeira para seu cachorro buscar dentro d'água. Durante a vigília de Brody, alguns moradores vêm conversar com o policial sobre problemas cotidianos, bloqueando momentaneamente a visão de Brody, aumentando sua aflição (e a do espectador) (Figuras 37 e 38).

**Figura 37 - Brody, vigilante, tem sua visão bloqueada, aumentando a tensão.**



**Figura 38 - Brody, vigilante, tem sua visão bloqueada, aumentando a tensão.**



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Vários banhistas começam a entrar no mar. A esposa de Brody pergunta a ele se autoriza deixar seus filhos nadarem também. Sem muita convicção, Brody concorda. Os banhistas, dentre eles, várias crianças, brincam e agitam a água do mar. Vê-se, então, o rapaz que brincava com o cachorro chamar por ele, sem resposta. O cachorro desapareceu. Um plano-detulhe mostra o pedaço de madeira boiando na água. O espectador imediatamente conclui: o tubarão está ali (Figura 39).

**Figura 39 -** Indício de que o tubarão está por perto.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Corte para debaixo d'água. A música agourenta de John Williams tem início. Num plano subjetivo do tubarão, vêm-se várias pernas de crianças agitando a água, dentre elas, a do garoto que nada em cima de sua boia – a câmera se aproxima (Figura 40).

**Figura 40:** Câmera se aproxima das pernas, sugerindo a presença do tubarão.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Corte para acima da superfície, quando se vê o garoto ser puxado para fora de sua boia, juntamente com o que parece ser uma grande barbatana. As pessoas na praia se assustam. Um plano do garoto em meio a muito sangue jorrando não deixa mais dúvidas. A criatura atacou. Spielberg corta, então, para o rosto de Brody percebendo em choque o que acabou de acontecer à sua frente. O cineasta traduz visualmente este choque ao empregar a mesma técnica que Hitchcock utilizou nas cenas de vertigem de *Um Corpo que Cai*, movimentando a câmera para trás numa *dolly*, ao mesmo tempo em que usa a lente *zoom* para se aproximar de Brody, o que leva ao efeito de deslocamento do primeiro plano com relação ao plano de fundo. Através de uma vinheta musical sincronizada exatamente com este efeito *vertigo*, John Williams amplifica o impacto do choque (Figura 41).

**Figura 41** - Montagem e música enfatizam o choque.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Algumas crianças continuam brincando na água, em meio à mancha de sangue, alheias ao perigo. Brody corre para a margem, gritando para todos saírem da água. Quanto mais ele grita, mais adultos entram na água para resgatarem suas crianças. A mãe do garoto atacado levanta-se de sua toalha na areia, sem ainda saber o que aconteceu. O pânico está instaurado. Os adultos retiram rapidamente as crianças de dentro d'água. A mãe da vítima, ainda alheia ao

destino do filho, procura por ele entre as crianças que saem da água, até ficar sozinha no quadro; sua expressão de apreensão é capturada pela câmera que se aproxima de seu rosto. Corte para um plano da boia do garoto, completamente destruída, trazida à praia pela maré em meio ao sangue (Figura 42).

*Figura 42 - Indícios de morte.*



*Fonte: Fotogramas de Tubarão (1975).*

Nas duas cenas descritas acima, temos dois exemplos de estilos e propostas narrativas distintas convivendo harmoniosamente. A cena da balsa, realizada em tempo real e numa única tomada, mantém o naturalismo típico do cinema da Nova Hollywood, mas, ao mesmo tempo, funciona como síntese narrativa, ao contrapor o diálogo em primeiro plano com as ações que acontecem ao fundo. A cena da praia, por sua vez, é totalmente construída pela montagem a partir de escolhas precisas de planos distintos. A narrativa é completamente visual. Os poucos diálogos que acontecem surgem ou como ruídos que atrapalham o foco do protagonista ou como âncoras de naturalismo em uma cena essencialmente estilizada, tanto no uso das cores quanto nas escolhas dos planos e dos cortes. Enquanto a cena da balsa é essencialmente objetiva e democrática, com o uso da profundidade de campo e do ângulo fixo permitindo que o espectador possa vasculhar o quadro à sua vontade, na cena da praia, Spielberg constrói a subjetividade a partir do ponto de vista de Brody, colocando o espectador

como cúmplice do policial. O cineasta, assim, guia o olhar do espectador exatamente para as informações necessárias à construção do suspense. Cada plano importa para o efeito acumulativo buscado por Spielberg, até atingir o clímax no ataque. É uma cena que funciona quase de forma independente dentro do filme, tão exato é o arco dramático e narrativo.

É significativo ainda o fato de a segunda cena acontecer logo em seguida à primeira, sem que haja quebra no todo narrativo. Pelo contrário, tem-se a escolha “naturalista” de encenação intensificando o impacto da que vem em seguida. Esta alternância entre formas e estilos acontece também em outras sequências do filme, da mesma maneira como Spielberg lida com as diferentes tonalidades dos gêneros que mescla: horror, suspense, aventura, comédia, drama. É sintomática da geração da Nova Hollywood esta releitura dos gêneros, algumas vezes de forma crítica, outras de forma reverente, assim como é comum o fato dos cineastas desta leva trabalharem na interceção entre eles. A fusão num mesmo projeto de gêneros, estilos e formas narrativas, herdados tanto da Hollywood clássica quanto dos movimentos cinemanovistas dos anos 1950 e 1960, é parte do que tornam os melhores filmes daquela geração – lista da qual *Tubarão* faz parte – produtos de seu tempo e, simultaneamente, bastante atuais.

A posterior introdução de outras duas personagens, o oceanógrafo Matt Hooper (Richard Dreyfuss) e o veterano pescador Quint (Robert Shaw), serve para que Spielberg recupere a dinâmica de camaradagem e amizade construída em meio (e em resposta) a um ambiente hostil, que tanto seduzia cineastas como Hawks, Ford e Curtiz. Ambas as personagens servem como pesos opostos da balança da qual Brody é o cerne. Hooper é a voz da ciência, da lógica, enquanto Quint é puro instinto e conhecimento empírico, trazendo consigo décadas de experiência lidando com o predador marítimo.

Após a morte do garoto na praia, as autoridades e líderes do setor econômico da cidade se reúnem na prefeitura para discutir o que fazer para resolver a situação sem prejudicar os lucros da temporada. Alguns dos comerciantes questionam se a ameaça seria mesmo um tubarão, mesmo que todas as evidências apontem para isso. Outros brincam se a recompensa seria em dinheiro ou cheque. O descaso para com a segurança pública e para com a dor do outro é escancarada. O que importa é salvar os rendimentos que as férias de verão trazem para a comunidade. O posicionamento de Brody em cena já o estabelece à margem das demais personagens. Sua estatura moral é mais elevada com relação à dos políticos, enquanto sua decisão de fechar as praias o separa das demais figuras que controlam o comércio local. Quando a discussão começa a ficar acalorada entre os participantes, o plano-detelhe de uma

mão arranhando um quadro e o som estridente resultante chamam a atenção de todos para a figura que se encontrava, até então, oculta no fundo da sala (Figura 43).

**Figura 43** - Mão arranhando o quadro chama a atenção de todos para uma figura oculta.



**Fonte:** Fotogramas de Tubarão (1975).

Num lento *travelling*, a câmera se aproxima de Quint (Robert Shaw), que também se encontra isolado espacialmente das demais personagens. “Vocês todos me conhecem, sabem o que faço para viver”, diz ele, já estabelecendo para o espectador que aquela figura tem história e, ainda que seus modos rudes causem repugnância aos cidadãos de bem da cidade, estes o respeitam e o temem. Todas as atenções estão voltadas para ele. A presença de Shaw e a *mise en scène* que o coloca em destaque acentuam o caráter mítico e a postura renegada e individualista do pescador (Figura 44).

*Figura 44 - Quint isolado dos demais.*



*Fonte: Fotogramas de Tubarão (1975).*

Quint propõe aos presentes que ele cace e mate o tubarão por um determinado valor, bem acima do oferecido como recompensa pela mãe do garoto morto para quem faça o mesmo. Os enquadramentos que os isolam e os cortes entre Quint e Brody, com leve *travelling* em direção às faces de ambos, criam uma cumplicidade entre eles, antes mesmo que esta aconteça na trama. São párias (Figura 45). A relação de Quint com o tubarão adquire no filme contornos míticos, similares aos que marcam a relação do Capitão Ahab com a baleia branca de *Moby Dick*, o romance de Herman Melville (1819-1891), publicado originalmente em 1851. No romance, narrado por Ishmael, um imediato do navio baleeiro Pequod, Ahab parte numa busca obsessiva pela cachalote que arrancara parte de sua perna. O relato de Melville adquire, assim, uma dimensão metafísica, da qual Spielberg (e Benchley) retém o destino trágico da personagem do pescador Ahab/Quint.

*Figura 45 - Quint e Brody destacados dos demais – cumplicidade entre párias.*



*Fonte: Fotogramas de Tubarão (1975).*

A recompensa de 3 mil dólares para quem matar o tubarão, oferecida pela mãe em luto, leva dezenas de pescadores profissionais e amadores da redondeza e de outras regiões para o mar em busca do prêmio. Dois dos amadores saem à noite armados apenas com um pedaço de rosbife num arpão preso a uma corrente, que amarram num píer. A cena é entrecortada por imagens de um livro sobre tubarões que Brody está lendo. Estas imagens, de ataques de tubarões e de corpos mutilados, ajudam a estabelecerem clima para a “pesca” dos dois incautos, que aguardam sobre o píer sua isca atrair a presa. Quando isso acontece, a corrente começa a ser puxada para dentro d’água e chama a atenção dos dois, que caminham para a ponta do píer, ainda surpresos pelo fato de que, afinal de contas, o plano poderia ser bem sucedido.

A música de John Williams começa de forma ainda suave, atmosférica. A corrente, amarrada numa das estacas que sustentam o píer, se estica ao máximo, até que, sem dificuldade, destrói a sustentação do mesmo, derrubando ambos os sujeitos dentro d’água. Um deles se solta de uma parte do píer que continua sendo puxada pelo tubarão para longe da margem, e começa a nadar de volta. Vê-se, então, a parte do píer mudar de direção, e começar a retornar para a costa. O tema musical de duas notas tem início: o tubarão parte para o

ataque. O pescador que já se encontra em segurança sobre o que restou do píer percebe o perigo e grita para seu amigo nadar mais rápido e não olhar para trás. As duas notas vão soando cada vez mais próximas, o *tempo* musical mais rápido. O suspense é construído sem que o tubarão apareça fisicamente uma única vez na tela. Forte o suficiente para destruir a estrutura de madeira, a presença do predador é certa, dado o movimento do pedaço do píer e, principalmente, pelo tema musical de Williams. A forma como o tema é apresentado estabelece a direção, a velocidade e a distância em que se encontra a fera.

Com a introdução de Matt Hooper (personagem de Richard Dreyfuss) na cena seguinte, o triângulo de protagonistas se completa. Enquanto Quint reforça o aspecto mítico da criatura, Hooper é a voz da ciência, que tenta explicar e prever suas ações a partir de teorias de territorialidade e comportamento.

Nas ficções-científicas e filmes de horror realizados até meados dos anos 1950, e mesmo depois, o cientista é visto com desconfiança. Seu método é tratado como desumano e inconsequente, quando não completamente desvairado. O cinema de gênero aproveitou a figura do cientista louco da literatura fantástica – os doutores Frankenstein<sup>73</sup>, Jeekyll<sup>74</sup> e Griffin<sup>75</sup> ousavam desafiar as leis divinas da Inglaterra vitoriana com resultados trágicos. Na melhor das hipóteses, a ciência era vista como impotente, como em *A Guerra dos Mundos*<sup>76</sup>. No cinema de gênero das primeiras cinco décadas, o cientista era cúmplice do mal, quando não causador do mesmo. Em *Paris Adormecida* (*Paris Qui Dort*, França, 1924, René Clair), um cientista cria um raio que faz com que os cidadãos parisienses fiquem completamente imobilizados, com exceção do vigia da Torre Eiffel e de passageiros de uma aeronave. Em *O Delírio de um Sábio* (*Doctor Cyclops*, EUA, 1940, Ernest B. Schoedsack), um cientista louco miniaturiza os colegas que ameaçavam sua megalomania. Em *O Monstro do Ártico*, os cientistas contrariam as ordens dos militares responsáveis por uma base e acabam por colocar a vida de todos em risco. Nesses e em outros filmes fantásticos, a ciência é uma ameaça tão palpável quanto o sobrenatural. Algo que seria ainda mais exacerbado na Era Atômica.

Mas Jack Arnold não pensava assim. Tal como fez em *Veio do Espaço* e *Mensagem do Planeta Desconhecido*, nos quais os alienígenas têm intenções benignas, Arnold tratou de

<sup>73</sup> *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (*Frankenstein: or the Modern Prometheus*), de Mary Shelley, publicado originalmente em 1818.

<sup>74</sup> *O Médico e o Monstro* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), de Robert Louis Stevenson, publicado originalmente em 1886.

<sup>75</sup> *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*), escrito por H. G. Wells, publicado originalmente em 1897, de forma seriada, no periódico *Pearson's Weekly*, e como romance, no mesmo ano.

<sup>76</sup> *The War of the Worlds*, de H. G. Wells, publicado também em 1897, na forma serializada nos periódicos *Pearson's Magazine*, na Inglaterra, e *Cosmopolitan*, nos Estados Unidos. Em 1898, ganhou forma de romance.

subverter esse lugar comum em *O Monstro da Lagoa Negra*, e transformou o cientista protagonista (Richard Carlson, que também fez um amigável astrônomo amador, em *Veio do Espaço*) no herói da história, ao contrário de seu colega brutamontes (Richard Denning). É o cientista que tenta uma aproximação amigável com a criatura meio humana, meio anfíbia do título, mas a truculência de seu amigo faz com que o monstro reaja de forma igualmente violenta. A iniciativa de Arnold em fazer as pazes com a ciência não durou muito, com filmes de ficção e terror posteriores reposicionando o cientista como vilão em potencial de suas tramas – vide o Dr. Morbius (Walter Pidgeon), de *Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, EUA, 1956, Fred M. Wilcox).

Em *Tubarão*, porém, Spielberg resgata o olhar simpático de Arnold para com a figura do cientista. Matt Hooper é quem dá o alerta de que o verdadeiro tubarão assassino ainda está à solta, quando alguns pescadores matam outro animal por engano. Hooper, mesmo encarnado na figura simpática e pacata de Dreyfuss, é parte integrante da caçada que marca a segunda metade do filme, e também responsável por boa parte do humor que serve como alívio temporário da tensão.

A relação entre as três personagens na aventura que marca a metade final de *Tubarão*, na qual as visões conflitantes de Quint e Hooper são mediadas por Brody, remete aos grupos heterogêneos arregimentados por Ford e Hawks em suas obras, nas quais brigas e provocações são seguidas por atos de sacrifício e compaixão. Tanto nas opções de linguagem quanto nos temas, *Tubarão* é uma ode de Spielberg ao cinema clássico de seus mestres, agora na tela gigantesca e larga das salas de cinema.

O sucesso crítico e comercial de *Tubarão* – na época, o filme de maior público da História do Cinema<sup>77</sup> – deu a Spielberg carta branca e liberdade para tocar tanto projetos pessoais – *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* – como impor sua personalidade em projetos de encomenda – os filmes da série *Indiana Jones*, na qual embarcaria convidado por George Lucas. A criação de Lucas representou a oportunidade perfeita para que Spielberg destilasse suas obsessões cinéfilas de forma ainda mais desavergonhada. Hollywood abria sua caixa de brinquedos para o menino prodígio da Nova Hollywood.

---

<sup>77</sup> O faturamento bruto mundial do filme foi de US\$ 471.411.300, segundo o site IMDB (Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0073195/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0073195/?ref_=fn_al_tt_1) – Acesso em: 20 jun. 2022). Caso os valores fossem reajustados pela inflação, a renda do filme **apenas nas bilheterias norte-americanas** seria de US\$ 1.200.856.389, nos valores do ingresso de 2020 (Fonte: site Box Office Mojo, disponível em [https://www.boxofficemojo.com/chart/top\\_lifetime\\_gross\\_adjusted/?adjust\\_gross\\_to=2020](https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross_adjusted/?adjust_gross_to=2020) - - Acesso em: 20 jun. 2022).

#### 4 – SOB A SOMBRA DE MICHAEL CURTIZ

Perto de seus colegas de geração, Spielberg é mais tradicional e apegado à Hollywood clássica de Hitchcock e Curtiz do que às novas ondas de Godard e Truffaut. Ainda que admirasse a obra deste último, a ponto de escalar o próprio Truffaut para seu filme seguinte, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, Spielberg iria usar o sucesso comercial de *Tubarão* para promover, em seus próximos filmes, o que já está na gênese de *Tubarão*: uma celebração do cinema americano da “Era de Ouro”, tanto do cinema classe A quanto do B, sendo seu imaginário formado igualmente e sem distinção qualitativa por ambos. Segundo Spielberg,

Eu era um garoto, estava vendo TV e *A Carga da Brigada Ligeira* começou. Fiquei tão impressionado com o filme que prestei atenção ao nome de Michael Curtiz. Era uma bela aventura. E era uma tragédia no fim, porque Errol Flynn morria. Foi uma das primeiras vezes na infância, juntamente com *Bambi*, que eu perdi um herói de cinema de quem gostava<sup>78</sup>.

Um dos grandes faróis no repertório cinematográfico de Spielberg, Michael Curtiz nasceu Emmanuel (Mano) Kaminer, em Budapeste, Hungria, na manhã de Natal de 1886, de família interiorana humilde, que migrou para a capital em busca de melhores oportunidades. Ingressou no cinema como ator, adotando o nome de Mihály Kertész (jardineiro, em húngaro) e logo se tornou diretor, com apenas 26 anos de idade, realizando o primeiro longa-metragem de seu país natal, passando a disputar com Alexander Korda (1893-1956) o título de maior realizador húngaro da época.

Curtiz realizou filmes na Hungria e, posteriormente, na Áustria, na Dinamarca e na Alemanha. Curtiz foi descoberto por Harry Warner (o mais velho da dinastia que fundou a Warner Bros.), que, numa viagem pela Europa em 1926, descobriu seu filme *Lua de Israel* (*Die Sklavenkönigin*, Áustria / Reino Unido, 1924). Extraído de um romance de H. Rider Haggard (autor de *As Minas do Rei Salomão* e *Ela*), o filme reconta a história de Moisés sob o prisma de um romance entre uma escrava judia e um príncipe do Egito. Os ângulos de câmera e o talento técnico e narrativo do filme impressionaram Harry e seu irmão Jack Warner, que o levaram para Hollywood, onde adotou definitivamente o nome que o tornou famoso como um dos grandes realizadores da Warner Bros.

Como Cecil B. DeMille obteve grande êxito com *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, EUA, 1923), a intenção dos Irmãos Warner era encontrar alguém que

---

<sup>78</sup> Em *Michael Curtiz: the Greatest Director You Never Heard of*, 2012.

pudesse realizar épicos bíblicos com a mesma fleuma. Sendo assim, uma das primeiras produções de Curtiz em Hollywood foi *A Arca de Noé* (*Noah's Ark*, EUA, 1929), célebre pela ainda impressionante sequência do dilúvio.

Mais ainda do que William Dieterle (1893-1972), Raoul Walsh (1887-1980) e Mervyn LeRoy (1900-1987), Curtiz ajudou a moldar, ao longo da década seguinte, a identidade da Warner. Nenhum outro diretor ficou tão identificado com um estúdio como ele. Com filmes tão diversos como *20.000 Anos em Sing Sing* (*20.000 Years in Sing Sing*, EUA, 1932), *O Monstro* (*Doctor X*, EUA, 1932), *Os Crimes do Museu* (*Mystery of the Wax Museum*, EUA, 1932), *Escravos da Terra* (*The Cabin in the Cotton*, EUA, 1932), *Capitão Blood* (*Captain Blood*, EUA, 1935), *A Carga da Brigada Ligeira* (*The Charge of the Light Brigade*, EUA, 1936), *As Aventuras de Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, EUA, 1938, co-dirigido por William Keighley), *Anjos de Cara Suja* (*Angels with Dirty Faces*, EUA, 1938), *Quatro Filhas* (*Four Daughters*, EUA, 1938) e sua sequência, *Quatro Esposas* (*Four Wives*, EUA, 1939), *Uma Cidade que Surge* (*Dodge City*, EUA, 1939) e *Meu Reino Por um Amor* (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, EUA, 1939), Curtiz sedimentou as carreiras de Bette Davis, James Cagney, Spencer Tracy, Errol Flynn, Paul Muni, Olivia De Havilland, David Niven, John Garfield, Claude Rains, Doris Day e Humphrey Bogart e estabeleceu o estilo predominante do estúdio: filmes ágeis, diretos, narrados com precisão e com grande excelência técnica.

A década de 1940, para Curtiz, não foi menos prolífica. *Casablanca* (EUA, 1943) lhe concedeu o Oscar de Melhor Direção e se tornou um dos filmes mais célebres do cinema. A década ainda lhe rendeu *O Gavião do Mar* (*The Sea Hawk*, EUA, 1940), *A Estrada de Santa Fé* (*Santa Fe Trail*, EUA, 1940), *O Lobo do Mar* (*The Sea Wolf*, EUA, 1941), *A Canção da Vitória* (*Yankee Doodle Dandy*, EUA, 1942), *Passagem Para Marselha* (*Passage to Marseille*, EUA, 1944), *Alma em Suplício* (*Mildred Pierce*, EUA, 1945) e *Meus Sonhos Te Pertencem* (*My Dream is Yours*, EUA, 1949).

*Redenção Sangrenta* (*The Breaking Point*, EUA, 1950) marcou seu último grande filme na Warner, antes de encerrar seu contrato e abrir sua própria produtora. Voltou ao épico com *O Egípcio* (*The Egyptian*, EUA, 1954), realizado para a Fox já em Cinemascope. Na Paramount, rodou *Natal Branco* (*White Christmas*, EUA, 1954), *Veneno de Cobra* (*We're No Angels*, EUA, 1955) – refilmado por Neil Jordan como *Não Somos Anjos* (*We're No Angels*, EUA, 1989) –, e *Balada Sangrenta* (*King Creole*, EUA, 1958), estrelado por Elvis Presley. Em 1961, de volta à Fox, Curtiz realizou dois filmes quando já estava bastante debilitado devido a um câncer de pâncreas: *São Francisco de Assis* (*Francis of Assisi*, EUA) e *Os*

*Comancheros* (*The Comancheros*, EUA), este estrelado por John Wayne, que ajudou Curtiz a terminar o filme quando este sucumbiu à doença.

Ao todo ou em parte, foram 181 filmes dirigidos por Curtiz. Um número que supera a filmografia conjunta de seus contemporâneos Howard Hawks, Victor Fleming e George Cukor (1899-1983). A versatilidade de Curtiz é impressionante, ainda que considerada dentro de um regime de estúdios no qual os diretores contratados nem sempre tinham opção de escolher os gêneros e estilos preferidos. O diferencial é que Curtiz não apenas realizou obras em praticamente todos os gêneros e subgêneros – musical, drama, horror, faroeste, suspense, comédia, épico, aventura, romance, filmes biográficos, de gângster, guerra, melodrama, capa e espada, *noir*. O que torna o cineasta especial é que este realizou filmes significativos de todas essas vertentes, filmes que marcaram a infância de Spielberg, que passou a sonhar em seguir os passos do diretor:

Não se imagina que quem fez *Casablanca* também fez *A Canção da Vitória* e é difícil acreditar que o cara que fez aquilo, fez *Alma em Suplício*. Duvido que tenha existido outro cineasta na História do Cinema com uma obra tão eclética e variada quanto Curtiz [...]. Ele me influenciou muito. Vi seus filmes na infância e não parei mais. Ainda os vejo. Quando comecei a dirigir, na TV e no cinema, eu disse: ‘Se eu tiver uma carreira como a de Michael Curtiz, prefiro tê-la para poder contar histórias de vários tipos’<sup>79</sup>.

Este ecletismo pode ser observado na obra de Spielberg, que passeia por gêneros variados e que continua se expandindo em caminhos ainda não trilhados, como se tivesse exatamente a carreira de Curtiz como parâmetro. Spielberg também “herdou” de Curtiz o profissionalismo extremo, quase obsessivo, o cinema como meio de vida. Curtiz gostava de dizer que terminava um filme no sábado, lia um roteiro novo no domingo e, na segunda, já iniciava a pré-produção do próximo. Seus métodos de trabalho são lendários, no bom e no mal sentido. Era famoso por não ter o menor apreço pelo bem estar alheio, quando isto, na sua visão, prejudicava o andamento dos trabalhos. Detestava a hora do almoço obrigatória, pois sentia que interrompia o fluxo das filmagens e tornava o turno da tarde menos produtivo. Mesmo colaboradores leais concordavam que Curtiz não era um sujeito fácil de lidar, ainda que fosse leal aos seus subordinados. É atribuída grande parte a ele a necessidade da criação em 1933 do Screen Actors Guild, o sindicato dos atores que visava protegê-los dos abusos sofridos no *set* de filmagens. Curtiz dormia no máximo quatro horas por dia e mantinha uma rotina intensa. Quando não estava rodando filmes, participava de *premières*, exibições de

---

<sup>79</sup> Em *Michael Curtiz: the Greatest Director You Never Heard of*, 2012.

filmes e eventos sociais, ou recebia amigos em seu rancho para partidas de polo, equitação ou competições de tiro ao alvo.

Ainda que Spielberg tenha uma relação muito mais amigável com equipe e atores do que Curtiz, ele exige o mesmo grau de profissionalismo de seus colaboradores. Suas filmagens, de *Os Caçadores da Arca Perdida* em diante, costumam acontecer dentro do orçamento e abaixo do prazo estimado. Spielberg também respira cinema boa parte das 24 horas diárias. Mesmo quando está filmando, reserva um horário toda noite para assistir a um filme, acompanhado de membros do elenco ou da equipe. O cineasta ainda encontrou tempo para comandar uma prolífica produtora – a Amblin Entertainment, inaugurada em 1980 – e fundar um estúdio, a Dream Works em 1994, ao lado de David Geffen (1943-) e Jeffrey Katzenberg (1950-). Mantém um ritmo constante de produção, com 37 longas-metragens realizados, em pouco mais de 50 anos de carreira profissional.

Curtiz também divide com Spielberg o gosto pelo pioneirismo técnico. O cineasta húngaro se adaptou rapidamente ao cinema falado, rodando *Flor do Lodo* (*Tenderloin*, EUA, 1928), o primeiro longa-metragem da Warner no qual as personagens declamavam suas falas. Aquele que é considerado o primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, EUA, 1927, Alan Crosland), era apenas parcialmente sonorizado, com poucas falas e canções. Curtiz também experimentou com o uso de cores dos processos do Technicolor de duas e três tiras, rodou o primeiro longa-metragem em VistaVision (uma variação em *widescreen* e com maior resolução do formato 35mm, desenvolvido pela Paramount em 1954) e filmou ostensivamente em Cinemascope. Da mesma forma, os filmes de Spielberg contribuíram intensamente para o desenvolvimento das técnicas de efeitos visuais, obtendo onze indicações ao Oscar da categoria e quatro estatuetas. Suas inovações compreendem tanto as técnicas analógicas, como os efeitos ópticos, de obras como *Contatos Imediatos do 3º Grau* e *Os Caçadores da Arca Perdida*, as miniaturas de *1941: Uma Guerra Muito Louca* (1941, EUA, 1979) e a animação em *go-motion* de *E.T.* e *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, EUA, 1984), quanto as digitais. *O Enigma da Pirâmide* (*Young Sherlock Holmes*, EUA, 1985), dirigido por Barry Levinson e produzido por Spielberg, contou com o primeiro personagem de produções em *live-action* animado inteiramente por computador. Seu *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* (1993) apresentou as primeiras criaturas digitais foto-realistas do cinema, além de inovar também no aspecto sonoro, como a primeira produção gravada no sistema DTS *Surround*.

Mas o cinema de Curtiz também serviu a Spielberg como referência estilística e narrativa. Curtiz tinha uma espécie de assinatura visual que se traduzia no uso narrativo das

sombras – herança de seu período alemão em plena vigência do Expressionismo da influência do teatro de Max Reinhardt<sup>80</sup> (1873-1943). O uso de sombras no cinema de Curtiz configurava mais do que um mero recurso estilístico, assumindo papel determinante no direcionamento do olhar do público para as informações necessárias tanto para a compreensão da trama quanto para a construção dramática.

Um exemplo acontece no *noir* dirigido por Curtiz, *Sem Sombra de Suspeita* (*The Unsuspected*, EUA, 1947). Um radialista famoso (Claude Rains), especializado em histórias de mistério e assassinato, elimina sistematicamente aqueles que ficam entre ele e a herança de uma jovem órfã (Joan Caulfield). Na sequência inicial, vê-se apenas a sombra da personagem de Rains entrar em uma casa, passar em frente ao retrato da órfã, retornar para observar o retrato, antes de se aproximar de uma porta e abri-la. Uma mulher fala ao telefone e a sombra do assassino projeta-se sobre ela. A mulher se assusta e grita, percebendo a presença do outro ao ver sua silhueta enquadrada pelo marco da porta. Após o crime, o criminoso pendura a vítima pelo pescoço no lustre, para simular um suicídio. Tem-se, assim, apenas a sombra da vítima e a do assassino (Figura 46).

A sequência é uma perfeita demonstração da técnica de Curtiz para, através das sombras, criar uma atmosfera de horror que prenuncia o próprio crime, o que leva o público a já atribuir a condição de ameaça ao indivíduo que projeta a sombra. Além de criação de atmosfera, a sombra serve para guiar o olhar do espectador pelas informações que são importantes para a decodificação da trama. Quando a sombra passa pelo quadro e retorna, em seguida, para observá-lo, é um elemento que, combinado com o movimento da câmera em direção ao quadro, ressalta a importância da personagem retratada na pintura. Somado à atmosfera e à exposição de informação, Curtiz ainda utiliza a sombra com propósito de sofisticação narrativa. Sabe-se o que aconteceu de forma oblíqua e não explícita, contornando assim as limitações impostas pelo Código Hays<sup>81</sup> a respeito de violência na tela.

---

<sup>80</sup> “Max Reinhardt compreendia o poder das sombras que ligam o decorativo e o enigmático aos símbolos. Em sua primeira encenação nos *Kammerspiele*, em 1906, da peça de Ibsen *Espectros*, no momento em que a mãe enlouquecida corre atrás do filho que delira, ele os faz passar diante de uma fonte luminosa, e sombras imensas deslizam rapidamente sobre as paredes do cenário, evocando uma perseguição de demônios” (EISNER, 2002, p. 95).

<sup>81</sup> “O Código de Produção era um conjunto de diretrizes para os produtores, estipulando o que era ou não permissível no campo de representação da Hollywood clássica, particularmente no que se refere a assuntos sexuais e criminais” (cf. MATTOS, 2006, p. 92).

*Figura 46 - As sombras agourentas do assassino e da vítima.*



*Fonte: Fotogramas de Sem Sombra de Suspeita.*

A sombra e sua eventual substituta, a silhueta<sup>82</sup>, estão presentes em outros momentos da filmografia de Curtiz, com propósitos diversos. Em *Uma Cidade que Surge*, a sombra aparece como ameaça em dois momentos. No primeiro, um jornalista, prestes a publicar a verdade sobre o vilão que comanda a cidade, é assassinado por um capanga do vilão, que surge como uma sombra agourenta (Figura 47).

<sup>82</sup> “Os cineastas de origem germânica conservam sempre tal predileção: será por acaso que Stroheim introduz em seu filme estupendo, *Ouro e Maldição* [*Greed*, EUA, 1924], a superfície de uma porta envidraçada na qual se perfila a cabeça de um homem, no exato instante em que ele vai entrar na sala para cometer o crime?” (EISNER, 2002, p. 96).

*Figura 47 - A sombra antecipa o assassinato.*



*Fonte: Fotograma de Uma Cidade que Surge.*

No segundo momento, a mocinha Abbie (Olivia de Havilland) percebe que o trem foi abordado por capangas, ao vislumbrar a sombra de um deles saltando sobre os vagões (Figura 48).

*Figura 48 - A sombra revela o vilão sobre o trem.*



*Fonte: Fotogramas de Uma Cidade que Surge.*

Em *Alma em Suplício*, Mildred Pierce (vivida por Joan Crawford) descobre que sua filha Veda (Ann Blyth) está tendo um caso com o padrasto (Zachary Scott). O momento da descoberta é, simbolicamente, coberto pela penumbra, o que realça o ilícito (Figura 49).

*Figura 49 - A penumbra realçando o ilícito.*



*Fonte: Fotogramas de Alma em Suplício.*

Quando Veda é presa pelo assassinato de seu amante, sua mãe assiste impotente às sombras dos policiais levando a jovem para a prisão (Figura 50).

*Figura 50 - O momento da prisão.*



*Fonte: Fotograma de Alma em Suplício.*

Foi a partir dos filmes de Curtiz que Steven Spielberg percebeu o poder narrativo e simbólico das sombras. Como o próprio cineasta narra:

Eu vi [*As Aventuras de*] *Robin Hood* no cinema, projeção perfeita em Technicolor. A história me transportou. [...] Vemos os dois [personagens] lutando; aí eles saem de cena, mas as sombras continuam na tela, 10 vezes mais altas do que eles. Na mesma tomada, a câmera vai para a direita, a sombra passa pelo pilar enorme e, quando ela desaparece, os personagens voltam. Copiei Curtiz em *Os Caçadores da Arca Perdida* e fiz a sombra no poço das almas. Disse: 'Descobri como Curtiz fez', não dava para fazer com Harrison e John Rhys-Davies. Tive que chamar dois *stand-ins*, com as roupas deles, para a frente da luz. Pedia que Harrison entrasse carregando a arca, depois ele saía da luz e dois dublês ficariam sendo as sombras na parede. Acho que foi assim que Basil Rathbone e Errol Flynn criaram as sombras. Porque não foi Flynn e Rathbone, foram dois dublês dando as sombras para que os atores voltassem e fosse tudo uma cena só<sup>83</sup>.

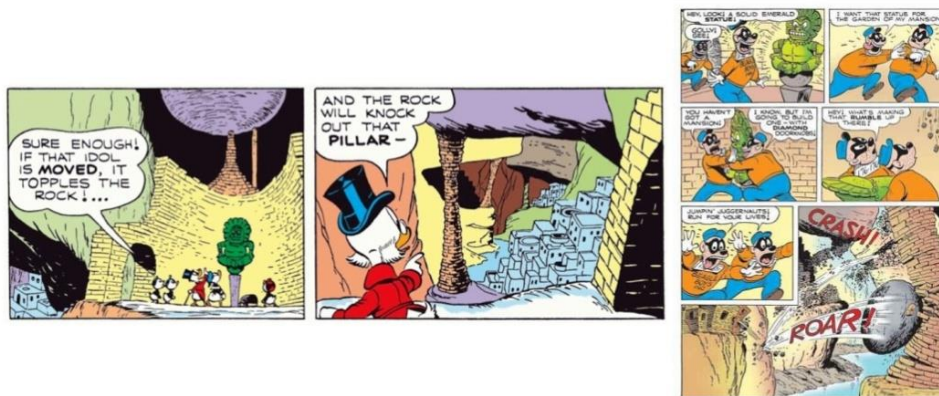
<sup>83</sup> Em *Michael Curtiz: the Greatest Director You Never Heard of*, 2012.

Mas não foi apenas com o propósito de homenagem que Spielberg resgatou as sombras em seu cinema. Nos próprios filmes da série *Indiana Jones*, o cineasta utilizou o recurso com intenções narrativas e simbólicas.

A série de quatro filmes do arqueólogo dirigidos por Spielberg reflete de forma mais ampla as memórias afetivas do cineasta e de seu colega George Lucas, produtor executivo e co-argumentista da série, além de criador do personagem. O descompromisso desses filmes com relação a propostas temáticas e realistas, de certa forma, liberaram os realizadores para desfilarem, sem autocensura, seu repertório imagético. Cada uma das aventuras de Indiana Jones é impregnada por referências, planos, ideias e matrizes narrativas de diversos outros filmes hollywoodianos de outrora, um inventário em movimento da “Era de Ouro” do cinema industrial.

Nos filmes da série tudo cabe, desde o espetáculo sagrado-profano de Cecil B. DeMille e do ritmo preciso das aventuras de capa e espada e dos *westerns* de Michael Curtiz e Raoul Walsh, das missões de James Bond, passando pela catarse fácil dos seriados de Zorro e Fantasma, e de aventuras ligeiras estreladas por Charlton Heston, Stewart Granger ou Alan Ladd em início de carreira, até chegar a referências nobres, como obras de John Ford, George Stevens e David Lean. Até as histórias em quadrinhos do Tio Patinhas entram na receita, fornecendo a ideia da armadilha da bola de pedra gigante no templo da sequência inicial, em *Os Caçadores da Arca Perdida* (Figura 51).

**Figura 51** - Publicada originalmente em 1954, *As Cidades do Ouro* (The Seven Cities of Cibola), de Carl Barks, forneceu a ideia para a armadilha principal da sequência inicial de *Os Caçadores da Arca Perdida*.



**Fonte:** *Quadrinhos de As Cidades de Ouro e fotograma de Os Caçadores da Arca Perdida.*

A familiaridade do público com estes elementos é parte fundamental do jogo, como explica Heitor Capuzzo (1995, p. 111): “Spielberg faz do lugar comum o elo para que a plateia participe nostalgicamente da construção de um filme que só se justifica diante do inventário narrativo anterior”. Não importa se o espectador conhece efetivamente as fontes originais ou se apenas as reconhece através das variações de seus elementos, percebidas em diversos outros filmes, séries e animações televisivas, livros ou quadrinhos, em uma constante regurgitação das propostas temáticas e narrativas oriundas do cinema dos anos 1930 a 1950. Essa familiaridade com um inventário anterior é um recurso que Curtiz também utilizou com sucesso em vários momentos de sua obra, como em *Casablanca*:

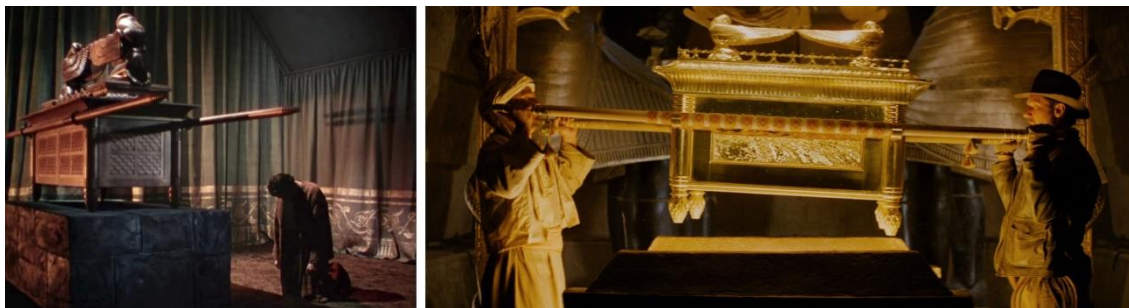
O desempenho de Humphrey Bogart, perfeitamente equilibrado entre a renúncia e a dor, e a beleza lírica de Ingrid Bergman não bastam para explicar o encanto dessa ficção toda construída em cima de lugares comuns. O segredo está em outra parte: na insistência em figuras e situações das mais previsíveis, de onde surge, como corolário da repetição, a irresistível nostalgia, a irreprimível melancolia, cuja evocação culmina com a chegada de Bergman no momento em que Bogart se permite escutar a melodia associada a ela. Não se sabe se é o ofício ou a sinceridade de Curtiz aquilo que trabalha mais intimamente essas imagens, não estando necessariamente a lucidez do primeiro em contradição com a adesão da outra à ironia dos sentimentos (VEILLON, 1992, p. 77).

O ofício e a sinceridade também trabalham intimamente as imagens de Spielberg, mesmo em um projeto inteiramente concebido como um resgate das emoções que impregnaram a memória de seus realizadores na infância. A ideia original para *Os Caçadores da Arca Perdida* veio da intenção de Lucas em resgatar as estratégias narrativas dos antigos seriados das matinês de sábado e dar-lhes roupagem nova e um maior grau de realismo, condizente com as expectativas do público da época. Lucas, a princípio, elaborou dois argumentos, um que remetia a seriados como *Flash Gordon* (EUA, 1936, Frederick Stephani) e *Buck Rogers* (EUA, 1939, Ford Beebe e Saul A. Goodkind), que acabou se tornando a gênese de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, EUA, 1977).

A segunda ideia atualizava o espírito de seriados de aventura como *A Volta de El Zorro* (*Zorro Rides Again*, EUA, 1937) e *Legião do Zorro* (*Zorro's Fighting Legion*, EUA, 1939), ambos da dupla John English e William Witney; *As Aventuras de Tim & Tom* (*Tom Tyler's Luck*, EUA, 1937), de Ford Beebe e Wyndham Gittens; e *Don Winslow of the Navy* (EUA, 1942), de Ford Beebe e Ray Taylor. Todos esses seriados que mesclavam ação incessante, locações exóticas, objetivos claros (encontrar um tesouro, derrotar espões nazistas) e personagens arquetípicas. A narrativa era, invariavelmente, baseada numa série de cenas de perigo, com cada capítulo terminando em suspense numa situação não resolvida (ou *cliffhanger*, como é popularmente conhecido em inglês) com o herói em meio a uma ameaça inescapável, pelo menos até o início do próximo episódio. São produções que se inspiram em criações dos quadrinhos, como é o caso de *As Aventuras de Tim & Tom*, adaptado das tirinhas de Lyman Young, ou de romances de aventuras, como as obras de Johnston McCulley (que passou cerca de 40 anos escrevendo histórias serializadas e contos com sua personagem Zorro), H. Rider Haggard (criador de Allan Quatermain, o protagonista de *As Minas do Rei Salomão*, publicado originalmente em 1885, e de sua sequência, *Allan Quatermain*, publicada em 1887), Rudyard Kipling (de *O Livro da Selva* e de outros romances passados na Índia) e Edgar Rice Burroughs (autor de 24 livros, além de diversos contos, com sua criação Tarzan, o homem macaco).

Lucas, inicialmente, apresentou o conceito ao cineasta Philip Kaufman (1936-), que contribuiu com a ideia de inserir uma relíquia sagrada como uma espécie de *MacGuffin*. No caso, a Arca da Aliança, cujo visual Spielberg e Lucas extraíram diretamente da concepção da mesma relíquia mostrada em *David e Betsabá* (*David and Bathsheba*, EUA, 1951, Henry King) (Figura 52).

**Figura52** - A Arca, em David e Betsabá (imagem à esquerda) e em Os Caçadores da Arca Perdida (à direita).



Fonte: Fotogramas de David e Betsabá e de Os Caçadores da Arca Perdida.

Quando Kaufman se envolveu com outros projetos, Lucas levou o projeto a Spielberg. Na época, Spielberg sonhava em dirigir um filme da série 007, mas suas tentativas esbarravam na resistência dos produtores, que privilegiavam cineastas de origem britânica e com certa bagagem. Após o sucesso de *Tubarão*, Spielberg planejava uma nova investida, mas Lucas o dissuadiu, dizendo que tinha uma ideia melhor. Spielberg, imediatamente, embarcou no projeto de *Indiana Jones*, que o lembrava das sessões matinais de um cinema de arte de Phoenix, Arizona, que exibia, sempre aos sábados, uma programação completa nos moldes de outrora – curtas, trailers, seriados e o filme principal.

O roteirista Lawrence Kasdan (1949-) foi convidado por Spielberg para desenvolver as ideias de Lucas, em um primeiro tratamento. Kasdan escreveu o roteiro da comédia romântica *Brincou com Fogo... Acabou Fisgado!* (*Continental Divide*, EUA, 1981, Michael Apted), que Spielberg comprou e, eventualmente, produziu. Spielberg gostou do que percebeu na escrita de Kasdan, algo como “uma mistura de Howard Hawks com Preston Sturges”<sup>84</sup>.

O que inicialmente atraiu tanto Spielberg quanto Lucas para Kasdan foi sua capacidade de canalizar uma certa sensibilidade dos anos 1930 e 1940, à la Howard Hawks, cujos filmes *O Paraíso Infernal* [*Only Angels Have Wings*, EUA, 1939], *Jejum de Amor* [*His Girl Friday*, EUA, 1940] e *Uma Aventura na Martinica* [*To Have and Have Not*, EUA 1944] sintetizavam o tipo de ação verbal e física que eles queriam para *Caçadores*<sup>85</sup> (RINZLER, 2008, p. 21-22).

Era exatamente o que Lucas e Spielberg pretendiam para o projeto: diálogos tão rápidos quanto a ação, às vezes até mesmo interpolados, algo que Spielberg já vinha aplicando em *Louca Escapada* e *Tubarão*. Os três se reuniram e gravaram os encontros onde

<sup>84</sup> Em *Indiana Jones: Making the Trilogy*, 2003.

<sup>85</sup> Tradução livre de: “What initially attracted both Spielberg and Lucas to Kasdan was his ability to channel a certain 1930s and ‘40s sensibility, a la Howard Hawks, whose films *Only Angels Have Wings* (1939), *His Girl Friday* (1940) and *To Have and Have Not* (1944) epitomized the kind of verbal and physical action they wanted for *Raiders*”.

despejavam suas ideias, desenvolviam *set pieces*, e preenchiam as lacunas da história de Lucas, antes de Kasdan partir para escrever seu tratamento. Spielberg e Lucas já tinham claro na cabeça várias cenas de seus seriados favoritos que gostariam de reproduzir na tela, e cabia a Kasdan encontrar artimanhas que inserissem estes momentos na narrativa. Vários destes momentos afetivos, não só dos seriados, como de outros longas-metragens, sobreviveram intactos, na versão final do filme (Figura 53).

**Figura 53** - Várias alusões a filmes e seriados que marcaram a infância de Lucas e Spielberg.



**Fonte:** Fotogramas de A Legião do Zorro, Irmãos em Armas, O Segredo dos Incas, A Selva Nua e Gunga Din.

Durante a pré-produção de *Os Caçadores da Arca Perdida*, Spielberg e Lucas exibiram dois filmes para equipe, de forma a deixar claro o tom do que pretendiam para o filme: *Irmãos em Armas* (*China*, EUA, 1943, John Farrow), e *O Segredo dos Incas* (*Secret of the Incas*, EUA, 1954, Jerry Hopper) (Figura 54).

**Figura 54** - Cartazes originais de *O Segredo dos Incas* e de *Irmãos em Armas*.



**Fonte:** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047464/> - Acesso em: 23 jan. 2023 - e [https://www.imdb.com/title/tt0035735/?ref=nm\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0035735/?ref=nm_sr_srsrg_0) - Acesso em: 23 jan. 2023

*O Segredo dos Incas* é uma das duas aventuras que Charlton Heston estrelou em 1954 (a outra será abordada mais adiante). Heston chamou a atenção do público em *O Maior Espetáculo da Terra*, mas ainda não era o grande astro que se tornaria após *Os Dez Mandamentos*, também de DeMille. *O Segredo dos Incas* é uma aventura modesta, que tem como atrativo, além da presença de Heston, as locações em Technicolor em Cusco e as filmagens de segunda unidade na cidade perdida de Machu Picchu, no Peru. Heston faz Harry Steele, um guia turístico mercenário de Cusco que encontra uma pedra que pode indicar onde está escondido um tesouro inca. Quando Steele conhece Elena, uma jovem romena em fuga (Nicole Maurey), percebe uma chance de partir em busca do tesouro. Quando chega a Machu Picchu, encontra um acadêmico (Robert Young, em seu último papel no cinema), responsável pelo levantamento arqueológico do local, que se apaixona pela moça.

A inspiração óbvia que Spielberg e Lucas buscaram neste filme está na persona de Harry Steele, que vai da atitude cínica de anti-herói ao visual – calça caqui, jaqueta de couro, chapéu (o chicote veio dos seriados do Zorro) –, mas também em elementos do enredo: um artefato que reflete a luz do sol e indica onde o tesouro está escondido, presente também na primeira aventura de Indiana Jones. As locações no Peru também inspiraram a sequência de

abertura de *Caçadores*, mas, de resto, no que diz respeito à construção narrativa e de linguagem, o filme de Hooper teve pouco a oferecer ao de Spielberg.

Como o Steele de Heston, o David Jones de Alan Ladd, em *Irmãos em Armas*, é um mercenário americano, só que na China ocupada pelos japoneses em 1941, pouco antes do ataque a Pearl Harbor. Jones (o sobrenome pode não ser mera coincidência) considera-se neutro, o que lhe permite vender combustível para os japoneses, mesmo testemunhando a destruição perpetrada pelos mesmos no país. O filme começa com um longo plano-sequência pelas ruas destruídas de uma cidade chinesa, com a câmera acompanhando, num complexo *travelling*, o americano Johnny Sparrow (William Bendix, num papel bem diferente das perigosas personagens vividas nos demais filmes nos quais contracenou com Ladd), até que este encontra um bebê chinês perdido em meio aos destroços. Esta sequência inicial já coloca Sparrow como o lado bondoso da dupla, enquanto Jones é o claro anti-herói. Sua tomada de consciência acontece quando conhece uma professora americana que busca salvar suas alunas das garras dos japoneses, tratados aqui com a mesma vilania dos nazistas da série *Indiana Jones*.

Produzido em meio ao esforço de guerra empreendido por Hollywood durante o conflito, *Irmãos em Armas* é um drama de aventuras tão violento quanto os *noir* protagonizados por Ladd e Bendix, o que o torna mais sombrio do que os filmes de guerra produzidos na época. Uma cena particularmente brutal mostra Jones fuzilando a sangue frio soldados japoneses que estupraram uma garota chinesa e assassinaram seus pais e um bebê. Como a personagem de Heston, em *O Segredo dos Incas*, Jones também usa chapéu, jaqueta de couro e calça cáqui, mas aqui a influência nos filmes de Indiana Jones não é só cosmética. O próprio fato do filme se situar em meio a um evento histórico real o aproxima da proposta de Lucas e Spielberg para os filmes do herói, que se passam pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial e já tratam do expansionismo nazista pela Europa e pela África. Mesmo no tratamento mais realista de suas cenas de ação e da construção da atmosfera, *Irmãos de Armas* já difere dos seriados da época, servindo como contraponto para dar o equilíbrio que os cineastas buscavam para *Caçadores* – o sabor das matinês com a gravidade e o senso de realidade providos por filmes como *Irmãos de Armas*.

Outros filmes mais célebres entraram na receita da série. *Gunga Din* (EUA, 1939), dirigido por George Stevens e baseado no romance de Rudyard Kipling (que aparece como personagem no filme), é uma aventura imperialista passada na Índia, onde três sargentos britânicos (Cary Grant, Victor McLaglen e Douglas Fairbanks Jr.), em busca do tesouro de um templo perdido, enfrentam os Thugs, a seita de assassinos fanáticos adoradores da deusa

da morte Kali, a mesma escolhida por Lucas para a vilania de *Indiana Jones e o Templo da Perdição*. Elementos da trama impregnam os filmes de Indiana, particularmente *Templo da Perdição*: os Thugs, a presença britânica na Índia, o templo de adoração a Kali adornado por elefantes de pedra, cenas de heróis sendo torturados, a ponte pênsil sobre um desfiladeiro que, ao ser cortada, leva à morte os vilões, a batalha dos vilões contra os Lanceiros de Bengala. Um poço cheio de serpentes venenosas é outra ideia da trama que foi aproveitada, em *Caçadores*. Mas a influência vai além. Está também nas variações tonais com as quais Stevens controla a narrativa, muitas vezes alternando comédia pastelão com momentos de horror e tensão, como no clímax no topo do templo, que traz ainda um emocionante ato de sacrifício. Spielberg captou esta modulação tonal e procurou reproduzi-la nas aventuras do arqueólogo. Tanto em *Gunga Din* quanto nos filmes de Indiana Jones, esta se dá pela combinação do uso de planos gerais e *close-ups* das personagens, e do uso da música (respectivamente, de Alfred Newman e John Williams) como comentário da ação, utilizando os instrumentos e acordes para inserir estas variações de tom ao longo de uma mesma cena. Várias críticas feitas aos filmes de Indiana Jones, como o racismo e a afirmação do imperialismo, são elementos herdados, ainda que de forma inconsciente (estando assim impregnados na construção temática e narrativa), de filmes como *Gunga Din*.

De *O Tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, EUA, 1948, John Huston), Spielberg procurou espelhar em seu protagonista a personagem de Humphrey Bogart: Fred C. Dobbs, obcecado, ganancioso e perseverante. De Dobbs, Spielberg pediu à figurinista Deborah Nadoolman que copiasse o chapéu, item indispensável para a figura de Indiana Jones e para a forma como Spielberg procurava retratá-lo na tela, seja de forma direta ou oblíqua, usando as silhuetas e sombras que aprendeu do cinema de Michael Curtiz.

A forma narrativa de Curtiz impregna os quatro filmes da série: ritmo intenso, precisão técnica, confluência harmônica de gêneros e tons. Destacam-se aqui dois elementos já comentados: o uso de sombras e silhuetas e a síntese temática de uma cena em um único plano em movimento.

A própria natureza escapista dos filmes de Indiana Jones deu liberdade para que Spielberg e Lucas utilizassem a série para desfilarem seu repertório saudosista. Mas não com o propósito único de homenagearem os momentos que marcaram suas infâncias. Como explica Capuzzo (1995, p. 111), o “inventário narrativo anterior” é parte integral da fruição dos filmes. Sem ele, toda a proposta se esvai.

A dupla de realizadores aproveitou esta característica da série para minar explicitamente este inventário em busca de elementos que resgatassem a memória imagética

de seu público, elementos estes que remetem a vários gêneros e estilos que compõem a proposta dos filmes da personagem. Além dos seriados e dos filmes de aventura dos anos 1930, os filmes de Indiana Jones possuem várias homenagens aos *westerns* que marcaram a infância de Spielberg, como os planos iniciais no Monument Valley e as perseguições a cavalo, em *Indiana Jones e a Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, EUA, 1989), por exemplo, ampliando motivos que já transpareciam nos dois primeiros filmes (Figura 55).

*Figura 55 - A iconografia do western.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e a Última Cruzada.*

O musical é outro gênero hollywoodiano por excelência que ganha devida homenagem na série. Spielberg dedica os créditos iniciais de *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (Figura 56) ao gênero, encenando uma sequência que remete aos musicais de Busby Berkeley (1895-1976) e Vincente Minnelli (1903-1986), principalmente os segmentos deste último para

*Ziegfeld Follies* (EUA, 1945)<sup>86</sup>, ainda que a grandiosidade do número musical não fosse compatível com o espaço cênico em si, uma boate na Xangai de 1935. Na sequência, a mocinha do filme, Willie Scott (Kate Capshaw) canta, em mandarim e com arranjos de John Williams, a canção “*Anything Goes*”, composta por Cole Porter em 1934. Trata-se de uma iniciativa de Lucas que Spielberg abraçou.

“A ideia de George [Lucas] era começar o filme com um número musical”, diz Spielberg. “Ele queria fazer um número de dança de Busby Berkeley em que Willie Scott apareceria cantando. Em todas as nossas reuniões de história, ele dizia: ‘Ei, Steven, você sempre disse que queria filmar musicais. Você é um diretor musical frustrado’. Então, eu pensei, sim, isso poderia ser divertido”<sup>87</sup> (RINZLER, 2008, p. 130).

**Figura 46** - A abertura musical que remete a Vincente Minnelli e Busby Berkeley.



**Fonte:** Fotogramas de *Indiana Jones e o Templo da Perdição*.

Não era a primeira vez que Spielberg prestava homenagem ao gênero. Em uma das sequências mais inspiradas de *1941: Uma Guerra Muito Louca*, o cineasta encenou uma perseguição em um salão de dança como uma grande coreografia musical em tom de pastelão

<sup>86</sup> Além dos segmentos de Minnelli, a produção conta com trechos dirigidos por Roy Del Ruth, Lemuel Ayers, Robert Lewis, George Sidney, Merrill Pye e Charles Walters.

<sup>87</sup> Tradução livre de: “George’s idea was to start the movie with a musical number,” Spielberg says. “He wanted to do a Busby Berkeley dance number where Willie Scott would come out singing. At all of our story meetings he would say, ‘Hey, Steven, you always said you wanted to shoot musicals. You’re a frustrated musical director’. So I thought, Yeah, that could be fun”.

(Figura 57). A sequência exemplifica a abordagem que Spielberg também dá às cenas de ação de seus filmes, que são encenadas com a mesma fluência e clareza de movimentos de um número musical. O cineasta, geralmente, opta por capturar a ação em planos mais abertos, seja plano de conjunto ou plano geral, mais próximo do que era feito na “Era de Ouro” de Hollywood do que da tendência do cinema de ação contemporâneo, e utiliza uma coreografia precisa de movimentos dos atores, da câmera e dos elementos de cena, tais quais os interlúdios de dança dos grandes musicais. Ainda que oficialmente a primeira incursão de Steven Spielberg no musical aconteça apenas em 2021, com a refilmagem de *Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*, EUA), o cineasta já ensaiara anteriormente alguns passos no gênero.

*Figura 57 - A cena de ação enquanto número musical.*



*Fonte: Fotogramas de 1941: Uma Guerra Muito Louca.*

*Amor, Sublime Amor*, porém, marcou sua única incursão no gênero até o momento. O filme é a segunda versão para as telas do espetáculo da Broadway escrito por Arthur Laurents e musicado por Leonard Bernstein, em 1957. A primeira, realizada em 1961, com direção de Robert Wise (1914-2005) e do coreógrafo Jerome Robbins (1918-1998), venceu 10 estatuetas do Oscar no ano seguinte, incluindo a de Melhor Filme. Trata-se de uma versão de *Romeu &*

*Julieta* (peça escrita por William Shakespeare, em 1597), situada na zona oeste de Manhattan, em um bairro que, até meados dos anos 1950, era predominantemente afro-americano ou afro-caribenho. A versão de Spielberg mantém a trama original, na qual Tony (Richard Beymer, na versão original, e Ansel Elgort, na de Spielberg), antigo líder dos Jets, a gangue de brancos anglo-saxônicos, se apaixona por Maria (Natalie Wood, no original, e Rachel Zegler, na refilmagem), irmã do chefe dos Sharks, a gangue rival, formada por descendentes de porto-riquenhos.

Não foi a primeira vez que Spielberg se envolveu na refilmagem de uma obra de Robert Wise, diretor de *O Dia em que a Terra Parou*, ficção-científica da qual Spielberg era grande admirador (como comentado no capítulo 1). Em 1999, produziu *A Casa Amaldiçoada* (*The Haunting*), versão de *Desafio ao Além* (*The Haunting*, EUA, 1963), cuja refilmagem o próprio Spielberg pretendia dirigir, antes de passar o cargo para Jan de Bont (1943-). *Amor, Sublime Amor* é a terceira refilmagem/adaptação dirigida por Spielberg, após *Além da Eternidade* (*Always*, EUA, 1989), versão atualizada de *Dois no Céu* (*A Guy Named Joe*, EUA, 1943, Victor Fleming), e *Guerra dos Mundos*, nova versão do romance homônimo de H. G. Wells, publicado originalmente em 1897, e levado às telas por Byron Haskin, em 1953.

Quando da realização de *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, EUA, 2008), pelo fato de a trama se passar nos anos 1950, o cinema desta década passou a ser a principal referência – não por acaso, a década em que Spielberg e Lucas tornaram-se ávidos jovens cinéfilos. O filme tem início remetendo diretamente aos rebeldes sem causa, de obras como *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, EUA, 1955, Nicholas Ray) e dos filmes de *rock n' roll* da época, como *Ao Balanço das Horas* (*Rock Around the Clock*, EUA, 1956, Fred F. Sears), *O Prisioneiro do Rock* (*Jailhouse Rock*, EUA, 1957, Richard Thorpe) e o já citado *Balada Sangrenta*, de Michael Curtiz, rebeldes estes já resgatados em *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973), do próprio Lucas. Durante os créditos de abertura, os jovens transviados apostam corrida com espões russos disfarçados, no deserto do Novo México (Figura 58).

**Figura 58** - Sequência de abertura homenageando a juventude transviada dos anos 1950.



**Fonte:** Fotograma de *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*.

Os espões, liderados por uma cientista com poderes telepáticos (Cate Blanchett), caracterizada como uma mistura da Greta Garbo, de *Ninotchka* (EUA, 1939, Ernst Lubitsch), com Louise Brooks (Figura 59), levam Indiana Jones até a Área 51, mítico espaço das histórias de ficção-científica que ambos os realizadores consumiam aos montes na infância, onde todas as evidências de vida extraterrestre são mantidas em segredo pelo governo norte-americano.

**Figura 59** - Louise Brooks como modelo para o visual da vilã interpretada por Cate Blanchett.



**Fonte:** Fotogramas de *Diário de uma Garota Perdida* (*Tagebucheiner Verlorenen*, Alemanha, 1929, G. W. Pabst), e *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*.

Ao longo da aventura, Indiana Jones vai descobrir que tem um filho, Mutt (Shia LaBeouf), que surge na tela caracterizado exatamente como Johnny Strabler, a personagem de Marlon Brando, em *O Selvagem* (*The Wild One*, EUA, 1953, László Benedek), um dos filmes seminais da juventude do pós-guerra (Figura 60).

**Figura 60** - Mutt, personagem de Shia LaBeouf, espelhado no rebelde sem causa de Marlon Brando.



**Fonte:** Fotogramas de *O Selvagem* e de *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*.

Uma vez em meio à selva, referências aos filmes de Tarzan e a outras aventuras da época, como *A Selva Nua* (*The Naked Jungle*, EUA, 1954, Byron Haskin) –, de onde Spielberg e Lucas tiraram as formigas devoradoras de humanos – abundam.

Faz sentido, então, que os cineastas explicitassem as engrenagens que movimentavam as obras que compõem este repertório. Daí, o uso extensivo e indiscreto das sombras e silhuetas com propósitos narrativos e simbólicos, por exemplo. Volta-se, assim, à escolha de um elemento de figurino, no caso, do chapéu que compõe a imagem do herói. Imagem esta que será muitas vezes apresentada na tela através do uso de sombras e silhuetas. Daí, a importância que Spielberg deu à escolha dessa peça de figurino. A figurinista Nadoolman, a partir da referência fílmica dada pela personagem de Bogart, em *O Tesouro de Sierra Madre*, buscou por um chapéu que fosse ao mesmo tempo comum, como algo que alguém como Jones pudesse utilizar na época, e também único, de forma a tornar a imagem do herói perfeitamente reconhecível, mesmo através das silhuetas e sombras que seriam parte integrante do repertório imagético utilizado por Spielberg. O chapéu escolhido é tão característico e passou a ser associado de tal forma à personagem que os próprios filmes da série usaram esta associação como piada autorreferente: em *Indiana Jones e o Templo da Perdição*, por exemplo, até o boneco de vodu que os vilões fabricam para torturar Indiana Jones usa chapéu. O chapéu passou também a ser traço da personalidade do herói. Quando, no mesmo filme, Indiana Jones deixa seu lado perverso assumir o controle, após ser enfeitiçado por uma poção, ele perde o chapéu, e só tem direito a reclamá-lo quando volta ao normal. O chapéu tem direito até a uma história de origem, no prólogo de *Indiana Jones e a Última Cruzada*, simbolizando a perda da inocência do jovem Indy e sua passagem para a vida adulta.

Spielberg e Lucas também buscavam um novo nome para vestir o chapéu do herói. Queriam encontrar o seu Errol Flynn (que era um mero figurante australiano desconhecido quando foi descoberto por Michael Curtiz para ser o Capitão Blood, do filme homônimo). Por isso, a proposta original de Spielberg em utilizar Harrison Ford (1942-), que vinha do sucesso de seu papel em *Guerra nas Estrelas*, foi vetada por Lucas. Começou, então, um exaustivo processo de encontrar um ator na casa dos 30-40 anos que pudesse convencer como um experiente e carismático explorador do início do século XX e que ainda não tivesse sido “revelado”. Mais de 250 atores e modelos foram testados, antes de retornarem a Ford, faltando cerca de duas semanas para o início das filmagens<sup>88</sup>. Uma vez escolhidos os intérpretes do protagonista e da mocinha, o resto do elenco foi escalado com certa facilidade, sempre com intenção de remeter ao cinema do passado. Ronald Lacey (1935-1991), que faz o assustador agente da Gestapo, Arnold Toht, foi escolhido por Spielberg por lembrá-lo de Vincent Price (1911-1993) e Peter Lorre (1904-1964), principalmente o Lorre de *Espião Invisível* (*Invisible Agent*, EUA, 1942, Edwin L. Marin), do qual aproveitou o visual (Figura 61). Já Denholm Elliot (1922-1992), que interpreta Marcus Brody, amigo de Indiana e diretor do museu, por fazer “parte do firmamento do cinema britânico”, segundo o diretor (*apud* RINZLER, 2008, p. 54).

---

<sup>88</sup> Segundo Rinzler (2008, p. 46-49), dentre os 250 nomes testados para o papel de Indiana Jones estão Mark Harmon, David Hasselhoff, Sam Elliott, Tim Matheson, Bruce Boxleitner, Christopher Guest, Don Johnson, Paul Le Mat, Michael Biehn e Sam Shepard. Tom Selleck foi o escolhido, mas não pôde aceitar graças a seu compromisso prévio com a série *Magnum P. I.* (EUA, 1980-1988). Dentre as atrizes que disputaram o papel de Marion, que acabou ficando para Karen Allen (1951-), destacam-se Sean Young, Michelle Pfeiffer, Dee Wallace, Barbara Hershey, Debra Winger, Jenny Agutter e Jane Seymour.

**Figura 61** - Ronald Lacey (à direita) remete aos vilões vividos por Vincent Price e Peter Lorre (à esquerda).



**Fonte:** Fotogramas de *Espião Invisível* e de *Os Caçadores da Arca Perdida*.

Uma vez escolhido ator e chapéu, o resto do figurino, que já usava como referências os costumes das personagens de Heston, em *O Segredo das Joias*; de Ladd, em *Irmãos de Armas*; e de Bogart, em *O Tesouro de Sierra Madre* e *Tóquio Joe* (*Tokyo Joe*, EUA, 1949, Stuart Heisler) foi devidamente adaptado para Harrison Ford, com contribuições do ator.

Ao se analisar o uso narrativo das silhuetas e sombras nos filmes de Indiana Jones, percebe-se a importância dada à escolha de um elemento de figurino como o chapéu do herói. Mais do que simples apetrecho de caracterização, o chapéu – e a imagem que ele projeta, literalmente – servem para inserir a personagem em planos em que ela não se faz presente. Tal é a importância do chapéu que ele é introduzido antes mesmo que a face do herói seja revelada, em *Os Caçadores da Arca Perdida*. Na sequência inicial, durante os créditos de abertura, que mostra uma expedição pelas selvas do Peru, o herói, com o chapéu visível, é apresentado inicialmente de costas, em contraluz, para acentuar o mistério e atizar a curiosidade do público, e, ao mesmo tempo, fazer com que o espectador atento já resgate, de seu repertório imagético, o arquétipo da personagem (Figura 62).

*Figura 62 - Apresentação de Indiana Jones, atizando a curiosidade do público.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Por fim, após executar sua primeira façanha com o chicote – seu outro objeto icônico herdado dos antigos seriados –, Indiana Jones, finalmente, revela sua face, saindo lentamente da penumbra (Figura 63).

*Figura 6347 - O herói sai das sombras.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Segundo Harrison Ford,

A revelação de Indiana Jones é uma provocação. Você está com ele na selva por provavelmente três ou quatro minutos antes de ver seu rosto, e é tudo muito misterioso no começo. Então, a revelação dramática dá a você um gostinho de quem é o personagem e o que ele geralmente passa em suas aventuras<sup>89</sup> (apud RINZLER, 2008, p. 105).

Quando o herói, acompanhado de seu guia local, Satipo (Alfred Molina), ingressa dentro do templo inca perdido na selva peruana, vê-se apenas a silhueta do protagonista, mais

<sup>89</sup> Tradução livre de: “The reveal of Indiana Jones is teased. You’re with him in the jungle for probably three or four minutes before you see his face, and it’s all very mysterious at first. Then the dramatic reveal gives you a taste of who the character is and what he usually goes through in his adventures”.

uma vez reconhecível pelo formato do chapéu, enquanto a figura de Satipo encontra-se sempre visível pela iluminação (Figura 64).

*Figura 64 - As sombras do templo.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida*

Mesmo privado de dirigir um filme de James Bond, Spielberg tratou de incorporar aos filmes de Indiana Jones um dos principais elementos da série do agente secreto. Assim como

nas peripécias de 007, os filmes de Indiana sempre têm início com uma grande sequência de ação que funciona como se fosse a conclusão de uma aventura anterior, que o espectador é capaz de decifrar apenas através das informações presentes na sequência somadas ao seu próprio inventário anterior. Essas sequências de ação possuem tanto um caráter independente (podem funcionar desconectadas do resto do filme) como também ajudam a orientar o que se segue na trama. As sequências iniciais dos longas-metragens da série também ajudam a explicitar diferentes facetas do herói.

Ao longo de toda a sequência de abertura de *Os Caçadores da Arca Perdida*, Spielberg vai introduzindo pequenas informações que dizem respeito a quem é a personagem, sua vasta experiência em aventuras e explorações, seu conhecimento da cultura inca, e sua capacidade de improvisar diante dos obstáculos. Antes mesmo que Indiana Jones consiga fugir do templo, todas essas informações já ajudam a sedimentar no imaginário do público o que esperar do arqueólogo: uma combinação de personagem maior que a vida com a de alguém tão falho e, por vezes, tão patético quanto uma pessoa normal. Estabelece-se, então, a identificação entre público e personagem.

Já na abertura de *Indiana Jones e o Templo da Perdição*, logo após o mencionado número musical que acompanha os créditos iniciais, o arqueólogo é apresentado em outra de sua faceta, que ficara inédita no primeiro filme, e que remete ainda de forma mais direta a James Bond. Vestido com um casaco branco, calça preta e flor vermelha na lapela, Indiana entra em cena não como um aventureiro ou como professor universitário, mas como um autêntico *playboy* – o mesmo traje immortalizado por Bond (Sean Connery), em *007 Contra Goldfinger* (*Goldfinger*, Reino Unido, 1964, Guy Hamilton). Em sua concepção original da personagem, Lucas imaginava Indiana usando o dinheiro obtido como violador de túmulos e caçador de tesouros para viver em grande estilo. Como a trama de *Indiana Jones e o Templo da Perdição* se passa antes da de *Os Caçadores da Arca Perdida* (respectivamente, 1935 e 1936), Lucas e Spielberg optaram por resgatar logo no prólogo este lado menos nobre de Indiana Jones, que fora suavizado no filme anterior. Indiana entra em cena descendo a escada da casa noturna pela qual sobem as dançarinas do número musical. Visto inicialmente de costas, encontra ao pé da escada seu aliado Wu Han (David Yip), disfarçado de garçom, que recomenda cautela. O gângster e dono da boate, Lao Che (Roy Chiao), acompanha com os olhos a chegada do arqueólogo, que se senta de frente para o vilão, revelando, finalmente, sua face. Depois de ser revistado pelos asseclas de Lao Che, descobre-se que ambos estão ali para fazer uma transação: as cinzas do Imperador Nurhachi, recuperadas por Indiana, em troca de um grande diamante (Figura 65). Claro que Lao Che não vai querer abrir mão nem do artefato

e nem da joia. Tem início uma longa sequência de ação, com a luta de Indiana para recuperar o antídoto para o veneno que consumiu e de Willie para se apossar do diamante, que se misturou com cubos de gelo, enquanto Lao Che e seus capangas tentam matá-lo. A sequência continua numa perseguição de carro pelas ruas de Xangai, que une os três protagonistas, Indiana Jones, Willie e Short Round<sup>90</sup> (Ke Huy Quan), órfão chinês e assistente mirim do herói, e termina com os três fugindo numa aeronave que ignoram pertencer a Lao Che.

*Figura 65 - Introdução do herói no segundo filme da série segue os moldes do original.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e o Templo da Perdição.*

O prólogo de *Indiana Jones e a Última Cruzada* começa com um grupo de escoteiros explorando a topografia do Monument Valley. Dois deles ingressam numa caverna, onde descobrem um grupo de caçadores de tesouros que encontram a Cruz de Coronado, um precioso crucifixo de ouro cravado por joias e por o que se supõe ser uma lasca da cruz na qual Jesus Cristo foi crucificado. O grupo é liderado por um homem vestido com jaqueta de couro, calça cáqui e o icônico chapéu, o traje típico do herói que o espectador reconhece dos outros filmes. Mas logo fica claro que Indiana Jones não é o sujeito, e sim, um dos escoteiros. Na tela, então, aparecem as indicações de local e data: “Utah, 1912”. Indiana ainda é um

<sup>90</sup> Nome extraído de uma personagem vivida por William Chun, no filme *Capacete de Aço* (*The Steel Helmet*, EUA, 1951), dirigido por Samuel Fuller.

adolescente, vivido por River Phoenix (1970-1993), que, já imbuído de perfil intrépido, decide roubar o artefato dos violadores e entregar para o museu. A sequência de ação que se segue começa na caverna, continua numa perseguição a cavalo e nos vagões de um trem que carrega os animais selvagens e apetrechos de um circo, e termina com a chegada de Indiana na casa em que vive com seu pai, Henry Jones (Sean Connery), de quem se ouve apenas a voz. Ao longo de toda a sequência, é explicada a origem de várias características e apetrechos que definem a personagem – seu medo de cobras, o conhecimento histórico, a faceta mercenária, o chicote, a cicatriz no queixo e, claro, o chapéu.

O chapéu surge, assim, como uma extensão das características mais heroicas da personagem. As raras vezes em que o chapéu cai de sua cabeça em meio a uma cena intrépida de algum dos filmes servem para acentuar o lado mais humano e falível do protagonista. Em *Indiana Jones e o Templo da Perdição*, a porção menos elogiável de Indiana, seu lado mercenário, individualista e egoísta, é exacerbada por um ritual vodu, no qual o arqueólogo tem seu lado mal aflorado após beber o sangue de Kali, tornando-se um sádico que agride crianças e mulheres. Não por acaso, nesta sequência, Spielberg despe Indiana de seu vestuário habitual, incluindo aí o chapéu (Figura 66) – ou seja, de tudo que o definia visualmente como aventureiro singular.

*Figura 66 - Indiana Jones passa para o lado negro da força e se despe de sua vestimenta de herói.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e o Templo da Perdição.*

Quando o herói se livra do feitiço, a primeira coisa que faz é vestir novamente o chapéu, símbolo do herói, entregue a ele, significativamente, por uma criança, Short Round (Figura 67).

*Figura 67 - O chapéu representando a recuperação da figura do herói.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e o Templo da Perdição.*

Na sequência de abertura de *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*, o herói encontra-se prisioneiro dos espões russos, dentro do porta-malas do veículo, juntamente com seu amigo Mac (Ray Winstone). Quando chegam à Área 51, os espões abrem o porta-malas e, primeiramente, tiram Mac lá de dentro, e, em seguida, o icônico chapéu do protagonista e o jogam no chão, ocupando em destaque o centro do enquadramento. Depois, numa tomada vertical de cima para baixo, vemos os espões tirarem Indiana Jones de dentro do porta-malas e o jogarem no chão, próximo ao chapéu. Indiana se levanta, recolhe o chapéu no chão, e o coloca na cabeça, algo que é mostrado através da sombra na porta do automóvel (Figura 68).

*Figura 68 - O herói sendo introduzido através de sua sombra.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal.*

O herói, até então debilitado e aprisionado, começa a se recompor, para, finalmente, conseguir escapar na cena de ação que se segue dentro do gigantesco galpão da Área 51. Durante a fuga, uma das caixas de madeira do local é parcialmente destruída, revelando seu conteúdo: a Arca da Aliança do filme original (Figura 69).

*Figura 69 - A Arca da Aliança reaparece no quarto filme da série, num exemplo de autofagia.*



*Fonte: Fotograma de Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal.*

Em *Os Caçadores da Arca Perdida*, a busca pela Arca da Aliança começa pelo Nepal, aonde Indiana vai à busca de Marion (Karen Allen), filha de seu falecido mentor, Abner Ravenwood, que havia sido a maior autoridade sobre o artefato sagrado. Após uma cena passada numa taverna que introduz a personagem Marion, na qual ela disputa com um homem várias vezes seu tamanho quem consegue beber mais – cena esta que tem como intenção estabelecer que Marion não seja uma mera mocinha em apuros –, tem-se o reencontro entre os dois. O roteiro estabelece que houve um relacionamento amoroso/sexual entre o casal no passado, e que este não terminou bem, dado o ressentimento que Marion ainda guarda com relação ao protagonista, mais um elemento que o coloca como um herói falho, assim como as personagens de Ladd e Heston, em, respectivamente, *Irmãos em Armas* e *O Segredo dos Incas*. Indiana Jones não apenas tem passado de mercenário e de violador de túmulos, como também abusou emocionalmente de uma jovem.

O reencontro entre Marion e Indy é encenado por Spielberg em um único plano. De forma a realçar o que se passa internamente em Marion, que vai do choque ao rever Indy (que ela reconhece apenas pela sombra na parede) à retomada do controle emocional, Spielberg trabalha com as mudanças de proporção entre a figura de Marion na tela e a sombra projetada de Indiana. O plano começa com a sombra na parede em escala gigantesca em relação à mocinha, mas, à medida que Marion se recupera do choque, ela se aproxima da câmera e as proporções se igualam (Figura 70).

*Figura 70 - A recuperação emocional de Marion mostrada através do nivelamento da sombra.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Após o diálogo, carregado de amargura por parte de Marion e frieza por parte de Indiana, que propõe a ela uma parceria comercial, ela o dispensa. Antes de sair da taverna, tem-se um primeiro plano de Indiana, com rosto coberto pelas sombras, e apenas os olhos iluminados por um foco de luz localizado. Ao destacar os olhos, Spielberg revela que a frieza de Indiana pode ser apenas fachada para esconder seu remorso (Figura 71). Iluminar apenas a área dos olhos de forma a realçar uma emoção é um recurso recorrente em filmes clássicos como os admirados pelo cineasta.

*Figura 71 - Foco de luz apenas no olhar da personagem.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Na cena seguinte, no mesmo local, acontece a introdução de um dos principais vilões, Toth, e seus asseclas. Spielberg utiliza a contraluz, alinhada ao *contra-plongée*, para ressaltar o aspecto ameaçador dos mesmos. As sombras dos vilões projetadas na parede atrás de Marion mostram que, apesar de as personagens estarem todas usando chapéus, ainda assim não se confundem com a sombra de Indiana Jones, dada a particularidade do chapéu deste último (Figura 72).

*Figura 72 - A chegada dos vilões na taberna.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Ao longo da cena de ação que se segue, com Indiana enfrentando os adversários, as sombras são usadas para reforçar a inferioridade numérica do herói e o perigo que ele corre, mesmo que apenas um adversário esteja dentro do enquadramento. Spielberg ainda faz com que Indiana Jones interaja com a ameaça de fora do quadro, quando aquele dispara a pistola, matando o vilão cuja sombra indica que está prestes a usar a submetralhadora (Figura 73).

*Figura 73 - A ameaça de fora do quadro.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Sombras e silhuetas marcam também a descoberta da Arca da Aliança (Figura 74) – a escavação e a posterior tentativa de evasão do Poço das Almas (Figura 75). Inclui-se aí o momento descrito por Spielberg como “roubado” de *As Aventuras de Robin Hood*, no qual Indiana e Sallah (John-Rhys Davies) carregam a arca, saem do quadro, mas suas sombras continuam projetadas na parede, até que entram novamente no quadro.

*Figura 74 - A descoberta da Arca da Aliança.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

*Figura 75 - A escavação do Poço das Almas.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Em vários outros momentos de *Os Caçadores da Arca Perdida* (Figura 76) e também dos outros filmes da quadrilogia, incluindo o quarto filme da série, *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*, o cineasta retornará ao uso das sombras e silhuetas com intuitos

narrativos diversos, mas quase sempre trabalhando em cima da imagem icônica de Indiana Jones (Figuras 77, 78 e 79).

*Figura 76 - Aplicações diversas de sombras e silhuetas em Os Caçadores da Arca Perdida.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

*Figura 77 - Aplicações diversas de sombras e silhuetas em Indiana Jones e o Templo da Perdição.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e o Templo da Perdição.*

*Figura 78 - Aplicações diversas de sombras e silhuetas em Indiana Jones e a Última Cruzada.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e a Última Cruzada.*

*Figura 79 - Aplicações diversas de sombras e silhuetas em Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal.*

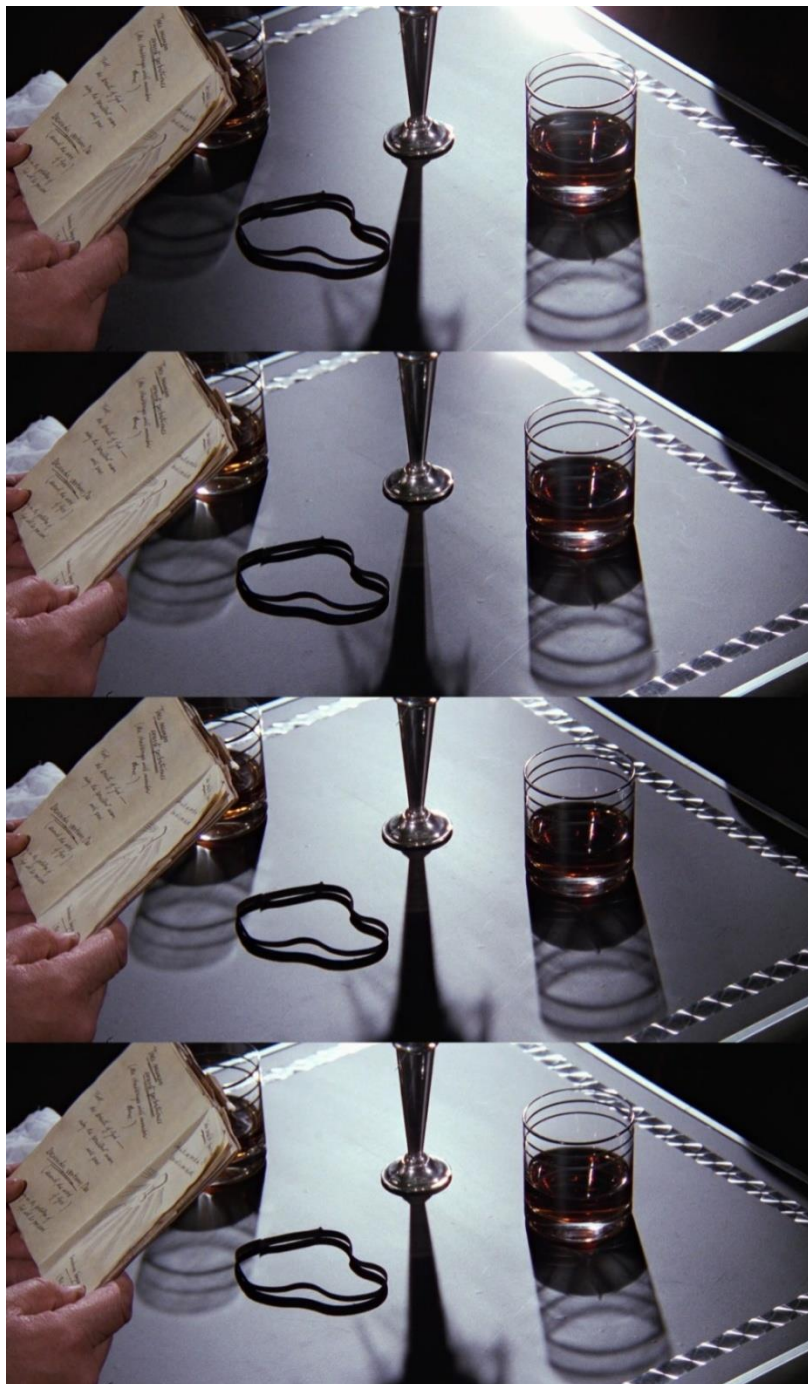


*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal.*

Um exemplo dessa variação narrativa encontra-se em *Indiana Jones e a Última Cruzada*. Na sequência do dirigível, Spielberg indica visualmente que a aeronave mudou de direção e está retornando para Berlim através da alteração da sombra do arranjo e do copo

sobre a mesa (Figura 80). Uma forma visual e econômica (tanto no aspecto narrativo quanto econômico) de passar uma informação importante para as personagens e para o espectador.

*Figura 80 - A sombra enquanto informação visual, em Indiana Jones e a Última Cruzada.*



*Fonte: Fotogramas de Indiana Jones e a Última Cruzada.*

Após os estouros consecutivos de orçamento de *Tubarão*, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* e *1941: Uma Guerra Muito Louca*, que lhe deram a pecha, dentro da indústria, de diretor lucrativo, porém irresponsável e gastador, Steven Spielberg comprometeu-se a

realizar *Os Caçadores da Arca Perdida* dentro do prazo e do valor estipulado. De fato, através de um planejamento detalhado e de busca por soluções narrativas que economizassem tempo e dinheiro, o cineasta acabou incorporando até mesmo na realização o espírito dos realizadores dos seriados que homenageava. Apesar do esmero visual e sonoro, o primeiro filme de Indiana Jones custou relativamente barato para uma produção de estúdio da época. Filmado em apenas 73 dias (15 dias a menos que o previsto), em quatro países e três continentes, com diversas tomadas de efeitos visuais e grande número de extras, a produção foi realizada a um custo de pouco menos de 23 milhões de dólares<sup>91</sup> (só a efeito de comparação, o filme anterior de Spielberg, *1941*, completamente rodado em estúdio, custou mais de 40 milhões de dólares).

Dentro dessas estratégias para baixar o custo e acelerar a filmagem, estão várias dessas soluções visuais através do uso de sombras. Mas também, sempre que possível, Spielberg buscou concentrar a maior quantidade de informações e exposição em uma única tomada, evitando, assim, as horas gastas na preparação de *set-ups* e *blockings* diferentes. Como comentado no capítulo anterior, Curtiz era um dos principais adeptos desta estratégia, lição que Spielberg aprendeu e combinou com a utilização de foco profundo<sup>92</sup>, outra técnica popularizada em vários dos filmes da Hollywood clássica que o cineasta cresceu admirando<sup>93</sup>. O objetivo da combinação de ambas as estratégias, *one-shot* e foco profundo, é atingir a síntese narrativa pretendida, de forma a concentrar a maior parte de informações possível em um único plano.

Em *Os Caçadores da Arca Perdida*, têm-se vários momentos nos quais se percebem essa estratégia em ação. Quando Brody visita Indiana com a notícia de que o governo americano aprovou a expedição em busca da Arca é um claro exemplo (Figura 81). A cena começa com Indiana abrindo a porta para Brody, que já vem com a boa notícia. Em uma única tomada, Indiana recebe o amigo, serve um espumante para ambos, e já vai até o armário, de onde tira uma mala, que abre numa mesa, em primeiro plano, de forma a que o espectador possa ver seu interior, onde deposita a jaqueta de aventureiro e o chicote. Depois, ainda na

---

<sup>91</sup> US\$ 22.778.581 é o custo oficial do filme (*apud* RINZLER, 2008, p. 126-127).

<sup>92</sup> “Uso da lente da câmera e da iluminação para manter objetos longe e perto da câmera com foco nítido” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 745).

<sup>93</sup> “Em Hollywood, durante os anos 1940, em parte devido à influência de *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, EUA, 1941, Orson Welles], os cineastas começaram a usar filme mais rápido, lentes com distância focal menor e iluminação mais intensa para produzir uma profundidade de campo maior. [...] A prática veio a ser denominada **foco profundo**. A cinematografia de foco profundo tornou-se uma importante opção estilística nos anos 1940 e 1950. [...] Durante os anos 1970 e 1980, a cinematografia de foco profundo foi revivida no trabalho de Steven Spielberg, notavelmente em *Tubarão* e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, e nos filmes de Brian De Palma (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 289- 290 – grifo dos autores).

mesma tomada, enquanto conversa com Brody a respeito dos próximos passos a tomar e da importância da Arca, vai até sua escrivaninha e retira um embrulho, que abre, revelando, num plano-detalle (a única inserção dentro da tomada em curso), sua pistola, que joga dentro da mala novamente, em primeiro plano. Através desta opção por narrar toda a cena numa única tomada, com um plano-detalle inserido para reforçar a imagem da arma, Spielberg não só resume uma grande quantidade de exposição em poucos minutos, como ganha tempo considerável na filmagem. O plano-detalle reforça a ideia de que Indiana sabe que sua missão será perigosa e que ele está, na medida do possível, preparado para a mesma.

**Figura 81 - Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.**



**Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.**

Outros dois momentos do filme repetem a mesma estratégia. O primeiro deles (Figura 82) mostra, numa única tomada em *travelling* lateral, o arqueólogo francês Belloq (Paul Freeman) prestando contas a Dietrich (Wolf Kahler) sobre todo o investimento e tempo gastos na escavação, enquanto supervisiona *in loco* a evolução da mesma. Um diálogo expositivo que poderia soar enfadonho ganha energia ao ser encenado em movimento, numa locação externa com diversos extras e elementos em cena.

**Figura 82 - Diálogo expositivo encenado num único plano.**



**Fonte:** Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.

A outra cena é a que Indiana e Marion estão prestes a embarcar no navio juntamente com a Arca (Figura 83). A cena marca a despedida do casal ao amigo Sallah, responsável pela contratação do traslado do casal e da Arca. Em um *travelling*, vê-se Indiana e Marion chegando ao porto e sendo recebidos por Sallah. Através de um movimento lateral e *rack focus*<sup>94</sup>, a câmera revela um homem com quepe de marinheiro acendendo um cigarro num primeiro plano e se virando para os três amigos, sendo apresentado a eles como Katanga (George Harris), o Capitão do navio, e se afasta para o *background*, enquanto Sallah aproxima-se do primeiro plano. De costas para a câmera, Sallah abraça Indiana e deseja boa sorte para o amigo que, então, se desloca para o plano de fundo, enquanto Marion se despede de Sallah com um beijo. O casal se dirige para o navio, enquanto Sallah sai entoando uma canção a plenos pulmões. Em uma única tomada, a amizade entre Sallah e Indiana é reforçada

<sup>94</sup> “Deslocamento da área de foco de um setor para o outro durante a duração do plano. O efeito na tela é o que chamamos de *rack focus*” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 749).

(uma parceria que seria retomada no terceiro filme), uma nova personagem (Katanga) é apresentada e tem início uma nova sequência, que levará ao clímax do filme.

*Figura 83 - Uso de rack focus e movimento de câmera em um único plano.*



*Fonte: Fotogramas de Os Caçadores da Arca Perdida.*

Essa cena inteira é construída seguindo uma estratégia bastante comum na obra de Curtiz, que Bordwell chamou de “estilo internacional de continuidade dos anos 1930”, estilo que “integrava tais recursos de realce de profundidade a um movimento fluido da câmera” (BORDWELL, 2013, p. 286).

Uma cena em *A Carga da Brigada Ligeira*, de Michael Curtiz, começa com uma vista próxima das mãos de Geoffrey arrumando sua bolsa. Quando Elsa entra, a câmera sobe e, através de um *rack focus*, enquadra sua entrada pela porta do fundo, velada por uma cortina. Geoffrey vira as costas para a câmera e caminha na direção dela, enquanto a câmera desliza para a frente e para a direita, tornando-a o centro da atenção. O plano termina com os dois personagens encarando-se em perfil (BORDWELL, 2013, p. 286) [Figura 84].

*Figura 84 - A cena descrita por David Bordwell.*



*Fonte: Fotogramas de A Carga da Brigada Ligeira.*

\* \* \*

Apesar de Spielberg ter aproveitado o conceito puramente cinéfilo da série *Indiana Jones* para desfilarem explicitamente suas referências e homenagens, o cineasta utilizou também estas estratégias em projetos com proposta temática mais “séria”.

Concebido como o primeiro projeto do diretor voltado para a plateia adulta, *A Cor Púrpura* (*The Color Purple*, EUA, 1985), adaptação do romance autobiográfico de Alice Walker (1944-), vencedor do prêmio Pulitzer, marcou uma virada na carreira de Spielberg. É um filme transicional em sua carreira, no qual o cineasta pôde, finalmente, se voltar para outros gêneros e estilos ainda não experimentados por ele. Spielberg, já então, era mais do que uma força comercial; seu nome era uma marca poderosa, associada a obras de cunho fantástico voltadas para o grande público, marca esta que ele procurou associar às suas primeiras incursões como produtor, através da recém-fundada Amblin Entertainment. Mas a ambição de ter uma carreira tão eclética e variada quando Michael Curtiz persistia. *A Cor Púrpura* surgiu, então, como uma possibilidade real de experimentar novos códigos narrativos. Foi, ainda, seu primeiro filme lançado após ter se tornado pai, evento que coincidiu com uma mudança de ponto de vista em seus filmes.

O livro foi apresentado a Spielberg por sua produtora, Kathleen Kennedy (1953-). O cineasta buscava por um projeto em que a história não fosse maior que a vida das pessoas, no qual as personagens não fossem diminuídas pelo escopo da trama. O livro conta 40 anos da vida de Celie Harris (interpretada, na adolescência, por Desreta Jackson e, na vida adulta, por Whoopi Goldberg), uma mulher afro-americana da Georgia do início do século XX, vítima de toda espécie de abuso paterno e conjugal, além do ambiente segregado do sul dos Estados Unidos da época. Aos 14 anos, separada do filho recém-nascido, fruto do estupro cometido pelo próprio pai, Celie continua seu suplício ao se tornar esposa de Albert (Danny Glover), um homem violento, covarde, que a despreza e a maltrata.

A decisão de dirigir *A Cor Púrpura* não foi isenta de críticas e questionamentos. Muitos duvidavam da capacidade do diretor em abordar temas tão espinhosos quanto os tratados por Walker em seu romance, como abuso físico, sexual e psíquico, racismo, incesto e lesbianismo. Outros, principalmente dentro da comunidade negra norte-americana, achavam que um diretor branco não seria o mais adequado para tratar de um assunto essencialmente referente ao racismo e a questões negras. O próprio Spielberg hesitou sobre qual seria a melhor abordagem para a adaptação, e cogitou realizar o filme em preto-e-branco para evitar que ficasse açucarado em excesso. Mas acabou optando pelo oposto, usando as cores vivas para explorar a beleza da ambientação, intensificando, através da contraposição, o martírio da protagonista (Figura 85). Nas palavras do diretor,

[...] rostos, interiores, exteriores, a beleza da terra, *à la* John Ford. Uma história muito dura dentro desta bela moldura. Eu tinha um tom em mente – teriam momentos de puro horror, mas ambientados em uma tapeçaria de flores púrpuras e de belas terras agrícolas e de plantações de milho<sup>95</sup> (*apud* SCHICKEL, 2012, p. 110).

---

<sup>95</sup> Tradução livre de: “faces, interiors, exteriors, the beauty of the land, *à la* John Ford. A very hard story inside this beautiful picture frame. I had a tone in mind – it was going to be moments of sheer horror, but set in a tapestry of purple flowers and beautiful farm land and growing corn”.

**Figura 85** - A cor púrpura contrastando com o martírio de Celie.



**Fonte:** Fotograma de *A Cor Púrpura*.

Não apenas Ford, mas também D. W. Griffith (1875-1948), David Lean e Michael Curtiz foram as principais referências para o projeto. De Griffith, aproveitou a visão aparentemente idealizada do sul norte-americano, mas, ao contrário do diretor de *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, EUA, 1915), Spielberg usa estes elementos não para criar uma celebração nostálgica por um passado idílico que fora maculado pela Guerra Civil e a abolição da escravidão. Em *A Cor Púrpura*, as cores vivas e os belos enquadramentos servem como contraste para o horror da condição humana retratada. Foi uma forma de Spielberg conseguir levar às telas, num primeiro momento, a crueldade e o horror que o ser humano é capaz de afligir a seu semelhante. *A Cor Púrpura* surgiu, assim, como uma ponte para obras cada vez mais duras e incisivas que marcariam esta nova fase da carreira do cineasta, como *Império do Sol*, *A Lista de Schindler* e *Munique* (*Munich*, EUA, 2005).

Também de Griffith<sup>96</sup>, assim como de Ford, Spielberg se apropriou das estratégias do melodrama clássico, de forma a tornar a experiência mais palatável tanto para o público como para o próprio cineasta. Aqui, também se têm as emoções amplificadas, as elipses temporais, o uso de estratégias narrativas consagradas, o artificialismo da encenação, que confere ao filme seu caráter fabular, as inserções cômicas como contrapeso para a tragédia, e a narrativa em dois blocos (a infância e a vida adulta de Celie), que marcam o melodrama tradicional. Ao

<sup>96</sup> “Se Griffith conseguiu armar paralelismos alucinantes nos momentos de clímax era porque estava atento à necessidade de trabalhar com precisão as principais informações dramáticas para que o espectador fosse perfeitamente introduzido na trama, podendo, mais tarde, participar de um suspense armado meticulosamente” (CAPUZZO, 1999, p. 30-31).

abraçar de forma tão enfática o melodrama, Spielberg repisou os passos de algumas de suas referências, sofrendo as mesmas acusações de apelativo e de sentimentalismo.

Como foi o caso de John Ford que, por diversas vezes, foi acusado de sentimentalismo, geralmente associado às suas origens irlandesas. Em *Peregrinação* (*Pilgrimage*, EUA, 1933), Ford contou o martírio de uma pobre mãe (Henrietta Crosman) que, para impedir o casamento do filho com uma moça que ela considerava indigna, o alista para lutar na Primeira Guerra Mundial, na qual ele perde a vida. A partir de uma trama por si só carregada de possibilidades melodramáticas – o amor impossível, o destino interferindo na trajetória dos heróis, a culpa carregada pela mãe, a possibilidade de redenção – Ford não apenas não as evita, como as potencializa. Mesmo os filmes “ másculos ” do diretor, como os *westerns* e os filmes de cavalaria, trazem elementos ou momentos nos quais os sentimentos se explicitam na tela através do uso irrestrito de cores ou de música. As cenas da personagem de John Wayne sobre a tumba de sua esposa, em *Legião Invencível* (*She Wore a Yellow Ribbon*, EUA, 1949) (Figura 86), ou as conotações bíblicas de se ter Wayne, Harry Carey Jr. e Pedro Armendariz auxiliando o parto de um bebê no meio do deserto, em *O Céu Mandou Alguém* (*3 Godfathers*, EUA, 1948), são amostras claras do gosto de Ford pelos interlúdios melodramáticos.

**Figura 86** - Cena do cemitério, em *Legião Invencível* - contraste entre as cores fortes e o luto da personagem.



**Fonte:** Fotograma de *Legião Invencível*.

Spielberg retoma o uso das cores exacerbadas como contraste em relação a tragédias nestes e em outros filmes, como *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, EUA, 1939, Victor

Fleming), que serviu de referência para as cenas externas e internas de *A Cor Púrpura* (Figura 87).

*Figura 87 - Exemplos de planos externos e internos de E o Vento Levou.*



*Fonte: Fotogramas de E o Vento Levou.*

Spielberg se sentiu assim confortável ao adotar os mesmos códigos narrativos, sem desconstruí-los ou subvertê-los, como fizeram autores europeus, como Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e Pedro Almodóvar (1949-). Ainda que utilize um tom superlativo comum aos melodramas do cinema mudo, Spielberg jamais recorre à paródia. O melodrama, tal como era realizado na Hollywood clássica, era um gênero fora de moda.

A partir dos anos 60, há uma significativa retração do ciclo de produções do drama romântico. Suas principais características encontram-se diluídas intertextualmente com outras modalidades dramáticas. Algumas produções isoladas destacam-se, contudo, sem chegar a apontar um renascimento que motive os grandes estúdios norte-americanos a investir num novo ciclo (CAPUZZO, 1999, p. 185).

Assim como o *western* e o musical, o melodrama sobrevivia principalmente através de releituras revisionistas ou de espasmos esporádicos. Como o *western*, uma das causas talvez tenha sido sua apropriação por outras mídias, como a literatura *paperback* ou a televisão. No Brasil, a telenovela claramente se apropriou de seus códigos.

Uma das possíveis explicações para esse ocaso estaria no desenvolvimento da dramaturgia televisiva. [...] O aproveitamento das estratégias narrativas que o drama romântico desenvolveu foi, então, massificado e vulgarizado. Além disso, a liberação dos costumes e a mudança de valores do público descontextualizaram os principais eixos temáticos desenvolvidos pelo drama romântico (CAPUZZO, 1999, p. 185).

Talvez, tenha alienado parte da crítica esta adesão irrestrita e sem cinismo de Spielberg ao melodrama. Ou, talvez, seja seu profundo débito ao cinema de outrora, que,

assim como ocorria com a série *Indiana Jones*, dependia profundamente do repertório do espectador. A respeito de *Casablanca*, de Michael Curtiz, Capuzzo (1999, p. 112) escreveu:

Se o drama romântico clássico possui dois níveis narrativos, *Casablanca* concentra-se nas transições dramáticas. O que ocorreu e o que ocorrerá cabe ao imaginário do espectador construir. A cidade Casablanca é apenas um entreposto. O prólogo do filme faz questão de ressaltar. De um lado, o Holocausto da guerra e do nazismo; de outro, o sonho de liberdade, simbolizado pela América. Sua construção narrativa é distinta dos demais filmes do ciclo [do melodrama]. *Casablanca* necessita dos filmes anteriores para se articular. O espectador deverá recorrer ao seu inventário imagético para melhor acompanhar este drama romântico de exceção.

Da mesma forma, ainda que por motivos diversos, *A Cor Púrpura* necessita também da memória imagética do espectador para melhor se compreender as escolhas visuais e narrativas de Spielberg.

Mesmo em meio às cores vivas e quentes da fotografia e da direção de arte, Spielberg encontrou espaço para o uso de sombras com intuito simbólico e narrativo. As mulheres negras do relato de Walker movimentam-se sempre à sombra de suas contrapartes masculinas – pais, filhos, maridos, homens brancos. Quando uma delas arrisca desafiar o *status quo*, é imediatamente punida. É o que acontece com Sofia (Oprah Winfrey, em sua estreia no cinema), casada com Harpo (William E. Pugh), o enteado de Albert, que, ao questionar a autoridade masculina e branca, é espancada, perde um olho e passa anos na prisão.

Mesmo a cantora Shug Avery (Margaret Avery), antiga paixão de Albert, sofre com esta condição. De espírito libertário, bela, talentosa, desejada pelos homens e invejada por mulheres, a alcóolatra Shug, ainda assim, precisa viver à custa do que pode oferecer de retorno aos homens e em busca de uma figura que supra a ausência paterna. Seu pai, um pastor puritano, rejeita a filha e o caminho que esta ousou tomar. Reincidentemente na obra de Spielberg, a figura paterna é questionada. Os pais de Celie e Albert são igualmente criaturas desprezíveis, e Albert repete esta condição.

De forma pouco sutil, mas com grande eficiência, Spielberg, em diversos momentos, retrata estas figuras femininas como sombras que respiram, que sobrevivem, sombras em movimento. Após o casamento de Celie, sua irmã caçula Nettie (Akosua Busia) vai morar com ela e Albert. A relação entre as duas é o último resíduo da infância que Celie perdeu e que, assim, deve permanecer oculta, pois sua própria existência provoca a ira de Albert (Figura 88). É uma cena que rima visualmente com a imagem que encerra o filme, mostrando o reencontro das duas irmãs, após décadas separadas (Figura 89).

*Figura 88 - Último resíduo da infância, o amor de irmãs sobrevive oculto nas sombras.*



*Fonte: Fotogramas de A Cor Púrpura.*

*Figura 89 - O reencontro.*



*Fonte: Fotograma de A Cor Púrpura.*

No início do filme, fica claro que Albert se casa com Celie, mas que desejava mesmo era a irmã dela. Esta atração acaba por resultar numa tentativa de estupro e na consequente expulsão de Nettie da casa de Albert. Na cena que antecede a tentativa de estupro, as irmãs já percebem as intenções de Albert e, visualmente, Spielberg explicita a forma como cada uma lidará com a violência sexual. Inicialmente, ambas surgem como silhuetas atrás dos lençóis pendurados no varal, mas apenas Nettie se posiciona fora da “sombra” (Figura 90).

**Figura 90** - Nettie se posiciona fora da sombra, enquanto Celie permanece atrás dos lençóis.



**Fonte:** Fotogramas de A Cor Púrpura.

Após a expulsão de Nettie, Spielberg apresenta a passagem de Celie da infância para a vida adulta através de uma elipse combinada com tomadas externas de um panfleto carregado pelo vento, anunciando a chegada de Shug na cidade, que dão um caráter fabular para a narrativa. A cantora representará para Celie o início de sua libertação e de sua aceitação das próprias vontades e desejos. A sequência começa com a Celie adolescente se recolhendo em seu quarto, onde vemos a sombra dela lendo o livro que lhe foi presenteado por Nettie (*Oliver Twist*, de Charles Dickens, adaptado para o cinema por David Lean – Figura 91). Nettie foi a responsável pela alfabetização de Celie, e Shug será sua tutora em outros aspectos da vida; daí a importância deste trecho intermediário do voo do panfleto na sequência de passagem para a vida adulta, que termina com a sombra de Celie, já adulta, na mesma posição em que foi por último vista na adolescência (Figuras 92, 93 e 94).

**Figura 91** - Referência a *Oliver Twist*, levado às telas por David Lean, outro dos ídolos de Spielberg.



**Fonte:** Fotograma de A Cor Púrpura.

*Figura 92 - Celie adolescente se recolhe em seu aposento para ler o livro presenteado pela irmã.*



*Fonte: Fotogramas de A Cor Púrpura.*

*Figura 93 - O panfleto anunciando a chegada de Shug Avery – uma força transformadora na vida de Celie.*



*Fonte: Fotogramas de A Cor Púrpura.*

*Figura 94 - Celie já adulta (Whoopi Goldberg).*



*Fonte: Fotogramas de A Cor Púrpura.*

Quando Celie descobre que Albert estava ocultando as cartas que Nettie enviara à irmã ao longo dos anos, ela as esconde dentro de um livro e as lê escondida quando o marido não está em casa. Esta cena mostra a atitude furtiva e o medo da personagem (Figura 95).

**Figura 95** - Celie lê furtivamente as cartas da irmã.



**Fonte:** Fotogramas de A Cor Púrpura.

Nas cartas, Nettie descreve sua vida como esposa de um missionário na África. Spielberg mostra, então, as imagens idílicas que Celie vai construindo em sua imaginação (Figura 96), que refletem sua ideia de liberdade e felicidade.

**Figura 96** - a vida de Nettie na África, segundo é imaginada por Celie.



**Fonte:** Fotograma de A Cor Púrpura.

Como fez na série *Indiana Jones*, Spielberg também usa sombras e silhuetas como imagens agourentas (Figura 97). São momentos em que o embate entre o oprimido e o opressor, entre mulher e homem, atingem tintas decisivas, funestas.

*Figura 97 - Momentos em que silhuetas e sombras surgem como ameaças simbólicas.*



*Fonte: Fotogramas de A Cor Púrpura.*

A *Cor Púrpura* serviu como acesso de Spielberg para outras referências cinéfilas. Gradualmente, seus filmes começaram a exibir influências até então latentes ou apenas incipientes. Da mesma forma, o leque se abriu para outros gêneros, outras vertentes cinematográficas. Elementos narrativos dos musicais, por exemplo, se integraram naturalmente a uma estrutura melodramática, tais como acontecia em vários exemplares da Hollywood clássica, nos quais uma intervenção musical era natural e até esperada em meio a uma apresentação naturalista. Um exemplo é exatamente *Casablanca*, no qual a canção “As Time Goes By” (composta por Herman Hupfeld em 1931) ganha destaque e importância emocional e textual dentro do drama que a cerca. Em *A Cor Púrpura*, dois momentos musicais explícitos se integram de forma orgânica ao desenrolar da trama, ampliando e traduzindo conceitos e temas abordados por esta em instâncias de puro cinema. A primeira intervenção musical acontece quando o cabaré que Albert constrói para sua amante, Shug Avery, a música representando o início da libertação emocional de Celie. O segundo momento, no qual Shug começa a cantar no cabaré e segue até a igreja na qual seu pai ministra um culto, aproxima os dois mundos – o da carne e o da alma – e os dois estilos musicais – o blues e o gospel – como representações naturais, respectivamente, da dualidade humana e da música negra. A sequência também leva a uma reaproximação entre Shug e seu pai conservador, abalada pela natureza artística e libertária da cantora.

*A Cor Púrpura* também ampliou a relação entre o primeiro plano íntimo e o pano de fundo histórico, como encontrado nos filmes de David Lean. Se a integração entre as duas esferas já se fazia notar na relação entre o homem comum e as situações extraordinárias de filmes como *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, *E.T.* e os da série *Indiana Jones*, em *A Cor Púrpura* a percepção do momento histórico possui relação de causa e efeito mais evidente na trajetória da protagonista.

*A Cor Púrpura*, com todas as ressalvas com as quais foi recebido, justas ou não, representa assim este ponto de inflexão na carreira de Spielberg. Ao assumir outras

influências e diversificar sua obra, Spielberg se aproximou, assim, ainda mais de seu desejo de construir uma carreira como a de Michael Curtiz e dos cineastas com quem aprendeu a concretizar seus sonhos cinéfilos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Intolerância* [*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, EUA, 1916, David Wark Griffith] inspirou diretores europeus como Eisenstein, Pudovkin, que terminou sua carreira como químico, e se tornou cineasta por causa disto. Jean Renoir, que quis fazer cinema depois de assistir a *Intolerância*<sup>97</sup>.

O depoimento acima, do documentarista e historiador de cinema Kevin Brownlow (1938-), sintetiza a importância do épico de Griffith nas escolhas de carreira de cineastas tão canônicos quanto Eisenstein, Pudovkin (1893-1953) e Renoir, e exemplifica a força que a obra de um cineasta pode exercer sobre a de futuros realizadores. Como afirma Capuzzo (1999, p. 31): “Mais do que inventor, Griffith testou estratégias e apontou acertos, permitindo aos futuros cineastas o aprimoramento de suas experimentações”. Mais ainda, como essa obra pode levar admiradores a optarem pela realização cinematográfica a partir do contato com a mesma.

Ao longo de toda a História do Cinema encontram-se casos semelhantes. A paixão despertada pelo cinema atravessa décadas e continua guiando o destino de vários realizadores que assumiram, como missão de vida, a tarefa de dar continuidade a uma trajetória que se constrói há mais de um século, mantendo vivas as tradições, as experimentações, os gêneros e modelos narrativos daqueles que os precederam. Tais realizadores têm como força motriz o fascínio exercido pelo cinema, convertido em uma espécie de devoção que se tornou conhecida como cinefilia.

Steven Spielberg foi o cineasta escolhido por esta tese para ser representante de milhares de outros cinéfilos que fizeram da celebração, do resgate histórico e da perpetuação da arte do cinema seus projetos de vida. Sejam eles cineastas, acadêmicos, restauradores, críticos ou colecionadores, todos se abraçam numa única causa: a de manter viva a memória do cinema.

A escolha de Spielberg passou muito pela sua capacidade de levar esta memória cinematográfica ou, pelo menos, a memória cinematográfica dele, para milhões de espectadores. Sempre de forma clara, acessível e privilegiando as emoções, Spielberg falou para o público de todas as idades, tratando todos com o mesmo respeito e consideração. Dentro da obra do realizador, optou-se, também visando o didatismo, por abordar os filmes,

---

<sup>97</sup> Em *Três Horas que Balançaram o Mundo: Observações sobre “Intolerância”* (*Three Hours that Shook the World: Observations on Intolerance*), de Kevin Brownlow.

principalmente do início da carreira, nos quais esta cinefilia transparece de forma mais direta, mais espontânea, ainda sem a sofisticação com a qual seria abordada em filmes posteriores.

Através dessa acessibilidade, a obra de Spielberg marcou presença na memória afetiva de vários realizadores contemporâneos. O cineasta Steven Soderbergh (1963-), por exemplo, falou do impacto que foi seu primeiro contato com a obra do cineasta:

Lembro-me do verão de 75 e de ter minha cabeça arrancada. Eu tinha 12 anos e fui ver *Tubarão*. Fiquei tão afetado que realmente pensei comigo mesmo, pela primeira vez: ‘Como isso aconteceu comigo? Quem fez isso?’. Foi a primeira vez que percebi que alguém realmente fazia filmes. Eu queria saber mais sobre isso; então, saí e comprei o que acabou sendo um livro excelente, *The Jaws Log*, de Carl Gottlieb, que guardei comigo durante toda a minha adolescência. Eu li várias edições até elas desfazerem, porque se tornou minha Bíblia do cinema por muito tempo. Ver *Tubarão*, descobrir quem era Steven Spielberg e o que ele fez foi muito formativo para mim<sup>98</sup> (*apud* CROPPER; GUY, 2006, p. 126).

Soderbergh usou o filme de Spielberg como porta de entrada para o mundo da realização cinematográfica. A partir da curiosidade e dos questionamentos gerados pela obra, Soderbergh ingressou na descoberta do que está por trás das câmeras, todo o processo que precede a exibição de um filme. Esta curiosidade levou a uma carreira que soma, até o momento, quase 50 créditos de direção, entre longas-metragens, curtas e episódios de séries. Da mesma forma, *Tubarão* também virou objeto de estudo e meta para o roteirista e diretor M. Night Shyamalan, cuja influência de Hitchcock e Richard Matheson em sua obra passa muito pela forma como Spielberg filtrou suas características: “Eu revisei *Tubarão* agressivamente como uma forma de aprender com o mestre. Eu vi a luz. Eu vi *Tubarão* e vi que é a terra prometida lá em cima. É isso que você tem que almejar”<sup>99</sup>.

Guillermo Del Toro assistiu pela primeira vez a *Encurralado* em um *drive-in* na Cidade do México, uma situação, nas suas palavras, ideal, considerando o tema do filme. Ao final, após a queda do caminhão-tanque no precipício, todos os presentes começaram a buzinar, uma experiência coletiva que marcou o cineasta mexicano: “Sendo eu um mero

---

<sup>98</sup> Tradução livre de: “I remember the summer of ’75, and having my head taken off. I was 12, and I went to see *Jaws*. I was so affected that I really thought to myself, for the first time, ‘How did this happen to me? Who did this?’ It was the first time I became conscious that someone actually made movies. I wanted to know more about that so I went out and bought what turned out to be an excellent book, Carl Gottlieb’s *The Jaws Log*, which I kept by me all through my teen years. I got through several dog-eared copies, because it became my Bible of film-making for a long time. Seeing *Jaws*, finding out who Steven Spielberg was and what he did was very formative for me”.

<sup>99</sup> Em *O Tubarão Ainda Funciona: O Impacto e o Legado de “Tubarão”*, 2007.

realizador de Super-8, *Encurralado* foi muito importante para mim e toda a técnica por trás foi intimidadora”<sup>100</sup>.

Além de Soderbergh, Del Toro e Shyamalan, a obra de Spielberg impregnou profundamente a criação de cineastas contemporâneos, como Bong Joon-Ho (1969-), Peter Jackson (1961-), Marco Dutra (1980-), Josh Ruben (1983-), Charles de Lauzirika (1967-), Bryan Singer (1965-), Matt (1984-) e Ross Duffer (1984-), Stephen Sommers (1962-) e Gabriela Amaral Almeida (1980-), entre outros nomes de diversos países. Como produtor, Spielberg apadrinhou jovens realizadores, alguns deles oriundos de escolas de cinema e todos versados na cinefilia, nomes como Robert Zemeckis (1951-), Joe Dante (1946-), Mick Garris (1951-), Brad Bird (1957-), Kevin Reynolds (1952-), Barry Levinson (1942-) e Don Bluth (1937-). Em 1990, usou seu cacife para bancar *Sonhos (Yume, Japão / EUA)*, uma produção do octagenário Akira Kurosawa.

Ao contrário de outros realizadores, cuja obra é voltada para um público mais adulto, atingindo, assim, cinéfilos de faixas etárias mais altas, Steven Spielberg já faz parte naturalmente do cardápio infanto-juvenil. Muitos de seus filmes têm apelo tanto para espectadores mais jovens quanto para a parcela adulta. Toda uma geração que cresceu nos anos 1970, 1980 ou 1990 teve contato com sua obra durante a infância e pré-adolescência. Mesmo após embarcar em projetos mais ambiciosos, Spielberg, vez por outra, retorna aos filmes de gênero para todas as idades. Por parte de uma estratégia comercial ou mesmo pela vontade de brincar novamente com os códigos e estratégias dos gêneros, o fato é que Spielberg realizou filmes para todas as idades, em praticamente todas as suas décadas de atividade. Os anos 1970 trouxeram *Tubarão*, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* e *1941: Uma Guerra Muito Louca*. Na década de 1980, realizou *E.T.: O Extraterrestre* e os três primeiros *Indiana Jones*, além de várias produções de outros realizadores, lançadas pela Amblin Entertainment. Nos anos 1990, dirigiu os dois primeiros filmes da série *Jurassic Park*. Realizou outro *Indiana Jones* em 2008 e, entre 2010 e 2020, fez *As Aventuras de Tintim*, *Cavalo de Guerra*, *O Bom Gigante Amigo (The BFG, EUA / Índia / Reino Unido, 2016)* e *Jogador Nº 1 (Ready Player One, EUA / Índia, 2018)*. A maior parte desses filmes recebeu excelente acolhida por parte do público e, por três décadas consecutivas, bateu o recorde de maior bilheteria da História do Cinema (*Tubarão*, *E.T.: O Extraterrestre* e *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros*). Nenhum outro realizador teve papel tão importante em introduzir o cinema – e, por conseguinte, a cinefilia – a um público tão amplo e tão jovem.

---

<sup>100</sup> Em Spielberg, 2017.

Essa naturalidade com a qual o cineasta se comunica com o espectador infanto-juvenil, associada ao sucesso estrondoso de alguns de seus filmes, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, fez com que Spielberg, juntamente com George Lucas, fossem responsabilizados pelo processo de infantilização sofrido pelo cinema norte-americano a partir desse período, com os grandes estúdios passando a almejar uma faixa de público cada vez mais jovem. Até mesmo Pauline Kael que, até então, fora uma admiradora dos filmes do cineasta, afirmou, numa entrevista em 1985 para o *Los Angeles Times*: “Não é tanto o que Spielberg fez, mas o que ele encorajou. Todos os outros imitaram suas fantasias, e o resultado é uma infantilização da cultura” (*apud* ROSENFELD, 1985).

Assim, toda a ousadia formal e temática promovida pelos realizadores da Nova Hollywood foi preterida em favor de um formato mais amigável ao espectador médio. Após um período no qual o cinema hollywoodiano atingiu um grau de maturidade até então inédito, apostando em tramas adultas, temáticas contemporâneas e complexidade e sofisticação narrativas, eis que surgiam, dentro do próprio movimento cinéfilo oriundo das escolas de cinema, realizadores que propunham um retorno aos gêneros e formatos estabelecidos pelo cinema industrial clássico. Ao retornarem estes elementos a um modelo pré-cinemas novos, acrescido dos grandes avanços tecnológicos do período, principalmente no que diz respeito à espacialização do som e à manipulação da imagem, estes cineastas encontraram grande acolhida pelo público que de certa forma não se encontrava representado pelos filmes da Nova Hollywood. A indústria percebeu imediatamente todo esse potencial represado e passou a direcionar seus esforços de modo a atingir o saudosismo do público pelos gêneros e formatos abandonados ou contaminados pelas influências europeias e asiáticas trazidas pela geração da Nova Hollywood. Esta conversão à direita, a um modelo temático e narrativo mais conservador, que perdura até hoje, fez com que nomes ilustres dessa geração passassem à margem das prioridades dos estúdios. Alguns destes realizadores de personalidade mais iconoclasta, como Michael Cimino (1939-2016), Hal Ashby (1929-1988), Dennis Hopper (1936-2010) e Robert Altman (1925-2006), tiveram de se voltar para as fontes de financiamento independentes para poderem continuar produzindo. Outros, como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin (1935-), John Carpenter (1948-) e Brian De Palma, passaram a alternar projetos de encomenda, nos quais empregavam seu talento técnico e narrativo para contarem histórias mais convencionais, com aqueles de cunho mais pessoal.

No centro dessa mudança de paradigma está Steven Spielberg. O fato de boa parte da crítica ter atribuído a seu sucesso esta onda reacionária da indústria pode ter contribuído para

que o próprio cineasta passasse a procurar por projetos que o desafiassem e desafiassem também a imagem que se construiu dele a partir do sucesso de seus filmes. Mesmo com toda a margem de movimentação permitida pelos bons resultados nas bilheterias, o fato é que Spielberg continuou a buscar pelo mesmo reconhecimento artístico obtido por seus ídolos e por seus colegas de geração. Daí a opção por produções como *Império do Sol*, *A Lista de Schindler*, *Amistad* e *Munique*, filmes que normalmente não seriam associados ao mesmo diretor de *E.T.: O Extraterrestre* e *Os Caçadores da Arca Perdida*.

Entretanto, ainda que o Spielberg diretor procurasse não se acomodar, o Spielberg produtor tratou de investir no resgate de gêneros e formatos clássicos. Numa época em que as produções de animação estavam em baixa, Spielberg investiu pesado na técnica, bancando em Hollywood animadores como Don Bluth – *Fievel: Um Conto Americano* (*An American Tail*, EUA, 1986) e *Em Busca do Vale Encantado* (*The Land Before Time*, EUA / Irlanda, 1988) – e o canadense Richard Williams (1933-2019), com quem fez *Uma Cilada Para Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, EUA, 1988, Robert Zemeckis), além de investir em novos realizadores da arte, como Brad Bird, para quem produziu *Family Dog* (EUA, 1987), o único episódio animado da série de TV *Histórias Maravilhosas*. Através de sua produtora, Spielberg bancou ainda comédias, aventuras, ficções-científicas, terror e fantasias para toda a família – *Poltergeist, O Fenômeno* (*Poltergeist*, EUA, 1982, Tobe Hopper); *Gremlins* (EUA, 1984, Joe Dante); *Um Dia a Casa Cai* (*The Money Pit*, EUA, 1986, Richard Benjamin), *O Milagre Veio do Espaço* (*\*batteries not included*, EUA, 1987, Matthew Robbins); *Um Hóspede do Barulho* (*Harry and the Hendersons*, EUA, 1987, William Dear); *MIB: Homens de Preto* (*Men in Black*, EUA, 1997, Barry Sonnenfeld); *A Máscara do Zorro* (*The Mask of Zorro*, EUA / México / Alemanha, 1998, Martin Campbell); entre outros –, nos moldes dos filmes que consumia quando criança na década de 1950. Mesmo que seu gosto fosse se ampliando para outras temáticas, Spielberg jamais abandonou sua linha de comunicação com a criançada.

A aptidão para se comunicar com essa faixa etária do público vem muito do fato de o cinema de Spielberg ser uma constante troca de referências com os filmes que ele absorveu quando fazia parte desta faixa. Mesmo quando migrou para filmes voltados para uma plateia mais adulta e suas alusões passaram a ser mais sofisticadas, o cineasta continuou buscando inspiração naqueles realizadores que ajudaram a construir sua cinefilia. Na sequência de abertura de *Minority Report: A Nova Lei*, Spielberg constrói uma elaborada releitura de *Janela Indiscreta* para introduzir sua trama futurista de uma unidade da polícia que impede crimes hediondos antes que estes sejam cometidos. Tom Cruise assume o papel de James Stewart, do filme de Hitchcock, vasculhando pistas que indiquem onde um assassinato

passional está prestes a ocorrer. As informações obtidas a conta-gotas correspondem à perna engessada do fotógrafo vivido por Stewart, em *Janela Indiscreta*: servem para torná-lo momentaneamente impotente em impedir/solucionar um crime, aumentando a tensão e o suspense.

Hitchcock está presente também numa das sequências mais tensas de *Munique*. Os agentes do Mossad plantam uma bomba na casa de um dos financiadores do atentado aos atletas israelenses, e aguardam com que sua família saia de casa para acioná-la via telefone, de forma a evitar baixas inocentes. A sequência é construída visualmente de forma que o espectador compreenda a complexa geografia da ação. No momento em que um veículo impede a visão de um dos agentes, a filha do financiador retorna a casa. A associação entre o crescente suspense, a iminente explosão e a ameaça à vida de uma criança recupera a sequência similar do atentado no ônibus, em *O Marido Era o Culpado (Sabotage)*, Reino Unido, 1936, Hitchcock), mas com Spielberg conseguindo aquilo que Hitchcock se arrependeu de não ter feito: salvar a criança<sup>101</sup>.

Da mesma forma, um filme como *Cavalo de Guerra* traduz para o público juvenil as estratégias visuais aplicadas por David Lean em seus épicos, principalmente em *Doutor Jivago*, ao mesmo tempo em que remete a John Ford. O legado de Ford também transparece em *Lincoln* – as composições visuais; o ritmo cadenciado, tanto da obra quanto da fala da personagem título; o patriotismo desiludido que não esconde as feridas da América. Trata-se, temática e formalmente, de uma peça complementar para *A Mocidade de Lincoln (Young Mr. Lincoln)*, EUA, 1939, Ford), uma continuação espiritual para o belo filme de Ford.

Assim como seu público, Spielberg amadureceu ao longo de sua carreira, amadurecimento este que transparece na tela. Com a liberdade garantida pelo sucesso de público, o diretor busca cada vez mais projetos que o desafiem enquanto artista e que sejam de encontro também ao que o público parece esperar dele. Sua obra se abriu para outros gêneros, com especial predileção pelo épico histórico e biográfico (*Império do Sol, A Lista de Schindler, Amistad, Prenda-me Se For Capaz, Munique, Ponte dos Espiões, Lincoln*), com o qual buscou resgatar a História sob um prisma moral e humanista muito claro. É como se Spielberg quisesse conhecer a História através destes filmes, colocando momentos históricos em pauta para que tanto ele quanto seu público possam crescer enquanto seres humanos. É um projeto didático que abriga também seus filmes de guerra (*O Resgate do Soldado Ryan*,

<sup>101</sup> “Quando um personagem passeia com uma bomba sem saber, como um simples embrulho, você cria em relação ao público um fortíssimo suspense. Ao longo de todo esse trajeto o personagem do garoto tornou-se demasiado simpático para o público, que, em seguida, não me perdoou tê-lo feito morrer quando a bomba explodiu com ele no bonde. [...] É um grave erro” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, p. 106-107).

*Cavalo de Guerra*) e seus eventuais retornos aos filmes escapistas. Até a ficção-científica do Spielberg pós-*A Cor Púrpura* abandona o otimismo e o deslumbramento, abraçando uma visão de mundo contaminada por um despertar da consciência do mundo ao redor. São filmes que refletem a violência, o terrorismo, a violação de direitos humanos, a paranoia, o estado e o mercado opressor. *A.I.: Inteligência Artificial*, *Minority Report: A Nova Lei*, *Guerra dos Mundos* e *Jogador Nº 1* são filmes que discutem a própria natureza humana em um mundo tecnológico e tecnocrata. São obras pessimistas, desiludidas, a antítese de *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* ou *E.T.: O Extraterrestre*, mas, ainda assim, contaminadas por um humanismo que sempre foi característica de seu realizador. Um humanismo herdado de cineastas que o influenciaram – John Ford, David Lean, Jack Arnold – e que Spielberg reconstruiu na tela, usando as lições de outros de seus mestres – Alfred Hitchcock, Michael Curtiz. Spielberg cresceu. Não é mais aquele jovem que sonhava em viver nas estrelas e que não hesitaria em largar tudo – família, emprego, amigos – para embarcar numa espaçonave.

Ainda assim, mesmo com orçamentos cada vez maiores e expectativas idem, os filmes de Steven Spielberg permanecem profundamente pessoais. Suas obsessões de infância – a ficção-científica, a Segunda Guerra, o medo e o deslumbramento do desconhecido, o questionamento da figura paterna – continuam a ser abordadas, mesmo acrescidas de uma preocupação cada vez maior com mundo que o cerca. Assim como permanece intacta sua paixão infantil pelo cinema. Seus filmes são, acima de tudo, obras de um dedicado cinéfilo que usa a tela grande para compartilhar seu amor sublime com cada espectador, cada possível futuro realizador, que tem ali uma porta de entrada para uma rica e longeva parcela da História do Cinema.

“Hitchcock é um ideia, como [Salvador] Dali é uma ideia, bem como Disney é uma ideia e Spielberg é uma ideia. Ao dizer seus nomes, você evoca coisas que acha que sabe, mas que não sabe expressar em palavras; é um sentimento, as pessoas diriam até que é uma marca. Eu acho que é algo mais poderoso que isso” (Guillermo Del Toro)<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Em *Na Sombra do Mestre: O Legado de Hitchcock*, 2008.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. 1ª edição. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2010.
- BALCERZAK, Scott. **Cinephilia in the age of digital reproduction: film, pleasure and digital culture Vol. 1**. 1ª edição. Wallflower Press, 2012.
- BAZIN, Andre. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'Roll salvou Hollywood**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II – Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, p. 277-301.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. 1ª edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 1ª edição. Campinas, SP: Editoria Unicamp, 2013.
- CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock: O Cinema em Construção**. 2ª edição. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz: O Drama Romântico no Cinema**. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999
- CARREIRO, Rodrigo. “Cinefilia e Nouvelle Vague”. *In*: **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** - Ano 1, nº 2. p. 243-248. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/287/93>
- CLÜVER, Claus. “Intermedialidade”. *In*: **Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v. 1, nº 2, Nov. 2011, p. 08-23. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>
- COHEN, Clélia. Masters of Cinema: Steven Spielberg. **Cahiers du Cinéma**. Sarl, 2010.
- CONVERSA com Steven Spielberg, Uma. Direção: Laurent Bouzereau. EUA, 2000. Título original: Lawrence of Arabia: A Conversation with Steven Spielberg.
- COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DE BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**. 1ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- DERN, Bruce; FRYER, Christopher; CRANE, Robert. **Things I've Said, But Probably Shouldn't Have: An Unrepentant Memoir**. 1ª edição. John Wiles & Sons, 2007.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. 1ª edição. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FURTADO, Filipe. “Lista de melhores filmes mais famosa do mundo expressa ideologia de cada época”. In: **Folha de São Paulo**. Edição de 15 de dezembro de 2022.

GONÇALO, Pablo. “Cinefilia, um Romance de Formação”. In: **Contracampo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**. Niterói - nº 23 – dezembro de 2011, p. 249-255. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17237/10875>

CROPPER, Simon, GUY, Sarah (org.). **Time Out: 1000 films to change your life**. 1ª edição. Ebury Publishing, 2006.

DUNCAN, Paul, MÜLLER, Jürgen (org.). **Horror Cinema**. Taschen, 2017.

HANKIN, Mike. **Ray Harryhausen – Master of the Majicks Volume 1: Beginnings and Endings**. 1ª edição. Archive Editions, 2013.

HASKELL, Molly. **Steven Spielberg: a life in films**. 1ª edição. Yale University Press, 2017.

KEATHLEY, Christian. **Cinephilia and History, or The Wind in the Trees**. 1ª edição. Indiana University Press, 2005.

KELLER, Sarah. **Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies**. 1ª edição. Columbia University Press, 2020.

KORESKY, Michael. “Not buying it”. In: **Film Comment**. Edição Março/Abril de 2020.

KROHN, Bill. **Masters of Cinema: Alfred Hitchcock**. 1ª edição. Cahiers du Cinéma Sarl, 2010.

LEGADO dos Cineastas, O. Direção: Gary Leva. EUA, 2004. Título original: A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope.

MICHAEL Curtiz: O Melhor Diretor Desconhecido. Direção: Gary Leva. EUA, 2012. Título original: Michael Curtiz: The Greatest Director You Never Heard of.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MCBRIDE, Joseph. **Steven Spielberg: a biography**. 2ª edição. University Press of Mississippi, 2011.

NACACHE, Jacqueline. **O cinema clássico de Hollywood**. 1ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

NA SOMBRA do Mestre: O Legado de Hitchcock. Direção: Gary Leva. EUA, 2008. Título original: In the Master’s Shadow: Hitchcock’s Legacy.

RINZLER, J. W.. **The complete making of Indiana Jones**. 1ª edição. Nova York: Del Rey/Ramdon House, 2008.

RODE, Alan K. **Michael Curtiz: a life in film**. 2ª edição. University Press of Kentucky, 2021.

ROSENFELD, Paul. Taste Makers: People Who Shape and Define Matters of Taste – Pauline Kael: And You Can Quote That. *In: Los Angeles Times*. Edição de 22 de dezembro de 1985.

SCHICKEL, Richard. **Spielberg: a retrospective**. Londres: Thames & Hudson, 2012.

SCORSESE, Martin. “I said Marvel movies aren’t cinema. Let me explain”. *In: The New York Times*. Edição de 4 de novembro de 2019.

SHAMBU, Girish. **The new cinephilia**. 1ª edição. Caboose, 2015.

SILVEIRA, Renato Henrique Dias. **Brian De Palma e o cinema em reinvenção - Intertextualidade, voyeurismo e ressignificação** [Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes da UFMG], 2019.

SIMSOLO, Noël. **Masters of cinema: Billy Wilder**. Edição revisada. Cahiers du cinema Sarl, 2011

SONTAG, Susan. “The Decay of Cinema”. *In: The New York Times*. Edição de 25 de fevereiro de 1996.

SPIELBERG. Direção: Susan Lacy. EUA, 2017. Título original: Spielberg.

STEVEN Spielberg e a tela pequena. Direção: Laurent Bouzereau. EUA, 2004. Título original: Steven Spielberg and the Small Screen.

TRÊS Horas que Balançaram o Mundo: Observações sobre *Intolerância*. Direção: Kevin Brownlow. EUA, 2013. Título original: Three Hours That Shook the World: Observations on *Intolerance*.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos: Escritos Sobre Cinema**. 1ª edição. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

TUBARÃO Ainda Funciona: O Impacto e o Legado de “Tubarão”, O. Direção: Erik Hollander. EUA, 2007. Título original: The Shark Is Still Working: The Impact and Legacy of Jaws.

VEILLON, Olivier-René. **O cinema americano dos anos trinta**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VEILLON, Olivier-René. **O cinema americano dos anos cinquenta**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WATCH the Skies! Science Fiction, the 1950s and Us. Direção: Richard Schickel. EUA, 2005. Título original: Watch the Skies! Science Fiction, the 1950s and Us.

## BIBLIOGRAFIA

- BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes?**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAKOFF, Leon. **Cinema Sem Fim: A História da Mostra 30 Anos**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- CAKOFF, Leon (org.). **Os Filmes da Minha Vida**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- CAKOFF, Leon (org.). **Os Filmes da Minha Vida Vol. 2**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- CAKOFF, Leon (org.). **Os Filmes da Minha Vida 3: O Cinema Como Um Ideal**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
- CASTRO, Ruy. **Um Filme é Para Sempre**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DE ALMEIDA, Renata (org.). **Memórias do cinema: um idioma universal**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.
- DIEGUES, Carlos. **Vida de Cinema: Antes, Durante e Depois do Cinema Novo**. 1ª edição. São Paulo: Editora Objetiva, 2014.
- EYMAN, Scott, DUNCAN, Paul (org.). **John Ford: a filmografia completa**. Lisboa: Taschen, 2005.
- FREY, Mattias. **Postwall German Cinema: History, Film History and Cinephilia**. 1ª edição. Berghahn Books, 2013.
- GAUDREAU, Andre, MARION, Philippe. **O fim do cinema?: uma mídia em crise na era digital**. São Paulo: Papyrus, 2016.
- LANDIS, John. **Monsters in the movies**. 1ª edição. DK, 2011.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 7ª edição. São Paulo: Papyrus, 2012.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Guilherme de Almeida Prado: Um Cineasta Cinéfilo**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- REMIER. **Ivan Cardoso: O Mestre do Terrir**. 1ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- RENOIR, Jean. **Escritos sobre cinema: 1926 – 1971**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROSENBAUM, Jonathan; MARTIN, Adrian. **Movie mutations: the changing face of world cinephilia**. 1ª edição. British Film Institute, 2003.
- SANDFORD, Christopher. **Polanski: Uma Vida**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- STRECKER, Marcos. **Na Estrada: O Cinema de Walter Salles**. 1ª edição. São Paulo: Publifolha, 2010.

**ANEXO – FILMOGRAFIA DE STEVEN SPIELBERG (em ordem cronológica):**

AMBLIN'. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1968. Título original: Amblin'.

RETRATOS de um Pesadelo. Direção: Boris Sagal, Steven Spielberg, Barry Shear. EUA, 1969. Título original: Night Gallery.

CRIME Quase Perfeito, Um. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1971. Título original: Murder by the Book. Episódio em longa-metragem inaugural da série Columbo.

ENCURRALADO. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1971. Título original: Duel

FORÇA do Mal, A. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1972. Título original: Something Evil.

À BEIRA da Difamação. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1973. Título original: Savage.

LOUCA Escapada. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1974. Título original: The Sugarland Express.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1975. Título original: Jaws.

CONTATOS Imediatos do Terceiro Grau. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1977. Título original: Close Encounters of the Third Kind.

1941: Uma Guerra Muito Louca. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1979. Título original: 1941.

CAÇADORES da Arca Perdida, Os. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1981. Título original: Raiders of the Lost Ark.

E. T.: O Extraterrestre. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1982. Título original: E.T.: The Extraterrestrial.

NO LIMITE da Realidade. Direção: John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante, George Miller. EUA, 1983. Título original: Twilight Zone, The Movie.

INDIANA Jones e o Templo da Perdição. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1984. Título original: Indiana Jones and the Temple of Doom.

CONTOS Assombrosos. Direção: Steven Spielberg, William Dear, Robert Zemeckis. EUA, 1986. Título original: Amazing Stories.

COR Púrpura, A. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1986. Título original: The Color Purple.

IMPÉRIO do Sol. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1987. Título original: Empire of the Sun.

INDIANA Jones e a Última Cruzada. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1989. Título original: Indiana Jones and the Last Crusade.

ALÉM da Eternidade. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1989. Título original: Always.

HOOK: A Volta do Capitão Gancho. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1991. Título original: Hook.

JURASSIC Park: Parque dos Dinossauros. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1993. Título original: Jurassic Park.

LISTA de Schindler, A. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1993. Título original: Schindler's List.

MUNDO Perdido: Jurassic Park, O. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1997. Título original: The Lost World: Jurassic Park.

AMISTAD. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1997. Título original: Amistad.

RESGATE do Soldado Ryan, O. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1998. Título original: Saving Private Ryan.

A. I.: Inteligência Artificial. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2001. Título original: A.I.: Artificial Intelligence.

MINORITY Report: A Nova Lei. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2002. Título original: Minority Report.

PRENDA-ME se for Capaz. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2002. Título original: Catch me if you Can.

TERMINAL, O. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2004. Título original: The Terminal.

GUERRA DOS MUNDOS. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2005. Título original: War of the Worlds.

MUNIQUE. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2005. Título original: Munich.

INDIANA Jones e o Reino da Caveira de Cristal. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2008. Título original: Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull.

AVENTURAS de Tintim, As. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2011. Título original: The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn.

CAVALO de Guerra. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2011. Título original: War Horse.

LINCOLN. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2012. Título original: Lincoln.

PONTE dos Espiões. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2015. Título original: Bridge of Spies.

BOM Gigante Amigo, O. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2016. Título original: The BFG.

POST: A Guerra Secreta, The. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2017. Título original: The Post.

JOGADOR Nº 1. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2018. Título original: Ready Player One.

AMOR, Sublime Amor. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2021. Título original: West Side Story.

FABELSMAN, Os. Direção: Steven Spielberg. EUA, 2022. Título original: The Fabelsman.