

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Roberto Ângelo de Oliveira Souza

ALÉM DAS ESTRELAS
O CINEMA PRÉ-*STAR WARS* DE GEORGE LUCAS

Belo Horizonte,
2020.

Roberto Ângelo de Oliveira Souza

ALÉM DAS ESTRELAS
O CINEMA PRÉ-STAR WARS DE GEORGE LUCAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia M. Andrade

Belo Horizonte,

Fevereiro 2020.

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

791.430233 Souza, Roberto Ângelo de Oliveira, 1980-
S729a Além das estrelas [manuscrito] : o cinema pré-Star Wars de George
2020 Lucas [manuscrito] / Roberto Ângelo de Oliveira Souza. – 2020.
90 p. : il.

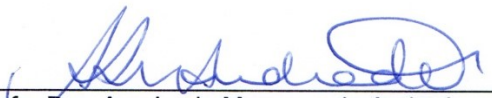
Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Lucas, George, 1944- – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema
– Estados Unidos – Teses. 3. Cinema na indústria – Teses. 4. Crítica
cinematográfica – Teses. 5. Cinema americano – Teses. I. Andrade,
Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes. III. Título.

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ROBERTO ANGELO DE OLIVEIRA SOUZA** - Número de Registro **2018664284**.

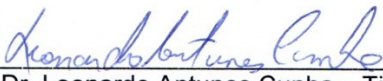
Titulo: **"ALÉM DAS ESTRELAS - O CINEMA PRÉ-STAR WARS DE GEORGE LUCAS"**



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



Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares – Titular – UFMG



Prof. Dr. Leonardo Antunes Cunha – Titular – UNI-BH

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha companheira, Ana Terto, pelo incentivo e apoio incondicional nesta jornada. Eu jamais teria conseguido concretizar este sonho sem você.

À minha orientadora, Ana Lúcia Andrade, pela compreensão e enorme ajuda na condução deste estudo. Que prazer reencontrá-la tantos anos depois das aulas de cinema dos tempos da minha graduação. Obrigado também pela inesquecível experiência do estágio docência. Seu amor pelo cinema e firmeza de princípios são exemplos para mim.

Aos professores, Leonardo Antunes Cunha e Mariana Tavares, pela disponibilidade em participar da banca de defesa desta dissertação. Agradeço ainda ao Leo pelas valiosas sugestões e orientações durante a construção do meu projeto de pesquisa.

Um enorme agradecimento ao querido amigo, Bruno Pinto Ribeiro. Foram muitos filmes e conversas sobre cinema nestes 30 anos de amizade. Obrigado por esses momentos! À querida família Bianchi Zavagli, pela amizade e incentivo.

Gratidão à minha prima, Raquel Braga, pela ajuda nos momentos finais e ao meu pai, Ângelo, pelo carinho e suporte.

Por fim, meu agradecimento eterno à minha mãe, Ivone. Infelizmente, não tenho a oportunidade de dividir com você a alegria deste momento que, certamente, a orgulharia muito. Obrigado por me ensinar, por meio de palavras e exemplos, o real valor da arte e da educação.

RESUMO

Esta dissertação analisa, sob o prisma da “Política dos Autores” (segundo Jacques Aumont e Michel Marie, em *A análise do filme*, 2009), os dois primeiros longas-metragens do diretor norte-americano George Lucas, *THX 1138* (1971) e *Loucuras de Verão* (1973), realizados no período denominado Nova Hollywood, antecedendo o lançamento de *Guerra nas Estrelas* (1977), procurando refletir sobre a que ponto este fenomenal sucesso – que reergueu a indústria cinematográfica num momento de aposta em produções independentes – encerraria a pretensão autoral de Lucas, transformando-o de “autor” promissor em um poderoso produtor. Espera-se que este estudo lance luz sobre a controversa carreira do popular diretor, resgatando suas contribuições em sua fase considerada aqui como autoral dentro do cinema norte-americano, para além dos efeitos visuais e sonoros que se tornaram atrelados a seu nome de maneira quase inescapável.

Palavras-chave: Cinema industrial. George Lucas. Análise Fílmica. Nova Hollywood. Cinema de autor.

ABSTRACT

This master dissertation has the objective of analyzing, through the prism of the theory of “Director-as-Author” (according to Jacques Aumont and Michel Marie, in A Análise do Filme, 2009), the first features films from North-American director George Lucas, THX 1138 (1971) and American Graffiti (1973). Both films were produced during the New Hollywood, period preceding the premiere of Star Wars (1977). This study discusses how this phenomenal success ended the authorial intentions of Lucas and transformed him from a promising “author” into a powerful film producer. It is expected that this study shed some light on the controversial career of such popular director, redeeming his contribution, in his more authorial phase, to the North-American movie industry beyond the visual and sound effects that are inevitably coupled up to his name.

Keywords: *Industrial Cinema. George Lucas. Film Analysis. New Hollywood. Author's Cinema.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
Cap. 1 - A POLÍTICA DOS AUTORES E O CINEMA DE AUTOR	13
Cap. 2 - GEORGE LUCAS – UM AUTOR INTERROMPIDO	22
2.1. - Um acidente que mudou tudo	23
2.2. - Curtas experimentais	27
2.3. - American Zoetrope e os <i>Movie Brats</i>	40
Cap. 3 - THX 1138 – ARTEFATO DO FUTURO	45
3.1. - Personagens perdidos entre o consumo e a religião	45
3.2. - Prisão branca	51
3.3. - Ficção Científica distópica	59
Cap. 4 - LOUCURAS DE VERÃO – NOSTALGIA NA DIREÇÃO	63
4.1. - Criando um musical diferente	64
4.2. - Nostalgia: visual de <i>jukebox</i>	69
4.3. - Os garotos perdidos de Lucas	72
4.4. - De autor a produtor	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	85
FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS	89

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta encontrar traços de autoralidade na obra inicial do cineasta norte-americano George Lucas (1944-). Reconhecido por sua atuação como produtor centrado no desenvolvimento de técnicas de efeitos visuais e de apuro audiovisual a serviço do fortalecimento da indústria, o seu trabalho como “autor” cinematográfico torna-se secundário a partir de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, EUA, 1977), seu maior sucesso.

Para isso, o trabalho de análise seguirá as premissas da Política dos Autores, estabelecidas por Aumont & Marie (2009a) na obra *A Análise do Filme*, buscando verificar as estratégias narrativas utilizadas na tentativa de construir um estilo pessoal, como desejariam os apóstolos da Nouvelle Vague. Essa política, de acordo com os autores, é uma forma de interpretação dos filmes. Ao utilizá-la neste trabalho, esperamos decodificar signos e visões de mundo do cineasta Lucas, expressos em suas primeiras obras antes do fenômeno *Star Wars*.

Após introduzir, no primeiro capítulo, o contexto em que surge o cineasta, com as questões de autoria aflorando entre os cineastas da Nova Hollywood, o segundo capítulo mergulha na trajetória de Lucas, de estudante a “autor”, procurando refletir sobre este percurso inicial antes de o artista sucumbir totalmente às demandas da indústria cinematográfica. No subitem 2.1., aborda-se sua juventude na cidade californiana de Modesto, o acidente automobilístico que quase lhe tira a vida e, de maneira simbólica, se torna o primeiro “desvio de rota”, colocando-o no caminho das artes e, finalmente, do cinema.

Seu ingresso na faculdade de Cinema e produção dos primeiros curtas-metragens são o tema do subitem 2.2., com análise destas produções e identificação dos elementos autorais já presentes nestas obras. Encerrando este capítulo, no subitem 2.3., será abarcada a parceria estabelecida com o cineasta Francis Ford Coppola, espécie de mentor e rival intelectual de Lucas, e o esforço de ambos na criação do estúdio independente (mas nem tanto) American Zoetrope. Os dois se tornam figuras centrais no grupo de cineastas-cinéfilos que veio a receber a alcunha de *Movie Brats* (pirralhos do cinema).

O capítulo 3 contempla a análise detida no seu primeiro longa-metragem *THX 1138* (EUA, 1971), ficção científica distópica que se tornou o primeiro filme produzido pela American Zoetrope, de Coppola e Lucas. O conflito dos personagens oprimidos em uma sociedade autoritária, regida por uma lógica agressiva de consumismo é o tema do subitem 3.1. No tópico seguinte, a análise foca na *mise en scène* estabelecida por Lucas, que cria uma sensação perpétua de confinamento que só é quebrada, paradoxalmente, no espaço chamado de “prisão branca” que encerra os personagens em uma carceragem sem paredes. Finalizando o capítulo, a análise observa o uso feito por Lucas da ficção científica com elementos de distopia, gênero comum no cinema industrial norte-americano dos anos de 1970, como vetor para expressar suas angústias e incertezas em relação ao tempo presente da época, marcado por conflitos sociais e geopolíticos.

No capítulo 4, a análise foca o longa-metragem seguinte de Lucas e seu primeiro grande sucesso de bilheteria: *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973). Ao contrário do que foi feito em *THX 1138*, esta análise não discorre em consonância com a evolução da trama apresentada pelo filme. Destacam-se aqui elementos do filme, seu caráter episódico, que entrelaça vários personagens e suas subtramas, seu aspecto nostálgico presente, sobretudo, no tratamento visual e sonoro do longa-metragem e nas características e temas muito pessoais trazidas por Lucas ao enredo. No primeiro subitem, 4.1., aborda-se o processo de criação do filme, seu caminho tortuoso até garantir financiamento e suas características de “musical diferente”, fazendo um uso, até então, raro de conhecidas canções de rock norte-americanas.

Em seguida, o subitem 4.2. observa as características visuais da obra, sua fotografia que alia o caráter documental a serviço de uma fábula muito pessoal e centrada nas memórias da adolescência do cineasta. O subitem 4.3. recupera as particularidades que permeiam as personalidades dos protagonistas dos filmes de Lucas, partindo de Curt, de *Loucuras de Verão*, passando por THX, do filme homônimo, e Luke Skywalker, de *Star Wars*. No subitem final, inicia-se a reflexão final acerca da trajetória de Lucas de autor a produtor, que será desenvolvida e encerrada no capítulo seguinte, que traz as considerações finais.

Análises feitas a partir do que apontam Aumont & Marie (2009a, p. 27): “A história da crítica e, conseqüentemente, a da análise, foram marcadas nos anos 50 por uma maneira particular de abordar os filmes: através da ‘Política dos Autores’.” Ao verificar aspectos de autoria (temáticos e narrativos) nos primeiros filmes de Lucas, antes do fenômeno industrial *Star Wars*, num momento em que se conclamava a autoralidade pelos jovens cineastas (cinéfilos, estudantes de cinema, telespectadores – que assistiram aos clássicos pela TV), pretende-se desvelar o autor George Lucas: figura autoral apagada pelo poderoso produtor que se tornou um dos pilares da indústria que ajudou a reerguer.

Além disso, há a investigação sobre sua trajetória, desde aluno destaque da Escola de Cinema da Universidade do Sul da Califórnia (USC) até suas incursões como diretor de cinema independente, podendo auxiliar no entendimento do período de crise vivido por Hollywood, que culminou na chamada Nova Onda Americana, quando foi apresentado ao mundo um grupo considerável de novos diretores que influenciam o cinema hollywoodiano, ainda hoje, após cerca de 50 anos.

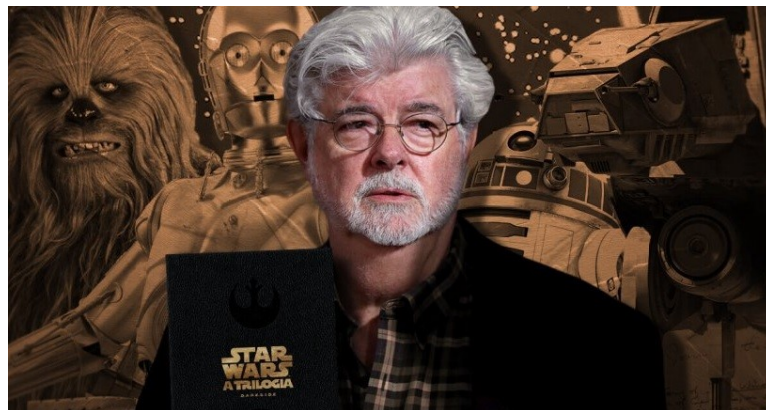
Espera-se, assim, contribuir para o entendimento do cineasta George Lucas (Figuras 01 e 02) como artista autoral dentro da indústria cinematográfica e aclarar sobre suas contribuições para a arte do cinema, para além dos avanços técnicos e mercadológicos impulsionados por seus filmes posteriores. Ainda que Aumont & Marie (2009a, p. 28) ressaltem a polêmica em torno da “Política dos Autores” – uma vez que “ela pretende demonstrar a possibilidade de verdadeiros artistas se revelarem apesar de tudo, e por vezes no mais coercivo contexto dos estúdios” – almeja-se que a análise da obra primeira de Lucas como cineasta possa auxiliar na reflexão sobre esta paradoxal característica da arte industrial cinematográfica.

Figura 01 - George Lucas (1968).



Fonte: Disponível em: <https://kitbashed.com/blog/filmmaker>

Figura 02 - George Lucas (2019).



Fonte: Disponível em: <https://darkside.blog.br/6-curiosidades-fantasticas-sobre-a-vida-e-a-obra-de-george-lucas/>

* * *

Cap. 1 – A POLÍTICA DOS AUTORES E O CINEMA DE AUTOR

Um garoto com roupas de estudante corre freneticamente por uma mata. Seus olhos indicam que ele foge de alguma força repressora invisível, porém, implacável. Tudo que ouvimos são pacíficos cantos de pássaros que contrastam e muito com o desespero da figura em fuga. Enquanto recupera o fôlego, o rapaz vê uma placa. Não sabemos o que está escrito, mas fica evidente que, se ele cruzar aquele ponto, o jovem terá conseguido fugir de seus captores. Ao avançar em direção a ela, metralhadoras são ouvidas e imagens da expressão de horror do jovem alternam-se, em uma edição alucinante, indicando que ele foi atingido. Enquanto seu corpo sem vida é observado pelo soldado seu algoz, ouvimos inúmeros trechos de entrevistas e discursos que tratam da importância e do real valor da liberdade. No último áudio, uma pessoa afirma que a liberdade é algo pelo que vale a pena morrer; afinal, sem ela, já estamos praticamente mortos.

Essa é a descrição breve do curta-metragem *Freiheit* (“liberdade”, em alemão), dirigido no ano de 1966, por um então promissor estudante da Escola de Cinema da Universidade do Sul da Califórnia (USC) chamado George Lucas (1944-). A narrativa aparentemente simples diz muito sobre seu criador, sua maneira de enxergar o cinema e, sobretudo, sobre o clima sociopolítico e cultural dos Estados Unidos no final dos anos de 1960.

Essa sintonia entre o artista e seu tempo exige por parte do trabalho de análise um olhar cuidadoso para o período em que o jovem cineasta Lucas começava sua produção. Naquela época, o cenário no cinema industrial norte-americano era de crise. Produções dispendiosas não atraíam mais o público e, conseqüentemente, não davam lucro. Concomitantemente, os magnatas dos grandes estúdios estavam desaparecendo. Em seus lugares, conglomerados financeiros e industriais que, muitas vezes, não possuíam nenhuma experiência pregressa com a produção de filmes, começavam a adquirir as antigas companhias cinematográficas, como relatam os teóricos David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 723):

Projetos dispendiosos de estúdios falhavam miseravelmente. As redes de televisão, que haviam pagado altos preços para transmitir os filmes após seu lançamento no cinema, pararam de

solicitar filmes. A frequência dos norte-americanos aos cinemas caiu a um bilhão de ingressos por ano (número que, mesmo com o início da locação de filmes para assistir em casa, permaneceu constante até o início da década de 1990). Em 1969 as companhias de Hollywood perdiam mais de 200 milhões de dólares anualmente.

Esse contexto de instabilidade financeira e operacional das companhias coincidiu com o surgimento de uma “onda” de novos realizadores que procuravam produzir obras que contestassem valores até então intocados por Hollywood, tais como a família, o país e a visão puritana em relação a sexo e drogas. Época que também coincide com o fim do chamado Hays Office – código de autocensura norte-americano que vigorou em Hollywood de 1934 a 1966: “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 referia a assuntos sexuais e criminais” (MATTOS, 2006, pp. 91-92)¹.

Era o momento da contracultura, com a luta pelos direitos civis e contestações de toda ordem, e os filmes que carregavam as características deste movimento estavam conquistando o público, especialmente a parcela mais jovem dele. *Sem Destino (Easy Rider)*, EUA, 1969, de Dennis Hopper), e *M.A.S.H. (M*A*S*H)*, EUA, 1970, de Robert Altman), foram alguns dos sucessos iniciais do período que, mais tarde, passou a ser chamado de Nova Hollywood. Anos antes, em 1967, dois filmes, *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde)*, EUA, de Arthur Penn), e *A Primeira Noite de um Homem (The Graduate)*, EUA, de Mike Nichols), tinham dado os indícios de que algo novo estava acontecendo, rompendo com as regras morais do Código Hays e estabelecendo novos pontos de vista para se abordar uma narrativa.

O êxito dessas produções chamou a atenção dos produtores que passaram a apostar no talento de novos diretores para reencontrar o caminho do sucesso. Surgiram ou ganharam maior visibilidade nessa época nomes como Martin Scorsese (1942-), Francis Ford Coppola (1939-), Brian De Palma (1940-), William Friedkin (1935-), Steven Spielberg (1946-), Peter Bogdanovich (1939-

¹ Cf. MATTOS, A. C. Gomes de. “Hollywood controlada”. In: *Do cinetoscópio ao cinema digital: Breve história do cinema americano*, 2006. pp. 85-109.

), Bob Rafelson (1933-), Michael Cimino (1939-2016), Paul Mazursky (1930-2014), Hal Ashby (1929-1988), além de George Lucas, entre outros.

Essa geração de jovens diretores teve um papel fundamental no surgimento da Nova Hollywood, como explica o professor Gomes de Mattos (2006, p. 141):

A Hollywood Renaissance foi um produto do contexto social e histórico e da estratégia da indústria para conquistar o público jovem – especificamente a chamada *film generation*, ou seja, a geração mais educada que cresceu com a televisão, aprendendo a linguagem audiovisual do cinema – que, segundo se pensava, seria receptiva a uma representação áspera e interrogativa de aspectos da cultura e sociedade americanas.

Esse grupo de diretores, muitos recém-saídos de faculdades de cinema, vinham embalados pelo movimento da Nouvelle Vague francesa, que modificou por completo o cenário cinematográfico no final dos anos de 1950 e início de 1960. Entre os nomes relevantes desse movimento, destacam-se François Truffaut (1932-1984), Jean-Luc Godard (1930-), Claude Chabrol (1930-2010), Agnès Varda (1928-2019), Jacques Rivette (1928-2016), Eric Rohmer (1920-2010), entre outros.

O movimento se alicerçava teoricamente sobre a noção de “autoria”, que passou a dominar a crítica especializada da época, e que tinha o crítico André Bazin (1918-1958) como uma de suas figuras mais proeminentes. Bazin pregava que o filme deveria representar a visão pessoal de um cineasta e influenciou de forma marcante jovens críticos que viriam a se tornar diretores, dentre eles, Truffaut, cujo ensaio “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em 1954 nos *Cahiers du Cinema*, se tornou o manifesto do movimento.

Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade do seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos (STAM, 2013, pp. 103-104).

Os jovens críticos da famosa revista francesa utilizaram a expressão *auteur* (autor) visando identificar cineastas cuja obra contemplasse uma

afirmação pessoal, em termos de estilo e de temas abordados, mesmo em se tratando de diretores subordinados a grandes estúdios. Segundo afirmou Truffaut, em seu texto “São todos testemunhas neste processo: o cinema francês está morrendo sob as falsas lendas” (1957): “Vejo o filme de amanhã, portanto, ainda mais pessoal que um romance, individual e autobiográfico como uma confissão ou um diário íntimo” (TRUFFAUT, 2005, p. 298). Sua teoria do “Cinema de Autor” foi assimilada por críticos e artistas de todo o mundo. Assim reflete François Truffaut, em seu texto “O diretor: aquele que não tem o direito de se queixar” (1960):

Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo –, mas liga-se exclusivamente à personalidade de seu condutor; o talento torna-se um valor reconhecido e, como me dizia há pouco tempo um produtor, ‘isso não custa nada e pode render muito’. [...] Não me parece que o cinema seja feito para provar o que quer que seja. Aliás, desconfio das histórias: um filme é uma etapa na vida do diretor e como o reflexo de suas preocupações do momento (TRUFFAUT, 2005, pp. 17-18; 20).

A versão norte-americana da teoria do autor é atribuída ao crítico Andrew Sarris (1928-2012) que assimilou, em seu artigo “Notes on the auteur theory”, de 1962, a ênfase dada pelos críticos franceses ao estilo como expressão criativa. A questão da autoria acabou sendo criticada por menosprezar a natureza coletiva da produção de um filme – embora Truffaut argumentasse que, “apesar de ser um trabalho coletivo, um filme sempre tem a assinatura do diretor, mesmo no caso daqueles mais servís aos estúdios de Hollywood” (BERGAN, 2010, p. 115). Entretanto, isso não diminuiu sua influência sobre os diretores que despontavam no cenário da Nova Hollywood.

Os mais significativos diretores que se afirmam no cinema americano dos anos 70 têm os traços dos *auteurs*. Graças às vantagens da produção independente eles dão uma caracterização pessoal aos seus filmes; além disso, seus contatos com a tradição hollywoodiana não são aqueles da oposição radical, mas sim o de repensamento, de revisão crítica [...] (COSTA, 1989, p. 136).

Internamente, muitos desses novos diretores inspiravam-se no cinema livre do controle de produtores de John Cassavetes (1929-1989), considerado o “pai” do cinema independente norte-americano² e que, segundo Martin Scorsese, encarnava “a emergência de uma nova escola de cinema de guerrilha em Nova York” (SCORSESE, 2004, p. 193). Entretanto, de acordo com Guy Hennebelle (1978, p. 52):

Foi precisamente nos anos 60 que chamou atenção a “revolução dos independentes”. Surgiram então, fora dos grandes estúdios, produtores que desejaram construir seu próprio esquema de roteiros, estrelas e diretores, e obter fundos da parte de investidores privados ou bancos para produzir filmes fora do sistema. [...], mas a “revolução” logo se esfumou pela seguinte razão: se os “independentes” eram capazes de produzir com sucesso seus próprios filmes, eram inevitavelmente dependentes dos grandes estúdios no que concernia à distribuição.

O crítico italiano Franco La Polla (*apud* COSTA, 1989, p. 136) sintetizou as principais características dos filmes da Nova Hollywood da seguinte forma: produções de pequeno orçamento; pequenos orçamentos produtivos; busca de um público jovem; discussão dos valores ético-sociais sustentados pelo cinema precedente; atenção à política e aos costumes; construção de estilemas de caráter documentarista; renúncia aos estúdios e procura dos espaços cotidianos; mudança dos diretores dominantes; abandono do *star system*³; revisão ideológica dos “gêneros clássicos”.

Apesar do caráter independente de algumas produções de sucesso que estão na gênese da chamada Nova Hollywood, o que houve, na verdade, foi uma associação entre a produção independente (e por isto mais aberta a experimentações) e o circuito de distribuição existente controlado pelos grandes estúdios. Foi isso que permitiu, por exemplo, que um filme que custou poucos

² “Nos Estados Unidos, ‘*indie*’ (independente) é todo filme financiado e produzido fora do controle direto de um grande estúdio de Hollywood. Vários *indies*, contudo, são feitos por cineastas e astros de prestígio e distribuídos por grandes estúdios, os quais detêm o controle total sobre o material” (BERGAN, 2010, p. 122).

³ Sistema de contratação de atores e atrizes pelos grandes estúdios que passava a controlar a carreira destes astros e a decidir em quais filmes atuariam ou não. Segundo Antonio Costa (1989, p. 66), o estrelismo era um “peculiar instrumento de *promoção* do produto cinematográfico”, assim como a divisão da produção em gêneros.

milhares de dólares, como *Sem Destino* (1969), fosse distribuído pela Columbia, rendendo quase US\$ 20 milhões.

O caráter ambíguo do cinema, situado entre a arte e a indústria, foi refletido pelo diretor soviético Andrei Tarkovski (1932-1986) que assim o explicitou:

[...] toda manufatura tem que ser viável; para funcionar e se desenvolver, ela não deve apenas cobrir os seus custos, mas também proporcionar certo lucro. Portanto, como produto, um filme faz sucesso ou fracassa, e, por mais paradoxal que pareça, o seu valor estético é determinado pelas leis de oferta e procura – por leis de mercado. É preciso lembrar que nenhuma outra arte esteve tão sujeita a critérios desse tipo. Enquanto o cinema permanece em tal situação, será sempre difícil para uma verdadeira obra cinematográfica ver a luz do dia, e mais ainda tornar-se acessível a um público mais amplo (TARKOVSKI, 2010, p. 197).

Ao discorrer profundamente sobre o tema, o crítico e teórico Anatol Rosenfeld, em seu livro *Cinema: arte & indústria*, cita o cineasta italiano Luigi Chiarini, considerado o primeiro professor de cinema na Itália e um dos “apóstolos” do Neorrealismo (no período da Segunda Guerra Mundial):

A criação artística tem leis muito distintas das industriais; ao passo que a arte é individualidade, personalidade, diferenciação, a indústria é uniformidade, tipificação; a razão artística tende a diferenciar um filme do outro; a industrial, ao contrário, tende a uniformizá-los (*apud* ROSENFELD, 2009, p. 36).

Com a concorrência da televisão, a mudança do público padrão (“filmes para toda a família”) e a decadência das grandes *majors* de Hollywood, principalmente a partir da década de 1960, muitos estúdios foram comprados por enormes conglomerados, como Gulfand Western (Paramount), Transamérica (United Artists), Kinney National (Warner Bros.) e M. C. A. (Universal)⁴. Durante o período em que esses novos proprietários dos estúdios de Hollywood se habituavam às engrenagens do negócio e buscavam compreender o momento de efervescência sociocultural que alterava o horizonte

⁴ Cf. HENNEBELLE, Guy. “Um New American Cinema”. In: *Os cinemas nacionais contra Hollywood*, 1978, pp. 51-59.

da produção artística de forma significativa, uma geração inteira de novos diretores experimentou uma aparente liberdade criativa até então inédita.

Sem esquecer que, como afirma Hennebelle (1978, p. 54), os novos produtores perceberam que “a revolução era uma mercadoria perfeitamente vendável”. Visando perpetuar o sucesso de filmes baratos e lucrativos, como *Easy Rider* (1969), que se comunicavam bem com a nova geração de espectadores do período, os grandes estúdios passaram a contratar jovens escritores e diretores para realizar uma série de filmes sobre a “juventude contestatária”.

O alinhamento de Hollywood na *youth culture* permitiu a certo número de diretores realizar seu primeiro filme de orçamento vultoso; alguns obtiveram sucesso comercial e de crítica. *Five Easy Pieces (Cada um Vive como Quer)*, de Bob Rafelson, é um estudo, consciente, ainda que fortemente romanceado, da alienação americana, vista através de um homem ainda jovem (Jack Nicholson), oriundo de um meio privilegiado, que optou pelo modo de existência da classe operária, mas que finalmente se sente mal em ambos os meios: dilema típico do intelectual *declassé* (HENNEBELLE, 1978, p. 55).

Entretanto, em meados da década de 1970, Steven Spielberg e, logo em seguida, George Lucas se tornariam os arquitetos iniciais do fenômeno a ser chamado de *blockbusters*, filmes-evento que arrastam multidões para as salas de cinema e rendem milhares de dólares em bilheteria. A Nova Hollywood produziu uma parcela considerável de filmes bem-sucedidos nas bilheteiras, como *O Poderoso Chefão (The Godfather, EUA, 1972, de Coppola)* e *O Exorcista (The Exorcist, EUA, 1973, de William Friedkin)* – sendo o marco do nascimento dos *blockbusters* o filme *Tubarão (Jaws, EUA, 1975)*, de Steven Spielberg. Segundo pontua Hennebelle (1978, p. 56), “longe de buscarem romper com a tradição hollywoodiana, desejam perpetuá-la; portanto, aplicam-se a dominar as regras do jogo. A nova geração de diretores sabe que no mundo do *big business* simplesmente não há lugar para visões não conformistas”.

Em seu livro, *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock’n’Roll Salvou Hollywood*, Peter Biskind cita o diretor Peter Bogdanovich, também um filho da Nova Hollywood, que teria dito que *Tubarão* (1975) “foi devastador para o cinema de arte, menor, mais pessoal. As pessoas esqueceram como fazer. Não havia

mais ninguém interessado”. Ao se tornar a maior bilheteria da História do Cinema, até então, *Tubarão* (1975) emitiu importantes sinais que os atentos e astutos magnatas de Hollywood captaram com atenção. Eles descobriram, por exemplo, a força dos lançamentos amplos, ocupando o maior número de salas possível, e a importância do investimento em ações de marketing e publicidade nos meses que precedem o lançamento do filme no cinema. Este último fator acabou por diminuir a importância da crítica especializada como vetor do crescimento gradual do interesse do público por um determinado filme. “De certa forma, Spielberg foi o ‘cavalo de troia’ através do qual os estúdios recobram o poder” (BISKIND, 2009, p. 291).

Anos mais tarde, George Lucas lançaria *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, EUA, 1977) e acabaria consumando o processo que, para muitos, determinaria o fim da era dos cineastas-autores que operavam dentro da estrutura hollywoodiana. Se *Tubarão* (1975) inicia a onda dos *multiplex*⁵, *Guerra nas Estrelas* mostrou aos estúdios o poder do *merchandising*. Os lucros expandiriam as fronteiras das bilheterias e também seriam obtidos por meio da venda de camisetas, brinquedos, livros e toda a sorte de produtos que pudessem carregar o nome do filme. Do ponto de vista da indústria, tal lógica se mostrou tão acertada que vigora mais ou menos da mesma forma até os dias atuais – sendo que *Star Wars* se tornou uma franquia replicável e imbatível.

Se o filme de Lucas carregava o que de mais avançado a indústria conseguia produzir em termos de efeitos visuais à época, sua temática e narrativa promoveu uma reconciliação com antigas representações de heróis altruístas e bem-intencionados – um tipo de herói arquetípico praticamente ausente na filmografia produzida pelos seus colegas da Nova Hollywood e até mesmo da sua própria filmografia até então.

Seus detratores acusam-no de ter, juntamente com Spielberg, “infantilizado” a sétima arte. William Friedkin, que além de *O Exorcista* (1973) dirigiu *Operação França* (*The French Connection*, EUA, 1971), outro êxito da época, chegou a dizer que *Guerra nas Estrelas* havia transformado o cinema em

⁵ Complexo de salas de cinema, que centralizam em um mesmo espaço diversas exibições de filme em horários diferentes.

algo parecido com uma franquia de *fast-food*⁶. O próprio Friedkin foi uma das primeiras “vítimas” do sucesso estrondoso de *Guerra nas Estrelas* que veio a tirar de *Tubarão* (1975) o posto de maior sucesso de bilheteria até então, ao ver seu filme *Comboio do Medo* (*Sorcerer*, EUA, 1977) ser atropelado pelo burburinho causado pelo lançamento da epopeia espacial de Lucas.

Mas quais os efeitos que esse sucesso inesperado e de dimensões inéditas causou na carreira do próprio George Lucas? Se a conversão de Spielberg em um magnata de Hollywood não causa tanto espanto – afinal, ele próprio se reconhecia muito mais como um filho da indústria do que das faculdades de cinema –, Lucas parecia ser um dos “rebeldes” que, mesmo não compartilhando o gosto pelo estilo “sexo, drogas e rock’n’roll” utilizado por Biskind para definir essa geração, se identificava com o espírito antiautoritário e contracultural que a impulsionava artisticamente.

O fato é que nos anos seguintes ao sucesso de *Guerra nas Estrelas*, Lucas se converteu em um mega produtor, fundador de inúmeras empresas dedicadas à produção de efeitos especiais, ao desenvolvimento de jogos eletrônicos, à mixagem de som, entre outros. Essa inflexão na carreira de Lucas e o sucesso aparentemente inesgotável de sua saga espacial lançaram uma sombra sobre sua filmografia pré-1977. Em muitos casos, seus premiados curtas e longas-metragens – *THX 1138* (EUA, 1971) e *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973) – passaram a ser percebidos como meras etapas até a derradeira chegada do fenômeno *Star Wars*.

Nesse sentido, esta dissertação se propõe a uma análise detida em dois longas do início da carreira de George Lucas, durante a chamada Nova Hollywood, abarcando suas possíveis influências e legados, num esforço que permita uma discussão acerca do que cada um destes filmes iniciais (“autorais”?) representaria, tendo em vista a sensibilidade de seu criador e o clima da época em que foram lançados – e sem considerá-los “degraus” que culminariam no sucesso *Guerra nas Estrelas*.

⁶CAVALCANTI, Paulo. “Em Uma Década Distante”. *Revista Rolling Stone*. 07/12/2015. (Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-112/em-uma-decada-distante#imagem0> - Acesso em outubro de 2019).

Capítulo 2 – GEORGE LUCAS – UM AUTOR INTERROMPIDO

“Eu espero que George não se ofenda, mas a verdade é que Star Wars nos custou dez novos filmes de George Lucas que teriam sido maravilhosos”

(Francis Ford Coppola)⁷.

Patti J. McCarthy, autora do livro *The Lucas Effect*, atribui ao cineasta George Lucas um papel de destaque na construção da Nova Hollywood: “Seja ele considerado um oportunista ou visionário, George Lucas e seu trabalho impactaram a história do cinema norte-americano de muitas maneiras importantes” (McCARTHY, 2014, p. 10). Do ponto de vista econômico, Lucas ajudou a sedimentar a mentalidade dos filmes *blockbusters* produzidos por Hollywood, com ocupação massiva das salas de cinema e imensos investimentos em marketing de produtos relacionados ao filme. No quesito estético e cultural, McCarthy, como será visto adiante, atribui a Lucas a responsabilidade pela aceleração da chamada “pós-modernidade” em nossa cultura.

Com o que se poderia chamar de dom para a produção de filmes populares, o diretor também foi um dos responsáveis por reconduzir o grande público de volta aos cinemas. “Somente com a geração liderada por Steven Spielberg, George Lucas e Francis Ford Coppola, entre outros cineastas, o cinema industrial norte-americano retomaria seu fôlego, atraindo novamente multidões para as salas de exibição” (ANDRADE, 2004, p. 46) – ainda que ao preço de “sufocar” certo frescor que surgia com a possibilidade de filmes mais pessoais no período⁸. Como afirma o professor Heitor Capuzzo (1990, p. 89):

⁷ COHEN, Rich. “Francis Ford Coppola’s Third Act: Italy, Wine, and the Secret of Life”. *Revista Vanity Fair*, 03 fev. 2016 (Tradução livre). (Disponível em: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/02/francis-ford-coppola-italy-wine-and-the-secret-of-life> - Acesso em outubro de 2019).

⁸ Embora se possa afirmar (ainda que sem aprofundamento aqui) que os filmes de Spielberg ou mesmo de Lucas acabam tomando um rumo bastante pessoal, no que concerne à visão de mundo e de cinema (muito influenciada pela Hollywood Clássica, pelas séries cinematográficas e pela televisão) destes diretores/produtores.

Os seriados dos anos 30 e 40 ganham de Spielberg e George Lucas um tributo definitivo: *Os caçadores da arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark* – 1981 – EUA), que revive os áureos tempos do seriado cinematográfico, através das aventuras atribuladas do herói Indiana Jones, que virou série no cinema.

O filme industrial volta a reinar em Hollywood a partir dos anos 70 e terá, nas mãos de Steven Spielberg, um de seus melhores representantes. E Spielberg irá se beneficiar da própria herança do cinema para dar início a um dos mais bem-sucedidos ciclos de filmes comerciais da história de Hollywood, devolvendo aos cinemas as filas intermináveis que eram a marca registrada dos anos 50.

Entretanto, ao se investigar a vida de Lucas, a criação de *blockbusters* que arrastam multidões para as salas de cinema não parecia estar entre os seus sonhos, enquanto cursava Cinema na Universidade do Sul da Califórnia (USC), especialmente se observarmos a aptidão do então jovem universitário por obras abstratas e vanguardistas. Na verdade, o próprio encontro de Lucas com o cinema parece acidental. E, neste caso, o acidente foi literal, como será visto a seguir.

2.1. - Um acidente que mudou tudo

George Walton Lucas Jr. nasceu na cidade de Modesto, no interior do estado da Califórnia, em 14 de maio de 1944. Seu pai, George Lucas Sr., era um comerciante esforçado, dono de uma papelaria. O desejo do pai de que o único filho seguisse seus passos e assumisse os negócios da família gerou conflitos que marcaram Lucas sensivelmente e estão aparentes em sua obra como cineasta.

Sua infância transcorreu tranquilamente naquela cidade, que ele descreveria mais tarde como que saída de uma das pinturas de Norman Rockwell⁹ (Figura 03). Entre seus passatempos, estava a leitura de quadrinhos

⁹Rockwell (1894-1978) foi um pintor e ilustrador norte-americano “muito popular nos Estados Unidos, especialmente em razão das 323 capas da revista *The Saturday Evening Post* que realizou durante mais de quatro décadas, e das ilustrações de cenas da vida estadunidense nas pequenas cidades” (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Norman_Rockwell - Acesso em novembro de 2019).

do Tio Patinhas¹⁰ e sentar-se no chão da sala para ouvir as aventuras das radionovelas. Na escola, estava distante de ser um aluno brilhante. “Lucas odiava matemática, sua ortografia era terrível, e a escrita seria sempre um processo dolorosamente lento” (JONES, 2017, p. 27).

Figura 03 – Ilustração *Freedom From Want* (da série *The Four Freedoms*), de Norman Rockwell (entre 1941-1945).



Fonte: Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Norman_Rockwell#/media/Ficheiro:%22Freedom_From_Want%22_-_NARA_-_513539.jpg.

Mais tarde, a TV também atraiu a atenção do jovem Lucas que, assim como milhares de garotos norte-americanos, adorava os seriados de faroeste e de aventuras na selva. Na época, como a produção de conteúdo não era suficiente para preencher todo um dia de programação, algumas emissoras utilizavam antigos seriados e filmes para ocupar as lacunas da grade. Dessa forma, muitos garotos como Lucas puderam se familiarizar com filmes e atores

¹⁰ Personagem conhecido como Scrooge McDuck nos Estados Unidos, criado pelo cartunista Carl Barks (1901-2000), cuja primeira aparição se deu nos quadrinhos em dezembro de 1947.

da chamada Era de Ouro de Hollywood. Assim, a TV revela-se um elemento importante para compreender de que forma artistas como Lucas e outros de sua geração viriam a contar histórias com uma câmera cinematográfica nas mãos, anos mais tarde.

Lucas fez parte da primeira geração criada na frente da televisão. [...] Programas de TV eram rápidos, convenientes e descartáveis, disponíveis ao clique de um botão e um giro do seletor. Com blocos de apenas meia ou uma hora para contar uma história – e com comerciais interrompendo a narrativa –, os enredos televisivos precisavam avançar depressa, impelindo a história adiante, geralmente à custa do desenvolvimento dos personagens (JONES, 2017, p. 33).

Apesar de existirem algumas salas de cinema em Modesto, Lucas não era um frequentador assíduo. Os filmes em cartaz à época não pareciam interessá-lo. O gosto pela velocidade, sua primeira grande paixão, começou a se manifestar na adolescência. Aos 13 anos, já pilotava motocicletas e, aos 15, vieram os automóveis. Lidando com as máquinas, Lucas também se revelou um excelente mecânico. Ter o próprio carro era, para ele, sinônimo de liberdade. Em uma cidade interiorana sem muitos atrativos, dar voltas de carro com os amigos, com o *rock'n'roll* de Buddy Holly ou Chuck Berry saindo pelos alto-falantes, era o principal (em muitos casos, o único) passatempo dos jovens da cidade. Essas experiências foram fonte de inspiração para *Loucuras de Verão*, seu primeiro grande sucesso comercial.

“Meu lado antropólogo sempre se interessou por esses rituais típicos dos jovens norte-americanos. Dar voltas de carro era uma espécie de ‘ritual de acasalamento’ dos jovens dos anos de 1940 e isto se prolongou até o início dos anos de 1960. Nesse período houve uma transição motivada pela Guerra do Vietnã e por todas as outras transformações sociais pelas quais estávamos passando no país” (George Lucas *in* *Loucuras de Verão* – Extras do DVD, 2011).

Para desespero de seus pais, Lucas seguiu cortando as ruas de Modesto em alta velocidade até que, em junho de 1962, aos 17 anos, ele se envolveu em um grave acidente: seu Fiat Bianchina se chocou a uma árvore e ficou completamente destruído. Foram quatro meses acamado em um lento processo

de recuperação. Em meio às incertezas daquele período, uma coisa estava clara: seu sonho de se tornar um piloto profissional estava acabado.

Encarando os estudos com mais seriedade, Lucas cursou Antropologia, Ilustração e Fotografia. Em 1964, apesar da oposição de seu pai, ingressou na Universidade do Sul da Califórnia (USC) no curso de Cinema. Na faculdade, encontrou muitos daqueles que viriam a se tornar grandes colaboradores em projetos futuros; dentre eles, Willard Huyck (1945-), co-roteirista de *Loucuras de Verão*, Walter Murch (1943-), proeminente diretor e montador de som com quem trabalhou em *THX 1138*, e John Milius (1944-), roteirista de *Apocalypse Now* (EUA, 1979), filme que tinha originalmente Lucas como diretor, mas que acabou sendo realizado por seu amigo Francis Ford Coppola.

Inicialmente, Lucas mostrou interesse por atuar no cinema de animação, demonstrando, em seguida, um fascínio pelas possibilidades narrativas criadas pela montagem. Começou sua produção de curtas-metragens, muito influenciado por artistas, como o diretor e montador sérvio Slavko Vorkapich (1894-1976), ex-diretor da Escola de Cinema da USC, e pela obra do cineasta vanguardista canadense Arthur Lipsett (1936-1986). Lucas compartilhava com esses artistas a crença de que o cinema é, essencialmente, imagem e movimento.

Assim como pensavam vários cineastas da vanguarda, para Vorkapich, a essência da linguagem cinematográfica é o movimento. Em suas palavras, “*the form of film should be the art of movement, rhythmical organization of movement*”. Segundo ele, o cinema, ao descobrir seu potencial narrativo, buscou inspiração em linguagens não cinéticas (como a Literatura e o Teatro), o que configurava um erro. Sua maior preocupação foi com a natureza visual e cinética da linguagem cinematográfica (FERREIRA, 2007, p. 3).

Foi durante seu período na USC que Lucas também teve um contato mais profundo com o cinema produzido na Europa e na Ásia. Se os filmes hollywoodianos que estavam em cartaz em Modesto durante sua adolescência não lhe interessavam, as obras dos jovens franceses da Nouvelle Vague, em especial Jean-Luc Godard, e do diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998) encantaram o jovem universitário.

2.2. - Curtas experimentais

O primeiro curta, *Look at LIFE* (EUA, 1965), foi produzido durante a disciplina de Cinema de Animação. Com 1 minuto de duração, o filme apresenta uma *montagem intelectual* (também chamada de *montagem de atrações*) de uma sucessão de fotos retiradas das revistas *Look* e *Life* (Figura 04) que focam em temas como guerra, levantes urbanos, lutas antirracismo e em políticos e personalidades, como Martin Luther King (1929-1968). Segundo o principal “teórico-prático desse tipo de montagem”, o cineasta soviético Sergei Eisenstein (1898-1948), trata-se de “todo momento agressivo – isto é, todo elemento teatral que faz o espectador sentir uma pressão sensorial ou psicológica (...) de modo a produzir esta ou aquela emoção-choque” (*apud* MARTIN, 1990, p. 136). Lucas ainda movimenta sua câmera sobre essas fotos em todas as direções, criando um ritmo frenético e, muitas vezes, passando a impressão de que as imagens estão em movimento e induzindo o espectador à reflexão, uma vez que, ainda de acordo com Eisenstein, este é orientado “para o sentido desejado, através de uma série de pressões calculadas sobre seu psiquismo” (*apud* MARTIN, 1990, p. 136).

Figura 04 - Frame de *A Look at LIFE* (EUA, 1965), de George Lucas.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rGyopseEKRE>>

Para a trilha sonora, o jovem diretor extraiu um trecho de batucada do filme *Orfeu do Carnaval* (*Black Orpheus*, Brasil / França / Itália, 1959, de Marcel Camus), composta por Tom Jobim (1927-1994). A única narração é a de um pastor pregando em voz alta o texto dos Provérbios: “O ódio excita contendas, mas o amor cobre todos os pecados”. O filme termina com uma placa em que se lê: “Qualquer um pela sobrevivência” – que, primeiro, cede lugar à palavra FIM e, em seguida, a um ponto de interrogação. A segurança e visão demonstradas por Lucas neste primeiro trabalho chamou a atenção dos colegas de escola, dando-lhe a confiança de que seria bom o suficiente para seguir na carreira. O curta também já demonstrava a clara visão de mundo de Lucas, sua personalidade sensível às injustiças sociais e o olhar crítico ante as estruturas de poder, características estas muito presentes em suas obras posteriores em curtas e longas-metragens.

Seu reconhecido gosto pela edição ágil também fica evidente, com o bombardeio de imagens em um tempo tão curto. Lucas consegue criar pequenas rimas entre cenas distintas, como a que mostra casais se beijando pouco antes de uma imagem de Drácula cravando seus dentes no pescoço de uma jovem. Como ficaria mais evidente em seu primeiro longa-metragem, *THX 1138*, Lucas relaciona sexo e violência, através da montagem, mostrando-os andando lado a lado, como forças que impulsionam a sociedade.

No ano seguinte, Lucas e o colega de classe Paul Golding dirigem um curta-metragem chamado *Herbie* (EUA, 1966). Levando adiante seu gosto pela montagem e filmes mais abstratos, Lucas apresenta uma coletânea de imagens de luzes de veículos refletidas em carros estacionados (Figura 05). Na trilha sonora, ouve-se um solo de piano do jazzista Herbie Hancock (1940-), cujo nome dá título ao filme. Lucas e Golding editam com habilidade o filme, já que, muitas vezes, o movimento das luzes dos faróis parece acompanhar as notas da música de Hancock. Aqui, mais uma vez, Lucas deixa evidente sua paixão pelos carros, ao retratá-los com charme e muita sofisticação. Ao mesmo tempo, assim como o filme anterior, também revela um flerte com o dito cinema experimental.

Figura 05 - Frame de *Herbie* (EUA, 1996), de George Lucas e Paul Golding.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Agmot4HoDS4>>

É curioso como esses primeiros trabalhos de Lucas se aventuram no campo do experimentalismo, comum de se apresentar em algumas escolas de cinema, mas inusitado, quando se pensa que o artista se tornaria um dos maiores produtores da indústria cinematográfica – uma vez que, em princípio, o Experimentalismo seria “a antítese da cultura *mainstream*” (BERGAN, 2010, p. 100). No *Dicionário teórico e crítico do Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2009b, p. 99) apontam como alguns critérios do cinema experimental:

- não são produzidos no sistema industrial;
- não são distribuídos nos circuitos comerciais (mas, eventualmente, noutros circuitos);
- não visam o entretenimento nem, necessariamente, a rentabilidade;
- na maioria, não são narrativos;
- esforçam-se por questionar, desconstruir ou evitam deliberadamente a figuração.

No terceiro curta, *Freiheit* (EUA, 1966), Lucas finalmente se aventura em uma narrativa mais direta, enquanto também deixa clara sua profunda rejeição a qualquer tipo de autoritarismo. O colega Randal Kleiser (1946-) – que, anos mais tarde, alcançaria a fama ao dirigir filmes, como *Grease: Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, EUA, 1978) e *A Lagoa Azul* (*The Blue Lagoon*, EUA, 1980)

– atua como um estudante alemão que foge aterrorizado por uma mata. Poucos metros antes de alcançar a fronteira e a liberdade, que dá título ao filme, ele é alvejado por uma saraivada de tiros (Figura 06).

Figura 06 - Frames de *Freiheit* (EUA, 1966), de George Lucas.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tikhx_se9J8>

Esta obra tem vários aspectos interessantes. Logo na tela que apresenta o título, Lucas primeiro mostra a imagem estática de um pássaro em pleno voo. Em seguida, criando um efeito de *zoom out* a partir da montagem de duas imagens, Lucas situa esse pássaro voando sobre uma trincheira com uma torre de vigilância. Em poucos segundos, ele já dá ao espectador o resumo do que verá a seguir.

Deixando de lado a fotografia em preto-e-branco dos primeiros curtas, Lucas adota uma coloração monocromática azulada, conferindo um clima onírico a *Freiheit*. Ao longo da fuga do protagonista, tudo que ouvimos são cantos de pássaros. O som bucólico contrasta com o aspecto assustado e ofegante do rapaz. Esses cantos só são interrompidos pelos tiros de metralhadora. A violência dos tiros é apresentada por meio da montagem de uma série de imagens do rosto em agonia do protagonista. Enquanto ele se arrasta até a fronteira, Lucas insere uma narração com discursos sobre a liberdade – o que ainda acaba ecoando seu primeiro filme.

Este é o primeiro exemplar de um tema recorrente em toda a filmografia do diretor: a fuga. *THX 1138*, *Loucuras de Verão* e *Guerra nas Estrelas* apresentam protagonistas que querem fugir de suas realidades. A fuga se apresenta como o derradeiro amadurecimento dos protagonistas dessas obras. A fuga é também um vetor de transformação na vida pessoal e profissional de Lucas. Primeiro, para escapar da pressão paterna por seguir seus passos como comerciante em Modesto e, em seguida, para fugir da pressão exercida pelos executivos de Hollywood, com os quais teria embates ferrenhos durante a produção dos três filmes citados.

Ainda em 1966, Lucas retornaria a sua antiga paixão pelo automobilismo, enquanto exercitava um aspecto novo da produção cinematográfica que capturou sua atenção na época: o *cinema vérité*¹¹ – em que “os cineastas participam na evolução da investigação e da filmagem, não procuram disfarçar

¹¹ Expressão proposta por Edgar Morin e Jean Rouch, no manifesto publicado em 1960, por ocasião do lançamento de seu filme *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, França). “Tratava-se de propor um novo tipo de documentário utilizando [...] novas técnicas ligeiras [...]. Em paralelo, a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo” (AUMONT; MARIE, 2009b, p. 53).

a câmera nem o microfone; intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (AUMONT; MARIE, 2009b, p. 53).

Lucas gostava especialmente do filme *60 Cycles*, de 1965, do diretor Jean-Claude Labrecque, que seguia os ciclistas na Tour de St. Laurent enquanto percorriam mais de 2.400 quilômetros pelo interior do Canadá ao som da música de Brooker T. & The M. G.'s. Lucas 'surtou com o filme', disse o colega de classe Charley Lippincott, que obtivera o filme junto ao consulado canadense (JONES, 2017, p. 74).

No lugar das bicicletas, Lucas, como era de se esperar, decide registrar o esforço de um piloto automobilístico para obter uma boa marca num circuito de corrida. O produto final, contudo, se mostra distante dos preceitos comumente atribuídos ao *cinema vérité*. Lucas foi cuidadoso na escolha dos ângulos mais eficazes para captar a habilidade do piloto para vencer o traçado do circuito. Em alguns momentos, a câmera é posicionada dentro do carro, mostrando, por meio de cortes rápidos, as trocas de marcha e o velocímetro.

Figura 07 - Frame de 1:42.08 (EUA, 1966), de George Lucas.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HhAodceoeKY>>

A todo o momento, Lucas corta para o técnico da pista que tem em mãos um cronômetro, deixando claro que o grande rival do piloto é o tempo. Esse é também o primeiro filme propriamente de Lucas em que a trilha sonora se estabelece com a onipresença de um ruído, no caso, do carro de corrida. O filme encerra com a imagem do cronômetro registrando o tempo conquistado pelo piloto na corrida: *1:42.08*, tempo este que dá nome ao curta. Esta obra já sinaliza um aspecto do estilo de Lucas que pode ser encontrado nos demais filmes que realizou: o posicionamento habilidoso da câmera que passa ao espectador a impressão de que a ação foi registrada de maneira quase casual. Sobre o estilo de um cineasta e seu efeito sobre o espectador, David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 475) afirmam o seguinte:

[...] um diretor não dirige apenas o elenco e a equipe. O diretor também dirige nossa atenção, molda a nossa reação. Assim, as decisões técnicas do cineasta fazem diferença no que percebemos e na maneira como reagimos. [...] Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas.

Lucas graduou-se na USC em 1966, retornando no ano seguinte para cursar a pós-graduação. Nesse retorno, conseguiu um emprego de edição e catalogação de documentários na Agência de Informações dos Estados Unidos (USIA)¹², trabalhando sob as orientações de Verna Fields (1918-1982), editora veterana que ganharia, nos anos seguintes, ainda mais fama, ao trabalhar em *Tubarão* (1975, de Spielberg) – vencendo o Oscar de Melhor Montagem –, *Lua de Papel* (*Paper Moon*, EUA, 1973, de Peter Bogdanovich), e *Loucuras de Verão*, do próprio Lucas – pelo qual também foi indicada ao Oscar. Fields ainda foi responsável por apresentar a Lucas outra talentosa editora que atuava como sua assistente, chamada Marcia Griffin (1945-), que viria a se tornar esposa de Lucas e grande colaboradora em muitos projetos. Em 1978, Marcia Lucas recebeu um Oscar por seu trabalho de edição em *Guerra nas Estrelas*, tendo

¹² Órgão, criado pelo presidente norte-americano Dwight D. Eisenhower (1890-1969), dedicado à "diplomacia pública", que funcionou de 1953 a 1999.

vencido e sido indicada várias vezes em outras premiações, como por seu trabalho em *Taxi Driver* (EUA, 1976, de Martin Scorsese)¹³.

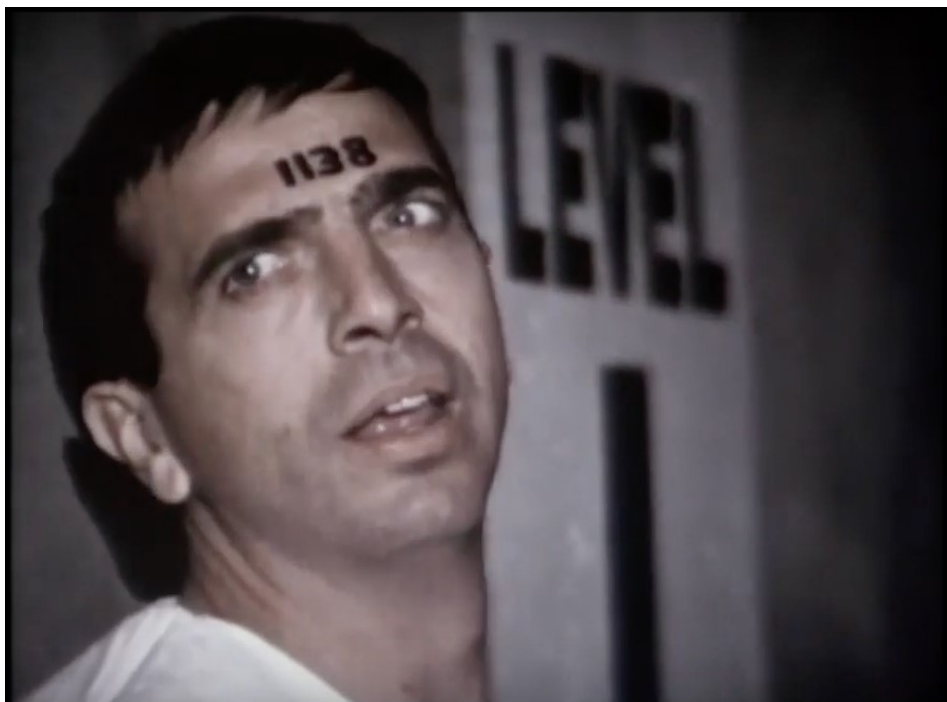
Foi durante seu retorno à USC que Lucas dirigiu aquele que seria seu curta-metragem de maior sucesso: *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (EUA, 1967) – e que, mais tarde, seria a inspiração para seu primeiro longa-metragem. Mais uma vez, Lucas adotaria siglas e números para um título de filme, influência que veio da obra de Arthur Lipsset, especificamente do filme *21-87* (Canadá, 1964) – que também apresenta pontos em comum com os primeiros curtas de Lucas, segundo sinopse contida no site IMDB: “Trechos de imagens descartadas e com imagens gravadas nas ruas de Montreal e Nova York, combinadas a uma colagem com o argumento subjacente sobre se o homem seria uma máquina complexa ou uma criatura com alma”¹⁴.

Ambientado em um futuro não identificado, o filme mostra um homem chamado THX em uma corrida frenética por um labirinto de corredores e computadores. Lucas usou uma quantidade variada de truques tecnológicos, como distorções e imagens preenchidas com estática, números e letras que percorrem as laterais da tela, dando ao espectador a impressão de estar acompanhando a caçada a THX por um monitor de tráfego aéreo. Dan Natchsheim, colega de Lucas e editor do curta, interpreta o personagem-título (Figura 08) – que, anos mais tarde, seria encarnado pelo ator Robert Duvall.

¹³ Ainda que brevemente, deve-se apontar que a Nova Hollywood teve uma predominância masculina, principalmente no que concerne à direção – machismo que ainda, infelizmente, prevalece em Hollywood. Entretanto, cabe ressaltar que grandes montadoras mulheres sempre fizeram parte da História do Cinema e, no caso do período evidenciado aqui, tiveram relevante papel, além das já citadas, Verna Fields e Marcia Lucas, também Dede Allen (1923-2010), montadora responsável pelo ritmo dinâmico e perturbador de *Bonnie e Clyde: uma Rajada de Balas* (*Bonnie & Clyde*, 1967, de Arthur Penn) – um dos marcos da Nova Hollywood – e Thelma Schoonmaker (1940-), colaboradora marcante desde o início da carreira de Martin Scorsese (em *Quem Bate à Minha Porta – I Call First*, de 1967) até atualmente (com *O Irlandês – The Irishman*, de 2019), vencendo três Oscar e indicada nove vezes, além de receber inúmeros outros prêmios.

¹⁴Tradução livre de: “*Snippets from discarded footage, and with footage shot on the streets of Montreal and New York City, combined to a collage with the underlying argument as to whether man is a complex machine or a creature with a soul*” (Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0222664/?ref_=fn_al_tt_1 - Acesso em dezembro de 2019).

Figura 08 - Frame de *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (EUA, 1967), de George Lucas.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fze-RXL49ac>>

O filme, cuja ideia original partiu de uma história escrita por Matthew Robbins (1945-), conquistou o prêmio de melhor curta no festival anual organizado pela USC. Em janeiro de 1968, o filme de Lucas ainda era exibido no circuito de filmes estudantis, acumulando mais prêmios. Naquele ano, *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* foi escolhido o melhor filme dramático no terceiro National Student Film Festival, realizado no Royce Hall da Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA). Na plateia, estava aquele que se tornaria um dos grandes parceiros de Lucas no futuro: Steven Spielberg. “Era uma visão tão ampla, em apenas poucos minutos. Dizia tanto sobre o futuro e sobre a ficção científica, um dos meus temas favoritos”, recorda Spielberg (*in THX 1138 – Extras do DVD*, 2004).

Em 1967, Lucas ainda dirigiria outro curta-metragem que merece destaque: *O Imperador (The Emperor)*, EUA, 1967), em que, após 1:42.08 (1966), ele faz nova incursão ao documentário para contar a história do DJ Bob “Emperor” Hudson (1948-1992), que dominou as rádios californianas ao longo

da década de 1960¹⁵. Depois de uma adolescência marcada por passeios de carro pelas ruas de Modesto, ao som do rock tocado pelas rádios, a escolha de um DJ para protagonizar seu documentário parecia algo natural.

[...] [Lucas] queria fazer um documentário sobre uma celebridade radiofônica há algum tempo. “As pessoas desenvolvem essa relação com gente do rádio”, disse Lucas. “Pensam nelas como se fossem de um jeito e criam uma espécie de aura em torno delas. E ficam muito íntimas dos radialistas, embora, claro, não sejam íntimas de fato” (JONES, 2017, p. 90).

O curta, filmado em 35mm, no sistema Techniscope¹⁶, acompanha o dia de trabalho de Hudson na rádio. Nos intervalos da programação, o protagonista revela passagens de sua vida e carreira. Lucas deu ao filme um aspecto de “programa de rádio no cinema”, entrecortando o relato de Hudson com depoimentos de ouvintes e músicas pop da época, além de imagens do locutor na estação de rádio e outras de carros e pessoas pelas ruas, numa montagem ágil e dinâmica que registra os jovens e a música do período conhecido como “Verão do amor”¹⁷. Até propagandas falsas com aspirações surrealistas foram produzidas, como a de um Camaro que, na verdade, não é um carro, mas um rinoceronte, e um comercial de bananas estrelado por John Milius no papel de um mexicano (Figura 09), com edição a partir de imagens focadas e desfocadas em movimento e fotos articuladas à narração e às músicas.

¹⁵ “Hudson esteve no ar entre os anos 50 e 80 em várias estações do sul da Califórnia, inicialmente unguindo-se como ‘imperador’ no KRLA. Automeado líder do movimento juvenil e governante da cena pop, ele dirigiu ‘Hudson's Commandos’, que ele disse ter mais de 40.000 membros” (Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-sep-23-mn-35366-story.html> - Acesso em dezembro de 2019).

¹⁶ “*Techniscope* é um formato de filme concebido pela Technicolor Italia em 1963. Foi um processo de tomadas bastante empregado nos anos 60, em que o filme 35 mm avançava na câmera de duas perfurações por imagem no lugar das quatro perfurações usuais. Isso dava uma imagem negativa no formato Scope. Para obtenção de cópias de projeção, a imagem era em laboratório comprimida horizontalmente (anamorfose) e ampliada na dimensão do Scope” (Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Techniscope>> - Acesso em dezembro de 2019).

¹⁷ “foi um fenômeno social com manifestações em várias partes do mundo em meados de 1967, durante o verão do hemisfério norte. A passeata pela paz realizada no dia 15 de abril (na primavera) de 67 em NY é considerada um marco do início desse fenômeno” (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ver%C3%A3o_do_Amor - Acesso em dez. de 2019).

Figura 09 - Frames de *The Emperor* (EUA, 1967), de George Lucas.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qxPvPFmKWMw>>

O filme ainda revela um pouco da natureza rebelde e atrevida de Lucas, ao surpreender o espectador com os créditos de encerramento, por volta de 10 minutos de filme. Com seu tempo total de 24 minutos, o filme acabou extrapolando as orientações dos professores da USC que pediram que os alunos não excedessem os 10 minutos em seus projetos. Como forma de protesto, Lucas inseriu os créditos na metade, mas deu sequência ao filme. Vale notar que a figura do DJ terá um papel fundamental em seu longa *Loucuras de Verão* (que será analisado no terceiro capítulo) um filme dominado pela presença do rádio e das canções de rock dos anos de 1950 e 1960.

Em seu ciclo estudantil, Lucas ainda produziu o curta *Anyone Lived in a Pretty [How] Town* (EUA, 1967), filme artístico baseado no poema homônimo de E. E. Cummings¹⁸. Pela primeira vez, Lucas teve à sua disposição uma equipe maior de atores, com figurinos próprios e acessórios. Além de filmar a cores, contrariando os instrutores da USC, Lucas ainda teve a oportunidade de utilizar um CinemaScope de 35 milímetros. Novamente sem o auxílio de diálogos, Lucas apresenta a rotina de um casal vigiado por um fotógrafo que captura imagens de pessoas distraídas pela cidade. Por meio das imagens e da música, Lucas procura estabelecer um determinado clima bucólico e leve, que vai sendo lentamente alterado pela presença misteriosa do fotógrafo.

É curioso ver como Lucas coloca o fotógrafo (Figura 10) na posição de um ladrão de pessoas, já que os indivíduos fotografados desaparecem da realidade após o clique, sendo armazenadas no álbum que o homem carrega. Assim como em *THX 1138* (tanto o curta quanto o longa-metragem), Lucas explora o tema da vigilância, que ganha aqui contornos de voyeurismo.

¹⁸ Edward Estlin Cummings (1894-1962) foi um pintor, poeta, ensaísta e dramaturgo norte-americano conhecido pelo uso não ortodoxo das letras e dos sinais de pontuação em suas obras.

Figura 10 - Frame de *Anyone Lived in a Pretty How Town* (EUA, 1967), de George Lucas.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4l-_NPRSto>

Finalizando seu ciclo de trabalhos estudantis, cabe mencionar o documentário *6-18-67* (EUA, 1967) – mais um filme com números no título que, neste caso, fazem referência à data que o diretor finalizou o trabalho – que Lucas teve a oportunidade de produzir por meio de uma bolsa estudantil oferecida pela Columbia Pictures e pelo produtor e roteirista Carl Foreman (1914-1984), que supervisionava, na época, a produção do filme *O Ouro de Mackenna* (*Mackenna's Gold*, EUA, 1968), faroeste dirigido por J. Lee Thompson e estrelado por Gregory Peck. Essa foi a chance de Lucas acompanhar uma grande produção de Hollywood em andamento, e o que viu só reforçou o seu desdém pelos meios de produção dos grandes estúdios, segundo ele próprio conta:

“Nunca tínhamos estado perto de tamanha opulência, zilhões de dólares sendo gastos a cada cinco minutos naquela coisa imensa e pouco prática [...]. Era espantoso para nós porque vínhamos fazendo filmes de 300 dólares e ver aquele desperdício imenso... aquilo era o pior de Hollywood” (*apud* Jones, 2017, p.94).

Ao ver o produto final, Foreman, que esperava um *making of* que o ajudasse a promover o filme, ficou irritado ao encontrar uma obra que em nada retratava os bastidores de *O Ouro de Mackenna*. Com um olhar poético, Lucas

registrou belas imagens do deserto do Arizona, nos EUA, mostrando os animais que habitam o lugar, as mudanças rápidas do clima e as montanhas monumentais da paisagem. Mais uma vez a natureza rebelde de Lucas fica aparente, ao ir contra o que lhe fora encomendado e entregando um trabalho totalmente autoral. Pela primeira vez, ele usava o dinheiro de Hollywood para produzir um filme de acordo com suas convicções.

[...] um ano depois, quando *6-18-67* foi exibido em um canal PBS de Los Angeles, Foreman admitiu, a contragosto, que Lucas fizera um manifesto. 'A vida [no deserto] já existia antes de nós, e a vida continua depois de nós', disse, 'e é disso que tratava o filme de George (JONES, 2017, p.96).

Uma análise geral da obra inicial em curta-metragem de George Lucas confirma aspectos importantes do cineasta, indiciando sua verve autoral, tanto em relação a sua aptidão técnica, com predileção por um cinema "puro" conduzido pelas imagens e pela montagem, como também a sua temática, revelando sua visão de mundo muito definida. Desde cedo, Lucas deixava clara a sua formação contracultural, antiautoritária e libertária, ao mesmo tempo em que se desvelava um atento estudante de cinema, principalmente de um cinema distante de Hollywood: os filmes primogênitos de Lucas oscilavam entre poemas visuais abstratos e manifestos agressivos contra qualquer tipo de opressão.

2.3. - American Zoetrope e os *Movie Brats*

O prestígio conquistado por meio de seus trabalhos universitários tornara o nome de George Lucas conhecido no meio estudantil de cinema da época. Além de reconhecimento como um "prodígio" da USC, Lucas também ganhou alguns prêmios; dentre eles, a uma bolsa de estudos oferecida pelos estúdios Warner Bros. que permitia trabalhar em qualquer um dos departamentos da companhia por seis meses. "Ele adorava os desenhos animados da Warner; então, a ideia dele era ir até lá e aproveitar esse tempo para aprender sobre animação com Chuck Jones e todos os outros heróis", contou Walter Murch (*in THX 138 – Extras do DVD, 2004*).

O problema é que a crise que tomava conta dos grandes estúdios de Hollywood naquela época já era bem visível na Warner. Não só o Departamento de Animação, mas vários outros setores estavam fechados. “Parecia uma cidade fantasma”, afirmou Lucas (*apud* JONES, 2017, p.97). O único filme em produção naquele momento era *O Caminho do Arco-íris* (*Finian's Rainbow*, EUA, 1968), musical estrelado por Fred Astaire e dirigido por Francis Ford Coppola.

Dentre os jovens diretores saídos das universidades naquela época, Coppola, graduado pela UCLA, era considerado uma espécie de herói, por já ter conseguido um emprego na indústria. Ele e Lucas se aproximaram e, apesar das personalidades absolutamente distintas – Coppola, extrovertido e boêmio; Lucas, muito tímido e pragmático –, compartilhavam semelhante visão libertária sobre cinema e nutriam desprezo pelas ingerências dos produtores de Hollywood.

Com 28 anos, Coppola acabou se tornando uma espécie de tutor para Lucas que, na época, tinha 23. Na produção do filme seguinte de Coppola, *Caminhos Mal Traçados* (*The Rain People*, EUA, 1969), Lucas produziu mais um curta chamado *Filmmaker* (EUA, 1968), que detalha o trabalho de Francis e equipe ao longo das filmagens. “Nossa amizade começou assim: eu me tornei seu assistente. Com uma Polaroid, eu fotografava ângulos e mostrava para ele e o ajudava sempre que podia”, recorda Lucas (*in THX 1138 – Extras do DVD*, 2004).

A experiência de *Caminhos Mal Traçados*, que envolveu uma equipe de produção bem pequena, cruzando as estradas dos Estados Unidos e filmando à medida em que avançavam, deu a Coppola e Lucas o “estalo” que precisavam para colocar em prática o sonho de montar uma produtora própria. John Korty (1936-), cineasta independente que atuava na região de São Francisco, foi a inspiração final para Coppola. Ao visitar seu estúdio de produção montado em um antigo galpão de madeira na área rural nos arredores da cidade, Coppola se convenceu de que o modelo poderia dar certo.

De férias após as filmagens de *Caminhos Mal Traçados*, Coppola foi para a Europa. Lá, ele visitou uma feira de tecnologia cinematográfica alemã onde acabou comprando enormes mesas de edição e mixagem de áudio. Em seguida, na Dinamarca, visitou a sede de uma produtora chamada Lanterna Films, de

propriedade de Mogens Skot-Hansen (1908-1984), de quem ganhou um zootrópio¹⁹, que acabou servindo de inspiração para o nome da companhia que viria a criar com Lucas. Instalada em uma grande mansão à beira-mar, a produtora de Hansen encantou o boêmio Coppola com seu clima descontraído de artistas vivendo e produzindo em comunidade.

A American Zoetrope começou seus trabalhos em 1969, a partir de um acordo firmado por Coppola com a Warner Bros. que previa um adiantamento em dinheiro para a produção de sete filmes. O primeiro deles seria a versão em longa-metragem de *THX 1138*, o filme estudantil de Lucas. Naquela época, os novos donos dos estúdios ainda estavam se ambientando ao negócio, mas o sucesso de *Sem Destino* (1969) era um indicador claro para eles de que o caminho era investir em “filmes para a juventude”.

Com o acordo, Coppola e Lucas ganharam plenos poderes para fazer seus filmes com liberdade, longe dos olhares dos estúdios, mas esta situação mudou quando *THX* foi finalmente apresentado aos chefões da Warner. A abordagem fria e quase abstrata da distopia de Lucas foi demais para eles. A figura de Coppola como fiador do grupo de artistas da American Zoetrope também ficou comprometida.

Por fim, os produtores de Hollywood fizeram o que Lucas mais temia, tomaram o filme de suas mãos, reeditaram-no e o lançaram com a mínima divulgação. A Warner também desfez o trato com a American Zoetrope e exigiu de volta o adiantamento de 400 mil dólares dado pelos outros seis roteiros previstos no acordo inicial. Endividado, Coppola acabou por aceitar trabalhar novamente nos estúdios, dirigindo *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, EUA, 1972) para a Paramount.

Nos anos seguintes, a amizade de Coppola e Lucas seguiu adiante, mas não sem sequelas.

¹⁹ “*zootropo*, do grego ζωή + τρόπος, também denominado *zoetrope* ou *daedelum*, é uma máquina criada em 1834 por William George Horner, composta por um tambor circular com pequenas janelas recortadas, através das quais o espectador olha para desenhos dispostos em tiras. Ao girar, o tambor cria uma ilusão de movimento aparente. Foi um jogo muito popular em sua época e um dos avanços da óptica até a aparição do cinema” (Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-pt/zootropio> - Acesso em dezembro de 2019).

O gosto ruim deixado pelas consequências do fiasco de *THX* transformou-se num lento veneno corroendo a amizade entre Francis e George. Lucas achava que Coppola não tinha ido em seu socorro, não o tinha defendido na luta com a Warner. Ele também acreditava que Francis havia incluído despesas da Zoetrope no orçamento de *THX*, algo ainda mais irritante por ser exatamente o que os estúdios faziam rotineiramente (BISKIND, 2009, p. 106).

Mesmo assim, e com o prestígio e as finanças parcialmente reabilitados após o êxito de *O Poderoso Chefão*, Coppola ainda atuou como produtor de *Loucuras de Verão*, empenhando novamente seu nome em prol de seu pupilo. Dessa vez, o sucesso financeiro chegou para George Lucas. Mesmo que o sonho da produtora de Coppola e Lucas tenha durado pouco tempo, serviu para reunir e fortalecer os laços de amizade de um grupo de artistas que se tornaria um dos símbolos da Nova Hollywood: os *Movie Brats* (pirralhos do cinema)²⁰. Segundo o cineasta e colega de Nova Hollywood, Brian De Palma:

“Havia George e Francis, depois vieram Martin (Scorsese) e eu. Mais tarde Steven (Spielberg) se uniu ao grupo. Vínhamos de lugares diferentes, mas éramos sempre muito contentes quando estávamos juntos. Era como uma fraternidade de diretores”²¹.

A amizade do grupo e o objetivo comum de romper as barreiras dos estúdios para produzir seus filmes também incluíam certa dose de rivalidade. Todos atuavam como os primeiros críticos dos trabalhos uns dos outros. Em alguns momentos, as opiniões demasiadamente sinceras geravam mágoas. Quando Lucas exibiu uma prévia de *Guerra nas Estrelas* para o grupo, por exemplo, De Palma vocalizou suas críticas de forma implacável. Apenas Spielberg gostou do que viu. Segundo o próprio Lucas:

“Era como o que havia acontecido em Paris nos anos de 1920. Um grupo de pessoas ‘malucas’ e controversas unidas em uma mesma luta. Mas, ao olhar para o que esse grupo produziu anos

²⁰ Termo que faz referência aos jovens diretores que chegaram causando barulho na indústria cinematográfica. Em 1984, Michael Pye lança o livro *The MovieBrats: How the Film Generation Took over Hollywood*, no qual narra o surgimento desse grupo de diretores.

²¹In *SPIELBERG*. Direção de Susan Lacy. EUA: HBO, 2017. 147 minutos.

depois, nos perguntamos como este grupo, todo ele, se tornou bem-sucedido e dominou a indústria do cinema? Como isso aconteceu? Éramos apenas um bando de garotos malucos”²².

Os anos de formação de Lucas, com suas sucessivas quebras de expectativa ao produzir seus curtas-metragens, sempre buscando inspiração tanto na atitude rebelde quanto na criatividade dos garotos franceses da Nouvelle Vague, além de seu encontro com Francis Coppola, que culminaria na criação do sonho de independência chamado American Zoetrope, são determinantes para compreender a jornada cinematográfica de Lucas.

Outro ponto de inflexão na carreira do diretor até aqui são seus primeiros contatos com Hollywood, inicialmente na produção do curta-metragem *6-18-67* e depois com a produção de seus dois primeiros longas-metragens. Dizer que Lucas detesta Hollywood e tudo o que a “Meca do cinema” representa é pouco. Em 2015, durante uma palestra realizada no Festival de Cinema de Sundance, mais uma vez, Lucas expressou seu desdém:

“Eles [os executivos] não sabiam o que a palavra *Graffiti* significava [em referência ao nome original de *Loucuras de Verão*]. Geralmente, os executivos dos estúdios não são as pessoas mais sofisticadas do mundo. E vocês descobrirão isso ao irem para Hollywood, o que eu espero que não façam, pois não vão querer ser oprimidos por pessoas que não são tão espertas quanto vocês”.²³

Por fim, o encontro com outros jovens diretores, como De Palma, Scorsese e, em especial, Spielberg trouxe para o recluso Lucas uma sensação de pertencimento muito necessária, preparando-o para encarar o esforço colaborativo de colocar seu talento na direção de um longa-metragem.

* * *

²²In *SPIELBERG*. Direção de Susan Lacy. EUA: HBO, 2017. 147 minutos.

²³Power of Story: Visions of Independence at 2015 Sundance Film Festival. 2015. (1h25m). (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YX-9QCkwHil> - Acesso em 01 de jan. 2020).

Capítulo 3 – *THX 1138* – ARTEFATO DO FUTURO

Primeiro projeto financiado pela Warner a partir do acordo firmado por Francis Coppola, *THX 1138* (EUA,1971) foi baseado, como já apontado, no curta-metragem *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (sendo *EB* – *Earthborn* – “Nascido na Terra”, em tradução livre), dirigido por Lucas, em 1967, quando ainda era estudante de Cinema da USC. Ganhador de múltiplos prêmios, o curta projetou o nome de Lucas para além do circuito universitário e impressionou Coppola, que garantiu ao jovem co-fundador da American Zoetrope que aquele seria o primeiro longa-metragem da recém-criada companhia.

3.1. - Personagens perdidos entre o consumo e a religião

O filme inicia com uma espécie de trailer do seriado dos anos de 1930, *Buck Rogers*, deixando explícita a fonte de inspiração de Lucas para a história. Porém, enquanto as aventuras de Buck Rogers carregam um tom otimista em relação ao futuro, *THX 1138* é tomado por um sentimento opressivo e obscuro ao que o amanhã reservaria à humanidade.

O título do filme é o nome do protagonista (interpretado por Robert Duvall) e, assim como ele, todos os personagens possuem códigos e números como nomes. Esse é o primeiro indício de um tema que permeia a trama do filme: a questão da individualidade. Além da ausência de nomes, os personagens se vestem com macacões brancos idênticos e têm as cabeças raspadas.

No futuro, essa massa homogênea de pessoas vive em cidades subterrâneas, constantemente vigiadas por câmeras e agentes robóticos sem face²⁴. Sistemas de som em funcionamento contínuo nas galerias por onde as pessoas circulam anunciam o andamento da economia (que parece girar em torno da produção de mais robôs policiais), estimulando o consumo e alertando para os perigos de não tomarem regularmente seus sedativos – falhas nesta

²⁴ Os robôs possuem leves traços humanos e são inteiramente cromados. Quem os encara, acaba vendo seu próprio reflexo.

sedação são consideradas crimes de “evasão farmacológica”. Qualquer tipo de envolvimento afetivo ou sexual é proibido.

THX atua como um manipulador de magnum, uma espécie de operário, em uma das linhas de produção de robôs. Algo parece errado na dosagem de medicamentos que ele recebe diariamente, o que afeta seu comportamento. Ele é visto solicitando à câmera instalada em seu gabinete de remédios “algo mais forte”, mas o pedido é negado.

Em momento algum do filme é revelada a entidade que controla essa sociedade. Nas cabines de controle, cercadas por telas e computadores que vigiam todos os passos da população, vemos apenas mais pessoas que se vestem e falam da mesma maneira monocórdia como THX. Essa ausência da “figura do mal” amplia a sensação de tensão, enquanto distancia a obra de Lucas de outras distopias, como *1984*, de George Orwell – mesmo sendo uma inspiração clara, há aqui a presença do “Grande Irmão” e a de um Estado bem estruturado que vigia e controla os cidadãos. Interessante que, anos mais tarde, ao novamente abordar uma força totalitária, em *Guerra nas Estrelas*, Lucas adotaria a dicotomia maniqueísta entre bem e mal.

Enquanto THX opera em sua baia, telas mostram um acidente ocorrido em outro setor, causando a morte de várias pessoas. Pelo megafone, informa-se que o acidente vitimou muitos operários. Contudo, o anúncio é feito de forma indiferente e a frase seguinte deixa claro que as pessoas não são vistas nessa sociedade como indivíduos: “O acidente no setor Vermelho L destruiu 63 empregados. O total de baixas deles agora é de 242. O nosso é de 195. Continuem trabalhando bem e previnam acidentes” (fala retirada do filme).

O tom da voz durante o anúncio sinistro é animado e soa até comemorativo. Nesse ponto é importante frisar que as únicas falas seguras são as dos anunciantes ocultos pelos megafones. Os demais personagens falam comedidamente e, muitas vezes, dizem coisas que pouco ou nenhum sentido faz, muito possivelmente sinalizando o nível de sedação a que são expostos diariamente.

Enquanto retornam para suas habitações, mais vozes espalhadas pelas galerias impelem as pessoas a consumir. Enquanto vemos THX vagar por esses

corredores, ouvimos uma voz anunciar que os “dentrítes azuis estão custando apenas 47 créditos”. *Dentríte* (ou dentrito) é o nome dado às ramificações que prolongam os neurônios, conectando-os entre si, e que atuam na recepção de estímulos nervosos. No filme, vemos, logo em seguida, que esses “dentrítes” são pequenas formas geométricas e coloridas (um dos pouquíssimos elementos coloridos em todo o filme dominado por uma paleta cinzenta) que as pessoas adquirem em lojas (Figura 11).

Figura 11 - “Dentrítes” coloridos, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frame de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

Curioso observar, dentro dos muitos simbolismos apresentados, que os objetos que representam o consumismo – um dos muitos aspectos criticados pela obra – tenham o nome da ramificação cerebral responsável por levar estímulo aos neurônios do cérebro. Nessa sociedade de seres alienados uns dos outros e do entorno, o consumo substitui as emoções humanas como elo entre as pessoas. E, de forma também simbólica, numa sociedade sem cores, estes são alguns dos poucos elementos coloridos – podendo-se evocar o que afirma o cineasta Michelangelo Antonioni (1912-2007): “a cor não existe de maneira absoluta. (...) Pode-se dizer que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido de que ambos se sugestionam reciprocamente” (*apud* MARTIN, 1990, p. 69).

Já sinalizando uma instabilidade/crise que irá dar início à jornada de libertação do herói, THX sai da loja com um objeto vermelho, contrariando o

comando da voz que indicara o bom preço do azul. Em casa, THX descarta o objeto de maneira displicente, em mais um indicativo do exercício vazio do consumismo. O recurso para o mal-estar de THX parece ser uma das *unicapelas*, um tipo de cabine telefônica com uma imensa imagem da pintura *Cristo Dando sua Bênção* (Figura 12), de 1478, de autoria do pintor alemão Hans Memling (1440-1494).

Figura 12 - *Cristo Dando sua Bênção* (1478), de Hans Memling.



Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Memling_Christ_giving_blessing.jpg.

Neste ponto, a crítica de Lucas, até então focada no consumismo exagerado e no capitalismo massacrante de grandes companhias, mira seu alvo no papel da religião na sustentação desta engrenagem. Em um plano mais fechado, que mostra o perfil de THX e, ao fundo, um dos olhos da imagem do Cristo de Memling, o operário faz as suas queixas e lamenta pelo seu mal-estar (Figura 13). A voz da entidade, chamada de OMM – similar em sua frieza à do robô HAL 9000, de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*,

EUA / Reino Unido, 1968, de Stanley Kubrick) – responde de forma vaga e aparentemente automática à confissão de THX.

Figura 13 - THX na *unicapela*, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frame de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

Assim como as drogas, o discurso da entidade religiosa presente no filme cumpre a função de conformar (e não confortar) as pessoas, para que elas sigam desempenhando os papéis que lhe foram atribuídos, sem questionamentos. Isso fica evidente no encerramento da confissão de THX, quando a entidade o “absolve de seus pecados” com a seguinte mensagem: “Pelas massas e para as massas. Sejamos gratos por ter um cargo a preencher. Trabalhe duro. Aumente a produção. Previna acidentes. E seja feliz” (fala retirada do filme).

Logo após essa mensagem-síntese da “entidade religiosa”, que parece atuar em simbiose com o Estado invisível que domina a sociedade, vê-se um robô policial conversando com um grupo de crianças. Elas querem brincar com o cassetete que ele carrega. Seu alerta parece um sinal claro não só para elas, mas para qualquer um que resolva descumprir as ordens: “Cuidado, é pesado”. Em uma segunda visita à cabine, a mensagem da entidade é ainda mais explícita: “És um súdito do Divino criado à imagem e semelhança do homem pelas massas, para as massas. Agradecemos por ter comércio. Compre mais. Compre mais AGORA. Compre e seja feliz” (fala retirada do filme).

Finalmente em casa, somos apresentados a LUH (Maggie McOmie), companheira de THX. A convivência dos dois fora determinada pelas entidades de poder e em nada se assemelha a um relacionamento afetivo ou amoroso. O passatempo do operário é assistir a hologramas que ilustram cenas que oscilam entre a violência e a pornografia. Enquanto está entretido, vemos que LUH é a responsável pela sensação de aparente desconforto de THX. Secretamente, ela está alterando a medicação do operário, fazendo com que seu estado de apatia provocada pelas drogas desapareça.

Segundo David Bordwell (*in* RAMOS, 2005, pp. 278-279), “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas”. Em vez de apresentar os personagens e suas motivações com clareza, *THX 1138* compartilha suas informações com o público de maneira muito fragmentada. Em uma breve passagem, sabemos, por meio de uma das vozes das cabines de controle, que LUH tivera um “nascimento natural” e, por isto, não recebe a mesma dosagem de medicamentos que os demais, possivelmente nascidos por clonagem ou algum outro processo de reprodução artificial.

Ela se sente sozinha e atraída por THX e, por isto, altera sua medicação para que ele “desperte”. LUH busca pela humanidade perdida de THX, humanidade esta representada pela sua capacidade de ser empático, de sentir desejo e de amar – “Quis tocar em você tantas vezes”, ela diz. A ação de LUH estabelece o conflito do filme (afinal, amor e sexo são atividades banidas nessa sociedade) e dá início ao processo de fuga/libertação do protagonista.

O personagem principal está diretamente relacionado ao seu *conflito*, seja interno ou externo. O conflito existe quando surgem obstáculos ao objetivo do protagonista, pois nasce desta colisão de interesses opostos. Nas palavras de Hegel: “A finalidade de uma ação só é dramática se produzir outros interesses e paixões opostas.” Sem conflito, não haveria razão para o espectador se envolver com o protagonista e torcer para que atinja seu objetivo (ANDRADE, 2004, p. 113).

Livre dos efeitos das drogas, LUH e THX trocam carícias e fazem sexo pela primeira vez. Esta libertação por meio do ganho de consciência e consequente expulsão por infringir as regras impostas parecem fazer uma alusão ao mito bíblico de Adão e Eva. A “humanização” do casal do livro do Gênesis se dá ao comerem o fruto da árvore do conhecimento. No filme, a manifestação emocional e física do amor entre THX e LUH também desencadeia um processo de reconhecimento do mundo ao redor e deles próprios enquanto indivíduos dotados de sentimentos. Tanto na Bíblia quanto no filme, os casais são perseguidos e castigados por isso.

Cabe ainda mencionar uma questão acerca dos nomes dos personagens. Da forma como são pronunciados ao longo do filme, os prefixos LUH e THX soam como *Love* (amor) e *Sex* (sexo) – como dito, duas manifestações proibidas na sociedade retratada na obra.

3.2. - Prisão branca

Momentos depois, Lucas apresenta um pouco desse mundo claustrofóbico do qual os protagonistas tentarão se libertar. David Bordwell e Kristin Thompson (2013) comparam o plano de um filme a uma pintura – uma matriz plana com cores e formas. Mesmo reconhecendo que a composição equilibrada é a norma, especialmente no cinema clássico em que é utilizada para situar o espectador, os autores reconhecem que “planos não equilibrados podem criar efeitos fortes” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 247).

A *mise en scène*²⁵ adotada coloca os personagens circulando por corredores estreitos e salões estéreis, tornando difícil compreender de onde aquelas pessoas vêm e para onde vão. É impossível dimensionar distâncias

²⁵ Termo utilizado no sentido que emprega (OLIVEIRA JR., 2010, p. 10): “Se a técnica, no cinema, está intimamente ligada ao processo criativo, as novidades que a câmera e todo o dispositivo envolvido na filmagem/revelação/projeção trazem, logicamente, serão determinantes. Transportada do palco para a tela, a cena passa a ser um retângulo de luz que vibra numa superfície bidimensional; ‘se, no teatro, encenar é pôr *numa cena* (*mettre sur une scène*), no cinema tudo reporta ao quadro’ (Aumont, *O cinema e a encenação*, p. 84). A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos”.

(entre o trabalho e a casa de THX, por exemplo) e onde começa ou termina essa imensa cidade subterrânea, semelhante a um formigueiro. Tudo isso, contudo, parece intencional, pois amplifica as sensações de clausura e confusão manifestadas pelos personagens. Além disso, os macacões brancos em contraposição com as paredes sempre brancas dos ambientes parecem transformar os personagens em “cabeças flutuantes” (Figura 14).

Figura 14 - “Cabeças flutuantes” nos cenários e figurinos brancos, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frame de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

A montagem sonora de Walter Murch, que também assina o roteiro, e a música de Lalo Schifrin (1932-) reforçam o clima ominoso da história. Sobre a música, vale ressaltar que ela ganha contornos mais suaves e românticos apenas nas cenas de amor envolvendo o casal protagonista. Quanto aos efeitos sonoros, é curiosa uma sequência em que pessoas parecem observar uma partida de tênis. Vemos apenas suas cabeças se movimentarem de um lado para outro, mas o som bizarro do que acontece diante delas em nada se assemelha a uma bola rebatida por raquetes. Sobre deixar a cargo do espectador compreender o que se passa na tela, Murch deu seguinte explicação:

Filmes japoneses são interessantes para nós porque são feitos por uma cultura para ela mesma. E o problema que George e eu víamos nos filmes de ficção científica de então era que eles queriam explicar qualquer ritual estranho, enquanto um filme japonês mostra o ritual, e você tenta entender seu significado sozinho (*in THX 1138 – Extras*, 2004).

Lucas reconhece a influência japonesa em seu filme (fonte esta que voltaria a ser muito explorada anos mais tarde, em *Guerra nas Estrelas*) e ressalta o desejo de conferir ao filme um estilo documental, coerente com os interesses e trabalhos realizados ainda como aluno da USC. Para Lucas, *THX 1138* deveria parecer “um artefato vindo do futuro” que mostrasse ao público para onde a humanidade estaria caminhando.

A relação de THX e LUH logo é descoberta pelos agentes do Estado. Um operário chamado SEN (Donald Pleasence), possivelmente um dos delatores dos dois, surge em cena querendo convencer THX a compartilharem a mesma habitação, ideia rejeitada por ele. Desconfiado de que SEN está envolvido no recente desaparecimento de LUH, THX o denuncia às autoridades.

De volta ao trabalho, THX se vê impossibilitado de cumprir suas tarefas corretamente, devido à falta da medicação. Após quase provocar um acidente na linha de montagem, ele é julgado, preso e conduzido à “prisão branca”. Visualmente, esse ambiente é uma das criações mais interessantes de Lucas, e representa bem a habilidade que ele demonstrava possuir em seus primeiros anos como diretor de criar efeitos impressionantes a partir de elementos muito simples. A prisão branca, como o nome sugere, se trata de um ambiente totalmente branco, no qual é impossível determinar onde termina o chão e começam as paredes e o teto (Figura 15).

Figura 15 - “Prisão branca”, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frame de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

Essa “prisão sem paredes” reforça, visualmente, todo o subtexto de descontentamento com o estado da sociedade que permeia o filme. Além disso, ela estabelece um interessante contraponto com os demais ambientes mostrados no filme. Enquanto a prisão parece um espaço ilimitado, os demais lugares, como a casa de THX, são escuros e claustrofóbicos. No cárcere, THX é submetido a rotineiras torturas físicas e psíquicas. Em uma sequência, também óbvia pelo que sugere, ele parece ser torturado por pessoas que o observam à distância, a partir de uma cabine de controle. Como títeres, eles provocam inúmeras reações no corpo de THX que se contorce de dor.

Na sequência seguinte, LUH reencontra-o na prisão. Ela informa que terá um filho dele. Novamente, eles fazem sexo e, pela primeira e única vez, sorriem. Em toda esta sequência da prisão também ficam explícitas outras inspirações visuais de Lucas. Os personagens com seus macacões brancos e cabeças raspadas remetem às imagens dos prisioneiros dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Outro aspecto interessante nesse processo de apagamento da individualidade é a eliminação dos gêneros. Com suas roupas idênticas e cabelos raspados, LUH, THX e os demais parecem seres sem sexo definido (Figura 16).

Figura 16 - “Prisão sem paredes”, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frame de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

Enquanto descansam nus, os dois são surpreendidos pelos policiais robôs. Pela primeira vez, THX recorre à violência e ataca um dos robôs. Seu

gesto contrasta com a passividade induzida por drogas dos demais personagens. Nesse processo de libertação/humanização do protagonista, Lucas nos lembra que a violência também é um dos aspectos que nos torna humanos – ecoando novamente *2001*, de Kubrick, especificamente as seqüências iniciais em que o líder dos primatas descobre que o osso pode ser usado como arma.

Ainda quanto ao aspecto do subtexto temático, para o professor Luiz Nazario, a manifestação de violência, em *THX 1138*, também é uma representação da violência por vezes velada orquestrada pelo Estado que abusa e oprime aquela sociedade:

Em [...] *THX 1138* de Lucas [...], a conversão do homem em homem violento é operada em função de uma *crise*. É a violência que está em toda a parte e em parte alguma, permanente e invisível, que leva os personagens à ruptura. Os que assim reagem nos são simpáticos na violência porque esta é a única forma que encontram de se defenderem contra uma ordem que os violenta (NAZARIO, 1982, p. 37).

Separado novamente de sua amante, THX é levado para outra parte da prisão, mas, desta vez, não está mais sozinho. O grupo de pessoas condenadas que THX encontra se comporta como rebeldes. SEN ressurge como uma espécie de líder do grupo. Interessante notar que esses “criminosos” se comportam e conversam como pessoas normais. Eles demonstram empatia, frustração, raiva e questionam o estado das coisas: aspectos intoleráveis no mundo sem livre-arbítrio de *THX 1138*. “Quando a posteridade julgar nossas ações, talvez nos vejam não como prisioneiros involuntários, mas como homens que, por quaisquer motivos, preferiram se tornar indivíduos não contribuintes à margem da sociedade” (fala de SEN retirada do filme). Acompanhado por um hesitante SEN, THX resolve procurar pela saída da prisão. No caminho, encontram outro prisioneiro, SRT (Don Pedro Colley), que afirma ser um holograma cansado de suas tarefas. Nesse ponto, a obra ganha contornos do subgênero “filmes de prisão”, como *Fugindo do Inferno* (*The Great Escape*, EUA, 1963, de John Sturges).

Vale observar a forma como o filme aborda a questão do preconceito e do racismo. Ainda na sequência anterior à da fuga, a ala dos prisioneiros rebeldes recebe um novo interno. O homem, que é anão e possui cabelo e barba, logo é rechaçado pelos demais como um dos “habitantes da crosta terrestre”, ou seja, pessoas que moram na superfície.

Já durante a fuga, o holograma SRT é um dos três personagens negros do filme. Os outros dois são um homem e uma mulher nus que aparecem também como hologramas na habitação de THX e cujo único propósito parece ser o de servir como passatempo erótico para os habitantes da cidade subterrânea. Importante: o sexo entre as pessoas é proibido, mas a masturbação parece ser inclusive incentivada pelos órgãos de controle. Essa representação sinaliza uma crítica de Lucas à forma como os negros eram retratados de forma objetificada e sexualizada pelo cinema da época. É justamente SRT que leva o trio para a saída da prisão, conduzindo-os a um corredor tomado por milhares de pessoas. Durante o tumulto, SEN se separa de THX e SRT.

Aqui as jornadas ganham contornos mais curiosos. Enquanto THX só quer saber o paradeiro de LUH, SEN parece visitar as entranhas da cidade subterrânea, esbarrando em seus segredos. Em uma passagem semelhante ao final de *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, EUA, 1939, de Victor Fleming), quando Dorothy e seus amigos descobrem que o mágico não passa de um truque, SEN encontra o que parece ser um estúdio de TV com a grande tela de Jesus ao fundo (a mesma pintura da cabine de confissão). Revelando sua natureza complacente, SEN se ajoelha diante da imagem e pede para “voltar”. Diante da possibilidade de escapar, SEN, ao contrário de THX, se acovarda e pede perdão.

Enquanto isso, THX e SRT estão em uma espécie de laboratório cercado por fetos em pequenos potes. Em sua pesquisa, THX descobre que o prefixo e número de LUH já foram transferidos para um feto, significando que ela foi destruída. Aqui o tema do apagamento completa seu ciclo: as pessoas não têm nome, gênero, individualidade, vontade e nem mesmo a morte. Como dito, elas são “destruídas” e seus prefixos e números transferidos. A quem morre é negado, inclusive, o direito à memória.

Sem qualquer motivo para permanecer no subterrâneo, THX rouba uma viatura e foge em alta velocidade, ainda perseguido pelos policiais robôs. Nas salas de controle que acompanham a tentativa de captura, ecoam os alertas de que o orçamento previsto para esta ação está próximo de acabar. Aqui, novamente, Lucas reforça que, nessa sociedade distópica, a economia decide tudo. Nessa sequência, o diretor exerce seu gosto pela alta velocidade – presente desde seus curtas, como *1:42.08* (EUA, 1966), em que registra o esforço de um piloto para se classificar em uma corrida.

Filmada em um túnel ainda em construção da cidade de São Francisco, a cena de perseguição que encerra o filme é uma das mais nítidas assinaturas de Lucas como diretor – sendo replicada em *Loucuras de Verão*, com a disputa de arrancada entre os personagens Bob Falfa (interpretado por Harrison Ford) e Milner (Paul Le Mat), e também em *Guerra nas Estrelas*, quando Darth Vader (David Prowse) persegue a nave de Luke Skywalker (Mark Hamill) em uma das trincheiras da Estrela da Morte, estação espacial que serve de covil para os vilões do filme.

Mais afeito a uma narrativa conduzida pelas imagens e sons do que pelas palavras, Lucas transforma esses momentos de ação em pequenas metáforas para os sentimentos que movem seus protagonistas. Para assegurar que o público possa compreender e sentir a tensão de seus personagens em fuga, Lucas posiciona sua câmera de forma subjetiva com o intuito de fazer com que o espectador veja exatamente o que o protagonista vê. Em *THX 1138*, os cortes rápidos oscilam entre as motos dos policiais em perseguição, o interior do carro de THX em fuga e a pista à sua frente (Figuras 17 e 18).

Figura 17 - Fuga sob ponto de vista do protagonista, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frames de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

Figura 18 – Fuga do protagonista, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frames de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

Escalando um túnel que parece levar à superfície, THX, finalmente, se vê livre de seus captores que são obrigados a retornar, já que o orçamento da ação se esgotou. O filme termina com a imagem de THX em liberdade, envolto por um imenso sol que se põe no horizonte e surgem os créditos (Figura 19) – um exemplo de “final poético”, que ecoa na mente do espectador, mesmo sem apresentar solução definitiva para o drama vivido pelo protagonista.

Figura 19 - Final poético, em cena de *THX 1138*.



Fonte: Frames de *THX 1138* (EUA, 1971), de George Lucas.

3.3. – Ficção científica distópica

O uso da ficção científica futurista como uma metáfora para abordar angústias do presente não foi inaugurado por *THX 1138*. Até então, muitos filmes e obras literárias já tinham explorado a figura do herói oprimido que se rebela contra uma força totalitária. Contudo, sob o ponto de vista visual, a obra de Lucas se mantém impactante. O minimalismo da produção, o habilidoso uso de locações reais e a criação daquilo que Lucas classificou como “futuro usado” – ou seja, dar aos espaços, objetos e figurinos um aspecto gasto pelo tempo e pelo uso – fazem com que o filme ainda possa ser visto como um estranho pesadelo sobre o futuro, mesmo que seus temas digam muito mais sobre os medos e paranoias da geração assombrada pela Guerra Fria e pela desastrosa incursão no Vietnã. Esses dois eventos, em especial a Guerra Fria, agudizaram na psique norte-americana o “medo do outro”. Esse sentimento encontrou espelho em muitas obras cinematográficas dos anos de 1960 e 1970, tais como *Sob o Domínio do Mal* (*Manchurian Candidate*, EUA, 1962, de John Frankenheimer) e *Os Invasores de Corpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, EUA, 1978, refilmagem assinada por Philip Kaufman).

A abordagem adotada e estilo empregado tanto na direção quanto no design de produção e na construção dos personagens estão em consonância com o que os colegas de Lucas da Nova Hollywood estavam produzindo. Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p.193) explanam sobre o estilo do cinema criado por estes jovens diretores:

Entre meados dos anos 1960 e o fim dos anos 1970, enquanto a indústria hollywoodiana explora a pista do filme catástrofe neoclássico, veem-se aparecer filmes de compromisso entre o antigo e o novo, entre a América e a Europa, entre o estilo transparente da narração clássica e o distanciamento reflexivo da modernidade. O desencanto reina soberano nas histórias contadas. Os heróis estão cansados, e se o “tempo das revoluções” os fez adquirir certa margem de manobra social, afetiva e sexual, eles nem sempre sabem o que fazer com essa liberdade. Frequentemente, a trégua tem curta duração e a sociedade termina por exterminá-los [...].

A diferença, talvez, resida no fato de que mesmo os “heróis cansados” de Lucas ainda retêm um pouco de esperança e força de vontade para não se deixarem abater pelo cinismo, rompendo com as amarras que os impedem de alcançar seu próprio destino. Esse aspecto seria reiterado e explorado ainda mais fortemente em *Loucuras de Verão* e *Guerra nas Estrelas*, suas obras posteriores.

O tipo de futuro retratado em *THX 1138* veio a ser muito explorado no cinema e, também, nas *Graphic Novels* que ganharam força e respeitabilidade a partir dos anos de 1980. Influenciado pela obra literária de Júlio Verne (1828-1905), Aldous Huxley (1894-1963) e George Orwell (1903-1950), além de filmes como *Metrópolis* (*Metropolis*, Alemanha, 1927, de Fritz Lang) e *Alphaville* (França / Itália, 1965, de Jean-Luc Godard), Lucas acabaria por iniciar uma tendência a filmes distópicos sombrios e maduros que resultaria, mais tarde, em obras como *Blade Runner* (EUA, 1982, de Ridley Scott), *Brazil* (Reino Unido, 1985, de Terry Gilliam), *Gattaca* (EUA, 1997, de Andrew Niccol), *Cidade das Sombras* (*Dark City*, EUA, 1998, de Alex Proyas) e *Matrix* (*The Matrix*, EUA, 1999, de The Wachowski Brothers). Mesmo não tendo obtido êxito durante seu período de lançamento original, *THX 1138* adquiriu o status de filme “cult” – especialmente, após o sucesso de *Guerra nas Estrelas*.

Em 2004, assim como fez com a trilogia original de *Star Wars*, no final dos anos de 1990, Lucas relançou uma versão restaurada de *THX 1138* com novos efeitos. Infelizmente, o resultado final compromete o clima claustrofóbico da obra original, já que Lucas utiliza os recursos da computação gráfica para ampliar a dimensão de determinados ambientes, como no caso da fábrica onde THX trabalha.

De certa maneira, *THX 1138* pode ser considerado um filme autoral de George Lucas em estado puro. Com a liberdade criativa garantida pelo acordo de Francis Coppola com a Warner, Lucas pode fazer o filme de acordo com suas pretensões e aptidões. Como já era flagrante em seus curtas-metragens, a narrativa quase que dispensa os diálogos, sendo conduzida pela força das imagens e dos sons. No universo cinematográfico de Lucas não há espaço para ambiguidades – mocinhos e vilões são bem definidos – o que acaba, em alguma medida, tornando suas histórias um tanto superficiais.

Essa predileção pelo aspecto visual talvez também sirva para mascarar duas dificuldades de Lucas, reconhecidas por ele mesmo em mais de uma ocasião: a elaboração de diálogos e a relação com os atores. Durante as filmagens de *Star Wars*, Harrison Ford chegou a expressar sua frustração com o texto laborioso de Lucas, ao dizer para o diretor: “George, você pode datilografar essa merda, mas não dá para dizer essas coisas” (*apud* BISKIND, 2009, p. 345).

Outro aspecto paradoxal do próprio Lucas explicitado por *THX 1138* é o sentimento de fobia à tecnologia que permeia a obra. Em entrevista concedida ao diretor James Cameron (1954-), Lucas explicou que seu interesse pela ficção científica se deve muito mais ao aspecto sociológico presente em tais histórias do que à parte tecnológica. Contudo, seu nome sempre foi associado ao que há de mais tecnológico na produção cinematográfica, incluindo aí a produção de efeitos especiais de alta capacidade.

Para além da falta de interferências externas durante a realização de *THX 1138*, este filme também pode ser considerado como a obra mais pura de Lucas por não ter sofrido qualquer tipo de pressão decorrente da recepção do público – obviamente, pelo fato de ter sido seu primeiro longa-metragem (ainda que inspirado em seu curta universitário). Em seu filme seguinte, *Loucuras de Verão*,

Lucas já carregava a memória da péssima recepção sofrida por *THX 1138*. Como será visto a seguir, a concepção do segundo filme já parte de um desafio feito por Francis Coppola para que Lucas fizesse algo mais “leve” e “acessível”. Ao seguir os conselhos de seu “tutor”, Lucas, enfim, conheceria o sucesso comercial.

* * *

Cap.4 – LOUCURAS DE VERÃO – NOSTALGIA NA DIREÇÃO

Em cinema, é sempre difícil dizer que um determinado filme foi o precursor no uso de uma técnica ou na abordagem de algum tema específico. Isso se deve a muitas razões, que incluem o grande número de obras que se perderam ao longo dos anos, especialmente aquelas dos primórdios da História do Cinema, quando as noções ou mesmo a ideia de preservação das películas originais eram precárias. Além disso, inúmeros experimentos interessantes acontecem nas cenas independentes e marginais de muitos países, ficando, por conta disso, restritos a um pequeno número de aficionados e longe do público mais amplo ou mesmo do interesse da crítica especializada.

Dito isso, dentro do contexto do cinema hollywoodiano pós-clássico que se estabeleceu nos anos de 1970, *Loucuras de Verão (American Graffiti)*, dirigido por George Lucas em 1973, é considerado inovador em muitos aspectos. Desafiado por Coppola a fazer um filme mais “acessível”, após a melancolia de *THX 1138*, Lucas criou uma comédia embalada pelo rock dos anos de 1950 e ancorada nas reminiscências da adolescência do diretor em sua cidade natal (Modesto), localizada no interior da Califórnia, onde a trama é situada. Assim como ocorrera com sua obra anterior, Lucas lidou com a descrença do estúdio, que exigiu cortes e ameaçou lançar o filme diretamente na TV. Essas experiências só fizeram crescer em Lucas o desprezo pelos engratados de Hollywood, alimentando seu desejo de atingir a independência financeira necessária para exercer controle total sobre suas obras.

Mesmo seguindo uma trilha tortuosa, *Loucuras de Verão* foi um sucesso de público e crítica, sendo indicado a inúmeros prêmios, incluindo cinco categorias importantes do Oscar (Melhor Filme, Diretor, Montagem, Roteiro e Atriz Coadjuvante). O dinheiro e prestígio adquiridos com o filme serviram para que o artista solidificasse a atuação de sua produtora, LucasFilm, e levasse adiante seu projeto seguinte, a saga *Star Wars*, cujo primeiro episódio se tornaria a maior bilheteria de todos os tempos até então e mudaria, para sempre, a forma como Hollywood viria a produzir seus filmes – mudança esta que teve aspectos positivos e negativos, como o próprio George Lucas reconheceu, anos mais

tarde (cf. McCARTHY, 2014, p. 10). Do ponto de vista econômico, filmes como *Star Wars* trouxeram as massas de volta às salas de cinema, estancando parcialmente um processo de esvaziamento que já era sentido pela indústria de cinema hollywoodiana há décadas. Artisticamente, contudo, discute-se o possível empobrecimento narrativo promovido por esses filmes, cujo foco está em criar emoções parecidas com as obtidas em parques de diversões, deixando um pouco de lado a construção mais consistente de personagens, diálogos, tramas e subtextos.

4.1. - Criando um musical diferente

Depois de muita busca por financiamento, o roteiro de *Loucuras de Verão* foi parar nas mãos do produtor Ned Tanen (1931-2009), do estúdio Universal. Além de admirar o trabalho de George Lucas desde os tempos de seus curtas produzidos na faculdade, Tanen, assim como Lucas, também era fã de carros. Essas afinidades serviram para aproximar os dois. Uma frase logo no início do roteiro recebido pelo produtor indicava que a obra se tratava de um musical, porém, as peculiaridades do uso da música no filme seriam demonstradas por Lucas ao produtor de forma dramática e convincente.

O biógrafo de Lucas, Brian Jay Jones (2017, p. 156), conta que, em 1972, o jovem diretor compareceu a uma reunião com Tanen portando uma fita repleta de músicas gravadas de sua coleção de vinis: Buddy Holly, The Beach Boys, Elvis Presley, The Platters – tudo o que ele escutara dando voltas de carro em Modesto, quando era adolescente. À medida que descrevia as histórias de cada um dos quatro personagens principais, Lucas tocava a música correspondente de sua fita cassete. Ele sabia que cada canção evocaria um momento em particular no tempo. Convencido do potencial da obra, o produtor deu sinal verde e garantiu o financiamento.

A história do filme se passa em 1962, numa pequena cidade dos Estados Unidos. Os amigos Curt (Richard Dreyfuss) e Steve (interpretado pelo então ator e futuro diretor, Ron Howard) vivem uma noite de aventuras no último dia de verão, antes de partirem para a universidade. Nessa noite, vários

acontecimentos ocorrem ao mesmo tempo: Laurie (Cindy Williams), namorada de Steve, briga com ele e acaba saindo de carro com o forasteiro Bob Falfa (Harrison Ford, na primeira de muitas parcerias com Lucas). O desajeitado Terry (Charles Martin Smith) pega emprestado o carro de Steve e consegue conquistar Debbie (Candy Clark). Nesse ínterim, enquanto sai em busca de uma loira misteriosa, Curt se junta à gangue dos Faraós e se envolve em pequenos delitos.

Loucuras de Verão é apontado por estudiosos, como Patti McCarthy (2014), um dos primeiros filmes ditos “pós-modernos” – caracterizando-se pelo olhar nostálgico e tomando a história do próprio cinema como um repositório de tramas e estéticas que podem ser continuamente reutilizadas. Em Hollywood, desde Mel Brooks (1926-), passando por Woody Allen (1935-) e Brian De Palma, até Quentin Tarantino (1963-), anos mais tarde, viriam a ser considerados dos mais notáveis criadores desse cinema de referências. “*Loucuras de Verão* parece estar firmemente atrelado ao tipo de filme pastiche que Fredric Jameson identifica como filme ‘nostálgico’. Na verdade, Jameson sinaliza este como sendo o principal exemplo do tipo” (McCARTHY, 2014, p. 70).

O filme também foi precursor em usar a música popular, no caso o *rock*, com uma engenhosa ferramenta narrativa, como destaca o teórico David Bordwell (2006, pp. 61-62):

Lucas percebeu que a compilação de uma trilha sonora pop, inicialmente motivada pela transmissão do DJ Wolfman Jack, poderia criar uma ‘câmara de eco’ amplificando a ação da história. Quando Curt vê pela primeira vez a loira no T-Bird, Wolfman está tocando “*Why Do Fools Fall in Love?*”. Mais tarde, quando Curt a reencontra, mas não consegue contato, nós ouvimos, “*Ain’t That a Shame?*”. O *nerd* Terry se encontra com Debbie ao som de “*The Great Impostor*” e “*Almost Grown*”. [...] O grafite americano (*American Graffiti*) não está escrito nas paredes, mas sim nas ondas do rádio.

Walter Murch (*in Loucuras de Verão – Extras do DVD, 2011*), editor de som do filme, compartilha uma visão interessante sobre a onipresença das canções. Segundo ele, as músicas se transformam em uma espécie de “coro grego”. Nas peças teatrais da Grécia Antiga, o coro era responsável por fornecer uma variedade de informações ao público, ajudando-o a acompanhar o

espetáculo, chegando, inclusive, a orientá-lo sobre como reagir ao drama apresentado.

Por se tratar de um filme que retrata diversas pequenas histórias condensadas em uma noite, as músicas são, geralmente, usadas no início de cada cena, estabelecendo o clima e o drama envolvidos na situação que será apresentada. Entre as cenas passíveis de análise, destaca-se o momento do baile de formatura que está acontecendo no ginásio da escola.

O casal Laurie e Steve está em crise, em função da decisão dele de deixar a cidade, colocando um ponto final no relacionamento. Ambos estão presentes no baile escolar, mas evitam a presença um do outro. Em dado momento, os dois são chamados para abrir o baile. Desconfortáveis, eles vão até o centro da pista e começam a dançar ao som da versão de *Smoke Gets in Your Eyes*, regravada pelo grupo norte-americano The Platters, em 1958. A letra da canção diz o seguinte:

*They asked me how I knew
My true love was true
I of course replied
Something here inside cannot be denied
They said "someday you'll find all who love are blind"
When your heart's on fire,
You must realize, smoke gets in your eyes
So I chaffed them and I gaily laughed
To think they could doubt my love
Yet today my love has flown away
I am without my love (without my love)
Now laughing friends deride
Tears I cannot hide
So I smile and say
When a lovely flame dies, smoke gets in your eyes
Smoke gets in your eyes²⁶*

²⁶Tradução livre de: "A Fumaça em seus olhos / Eles me perguntaram como eu sabia / Se meu verdadeiro amor era verdadeiro. / Eu naturalmente respondi / Algo aqui dentro / Não pode ser negado / Eles disseram: 'algum dia você descobrirá' / Todos que amam são cegos / Quando seu coração está incendiado, / Você precisa compreender / A

Nesta sequência, o editor Walter Murch explica que, inicialmente, a música é apresentada com as características típicas que compõem uma emissão sonora em um espaço como um ginásio. Sobrepostos à música, ouvimos o burburinho das pessoas que assistem à dança e uma espécie de eco gerado pela amplidão da área onde o som reverbera. A emoção transmitida pela canção lentamente muda o clima hostil entre Steve e Laurie, que era evidente no início da dança. Aos poucos, a garota se comove e o abraça mais forte. Essa mudança de clima surge no trecho da letra que diz: “*Yet today my love has flown away / I am without my love (without my love)*”.

Neste ponto, também podemos observar uma mudança na apresentação da música. Se, antes, a característica diegética de sua presença era clara, no ponto de maior emoção, os sons ambientes são eliminados. Ouvimos apenas a música, em um volume mais alto, acompanhada de um plano fechado de Laurie que chora abraçada ao namorado que está de partida. Assim, a mesma canção utilizada durante a sequência ganha características diegéticas e extradiegéticas. Esse recurso transforma uma cena que apresenta um grande evento com muitos personagens em um momento íntimo de um casal (Figura 20).

fumaça entra nos seus olhos... / Então, eu caçoei deles e ri alegremente, / Ao pensar que eles poderiam duvidar de meu amor. / Porém, hoje meu amor foi embora, / Eu estou sem minha amada. / Agora, amigos risonhos zombam das / Lágrimas que não consigo esconder. / Então, eu sorrio e digo: / ‘Quando uma linda chama morre, / Fumaça entra nos seus olhos’...”.

Figura 20 - Momento íntimo do casal durante o baile, em cena *Loucuras de Verão*.



Fonte: Frame de *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973), de George Lucas.

Algumas vezes, a privação de grandes orçamentos exige dos realizadores soluções engenhosas para contornar problemas que poderiam comprometer a fruição da trama por parte do público. O valor previsto para a obtenção dos direitos autorais das várias canções de rock que Lucas queria usar no filme era, segundo Murch, algo em torno de 80 mil dólares. Por isso, não havia recursos para a contratação de um compositor que criasse uma trilha sonora para, por exemplo, auxiliar na construção de tensão em determinadas cenas em que não havia uma canção.

Na sequência em que Terry e Debbie estão perdidos em uma mata, aflitos com a possibilidade da presença de algum maníaco na área, Murch utilizou o ruído de ventos em uma floresta de eucaliptos, uivo de lobos e até o balido de um bode para amplificar a tensão do que é visto. Quando Debbie desaparece momentaneamente, sonoras batidas cardíacas são ouvidas. Quando Steve surpreende os dois, todos os sons desaparecem, pois o “perigo” passou. “A música era tratada como um efeito sonoro. Então, usei a ausência dela e efeitos sonoros para criar o drama”, explicou Lucas (*in Loucuras de Verão – Extras do DVD*, 2011).

A música de *rock and roll* quase ininterrupta em *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*) usou duas gravações das músicas. Uma gravação seca foi preparada para momentos em que a música

deve dominar a cena e tinha de ser de alta qualidade. Outra, mais ambiental, para uso como ruído de fundo, foi derivada de um gravador de fita simplesmente executando a canção em um quintal (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 419).

4.2. - Nostalgia: visual de *jukebox*

Para conseguir conferir ao filme o visual desejado, Lucas contou com a consultoria de Haskell Wexler (1922-2015), documentarista e diretor de fotografia de filmes celebrados, como *Quem tem Medo de Virginia Wolf?* (*Who's Afraid of Virginia Wolf?*, EUA, 1966, de Mike Nichols) e *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, EUA, 1975, de Milos Forman). O pedido era simples: o filme deveria ter um visual que lembrasse um *jukebox*.

Motivado por suas reminiscências pessoais, Lucas queria documentar “o fim de uma era”, por isso o aspecto da imagem também deveria guardar semelhanças com o aspecto granulado dos documentários que eram comumente gravados com câmeras de 16 milímetros. “[*Loucuras de Verão*] é filmado em *widescreen*, mas somente metade do quadro de 35 milímetros é utilizado (Figura 21). O efeito obtido é a granulação e dessaturação do 16 milímetros, apesar do enquadramento panorâmico. Foi realmente uma decisão inspiradora”, comentou Ron Howard (*in Loucuras de Verão – Extras do DVD*, 2011).

Figura 21 - “O fim de uma era”, em cena de *Loucuras de Verão*.



Fonte: Frame de *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973), de George Lucas.

Neste ponto, vale retornar a outra discussão comumente associada a *Loucuras de Verão*. Na verdade, mais do que classificá-lo como um exemplar de “filme nostálgico”, Fredric Jameson (1996, p. 46) afirma que *Loucuras de Verão* é o precursor de um tipo de pastiche que propõe uma “colonização estética” de outras eras.

O filme que inaugurou esse novo discurso estético, *American Graffiti* (1973), de George Lucas, propõe-se a recuperar, como muitos filmes depois dele, a realidade perdida, e a partir da então hipnótica era Eisenhower; e parece que, pelo menos para os americanos, os anos 50 continuam sendo o objeto de desejo perdido predileto – não apenas pela estabilidade e prosperidade da *pax americana*, mas também pela inocência cãndida dos primeiros impulsos da contracultura, o começo do *rock and roll* e das *gangs* de adolescentes (o filme de Coppola, *Rumble Fish* [O *Selvagem da Motocicleta*, EUA, 1983]), seria o lamento contemporâneo de seu fim, mas, contraditoriamente, ele é ainda rodado no verdadeiro estilo do filme nostalgia. [...] Mais interessante e problemático é o enorme esforço de, por meio desse novo discurso, situar o nosso próprio presente ou passado imediato, ou uma história que escapa à nossa memória existencial individual.

Enquanto reconhece que o pastiche adota um inventário de imitações conscientes, Richard Dyer (2007, p.09) também o classifica como uma “combinação” que mantém a identidade dos fragmentos identificáveis a quem os acessa, já que a memória original de cada representação permanece preservada. Ao incluir a frase *Where were you in 62?* (Onde você estava em 62?) nas peças publicitárias de *Loucuras de Verão*, Lucas evidenciava sua estratégia em que parte considerável da experiência que ele propunha estava sob responsabilidade do espectador e do repertório de memórias que carregaria.

Desde então, foram muitos os filmes que trafegaram – com resultados variados – pela vertente nostálgica, especialmente com foco nas experiências da juventude de épocas passadas, tais como *Porky's* (EUA, 1981, de Bob Clark), *Jovens, Loucos e Rebeldes* (*Dazed and Confused*, EUA, 1993, de Richard Linklater) e *Quase Famosos* (*Almost Famous*, EUA, 2000, de Cameron Crowe).

Outro ponto importante é a estrutura narrativa do filme, que acompanha quatro histórias distintas ao longo de um período restrito de uma noite. Saltamos

entre as aventuras de Steve, Curt, Toad e Milner sem que estas histórias precisem necessariamente se encontrar para terem sentido. Essa organização da narrativa continua rara no cinema industrial norte-americano, ainda muito atrelado à narrativa clássica. Robert Altman (1925-2006), um cineasta contemporâneo a Lucas (embora tendo começado algumas décadas antes, trabalhando na TV), também se utilizou desta estrutura em alguns de seus filmes – como *M.A.S.H.* (1970); *Nashville* (1975); *Short Cuts - Cenas da Vida* (1993); *Prêt-à-Porter* (1994). Alguns exemplos posteriores com este emprego narrativo também podem ser citados, como *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, EUA, 1994, de Quentin Tarantino) e *Magnólia* (*Magnolia*, EUA, 1999, de Paul Thomas Anderson).

Os personagens, em *Loucuras de Verão*, seguem a cartilha de Lucas: simples em suas motivações, sem ambiguidades em relação a seus propósitos. Ao situar o tempo da trama em uma noite, o diretor troca o confinamento espacial de *THX 1138* pelo temporal, sugerindo um modelo de narrativa comum nestes dois filmes iniciais – mas não repetido por Lucas em *Star Wars*.

É interessante observar como Lucas, por meio da imagem, eleva os carros do filme à condição de personagens. Os veículos são extensões de seus donos e revelam muito de suas personalidades. O “nerd” Toad é apresentado no início da trama pilotando uma lambreta Vespa bem desajeitada. Já o valentão Milner dirige um Ford Cupê amarelo, com motor exposto e turbinado – este carro, inclusive, se tornou um símbolo do filme. Esses carros-personagens ocupam quase que a totalidade do filme, tanto que Lucas estabelece diálogos entre os personagens não apenas dentro de um mesmo veículo, mas entre dois carros em movimento. Uma das inovações de Lucas foi posicionar duas câmeras entre dois carros andando em paralelo, captando o plano e contraplano do diálogo travado entre os ocupantes dos veículos. Nessas cenas, Lucas parece criar um efeito de carrossel de parque de diversões, com os carros substituindo os cavalos de madeira (Figura 22).

Figura 22 - Carrossel de carros em cenas de *Loucuras de Verão*.



Fonte: Frames de *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973), de George Lucas.

Ainda cabe apontar que se o pessimismo de Lucas em relação ao futuro havia sido expressado por meio da paleta basicamente monocromática de *THX 1138*, seu carinho pelo passado é visualmente representado pela explosão cores de *Loucuras de Verão*, identificadas nas roupas dos personagens, nos carros e na cafeteria que serve de ponto de encontro da turma ao longo da noite.

4.3 - Os garotos perdidos de Lucas

Apesar de equilibrar a narrativa saltando entre as aventuras de Curt, Steve, Toad e Milner, é possível afirmar que o primeiro (personagem de Dreyfuss) é o real protagonista de *Loucuras de Verão*. Curt segue a tradição dos heróis em fuga de Lucas, que tentam escapar de uma estrutura e modo de vida que os oprimem. É possível afirmar que, de todos, Curt é o que mais carrega

aspectos e características do próprio Lucas, tanto em sua representação quanto em sua jornada. Há, inclusive, semelhanças físicas entre eles, já que, desde os anos de 1970, Lucas se veste sempre como o personagem interpretado por Dreyfuss: camisa xadrez, jeans e tênis.

Tanto THX quanto Curt ou mesmo Luke Skywalker (Mark Hamill) – de *Star Wars* – lutam para encontrar seus próprios destinos e esta batalha envolve uma mudança geográfica. THX quer escapar do labirinto eletrônico que o aprisiona; Curt quer sair de Modesto; e Luke sonha em conhecer o universo para além das fronteiras de seu planeta Tatoonie. Nos filmes de Lucas, os personagens têm o impulso de agir, mas são as experiências externas que os moldam e os levam para a etapa seguinte em seu processo de amadurecimento. Nessas jornadas, há sempre uma figura mais sábia que os ajudam em determinado momento. THX é ajudado por SRT; Curt recorre ao DJ Wolfman Jack; e Luke tem seu “Mago Merlin” na persona de Obi-Wan Kenobi (interpretado por Alec Guinness).

Um aspecto por trás das motivações dos personagens claramente presente em *THX 1138* e *Loucuras de Verão* – mas ausente nos filmes seguintes de Lucas – é a questão sexual. Emasculado quimicamente, THX é “despertado” sexualmente por sua parceira e neste processo se dá conta do grau de aprisionamento em que se encontra naquela sociedade; Curt vaga, aparentemente alheio, durante os rituais de acasalamento promovidos por seus amigos em seus passeios de carro, até que uma loira misteriosa em um carro ao lado parece dizer “eu te amo” para ele, que está no banco de passageiros do carro do amigo Steve. Nesse momento, Curt é arrebatado e a busca pelo sexo se torna o símbolo de sua fuga da pequena cidade de Modesto.

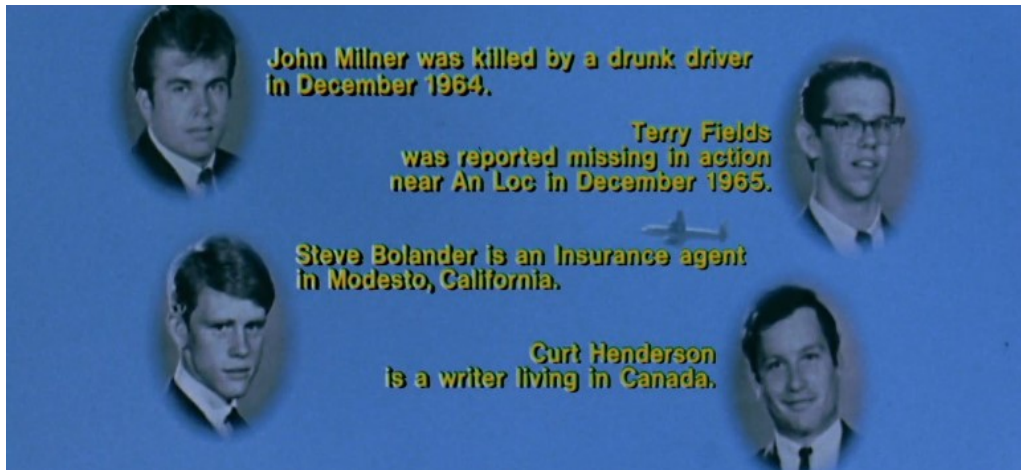
Na visão um tanto conservadora do diretor, sexo e amor andam de mãos dadas e servem de metáfora para a libertação física e emocional dos personagens. Curioso pensar que Luke Skywalker, em *Star Wars*, segue na direção oposta. Ele se sente atraído pela personagem que, mais adiante na série, descobrimos ser sua irmã – a princesa Leia (interpretada por Carrie Fisher) –; partindo, em seguida, para a vida monástica dos guerreiros Jedi. Enquanto seu cinema migra para um campo mais popular e infantil, os heróis de Lucas acabam sacrificando seus impulsos sexuais, tornando-se celibatários altruístas.

A cena de encerramento de *Loucuras de Verão* também merece destaque. Se, em *THX 1138*, o destino do herói é deixado em aberto, aqui Lucas detalha o destino, por vezes trágico, de cada um dos personagens principais. O filme encerra com o embarque de Curt no aeroporto. Frustrado por não ter conseguido encontrar a loira misteriosa, o rapaz segue para seu voo, despedindo-se da família e de seus amigos Milner, Steve e Toad. De forma engenhosa, Lucas garante a presença da música por meio de um rádio que Curt carrega nas mãos. Reforçando o caráter de despedida da cena, a música que toca é *Goodnight Sweetheart Goodnight*, da banda The Spaniels.

Partindo para uma nova vida, o rádio nas mãos de Curt ganha contornos de relíquia dos seus tempos na antiga cidade. Aparentando tristeza e dúvida, Curt olha pela janela enquanto a aeronave decola e vê, desta vez distante, o carro da loira misteriosa que ele procurou por quase toda a noite. Por meio da imagem, Lucas parece insinuar sua crença de que deixar a cidade natal equivaleria a deixar uma grande paixão para trás.

Enquanto o avião de Curt desaparece no céu azul, Lucas reproduz na tela uma espécie de álbum de formatura (Figura 23), com as fotos e os destinos de cada um dos personagens. Nesse ritual que culmina com o fim do período de sonho e inocência, somos informados de que Milner morreu em um acidente de carro; Terry “Toad” Fields desapareceu no Vietnã; Steve – o único que tinha certeza que deixaria Modesto – se torna um agente de seguros na cidade (para Lucas, um destino equivalente à morte, assim como seu pai um dia lhe desejara); e Curt, o único a “escapar”, se torna um escritor no Canadá.

Figura 23 - Álbum de formatura, no final de *Loucuras de Verão*.



Fonte: Frame de *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, EUA, 1973), de George Lucas.

É curiosa a posição ambivalente do próprio Lucas em relação ao passado que, em muitos níveis no filme, se trata de seu próprio passado, representado por essa última noite na cidade de Modesto. Enquanto seu carinho por essas memórias é evidente, ele também deixa claro que aquele lugar precisa ser abandonado, caso contrário, o amadurecimento nunca chegaria. Todos os seus heróis – THX, Curt e Luke – relutam inicialmente em encarar a necessidade de partir. Até que, um episódio trágico, representado por uma perda afetiva, serve como impulso final para que eles tomem a decisão derradeira. THX decide escapar ao descobrir que LUH, sua amante, foi eliminada; a impossibilidade de encontrar a loira misteriosa leva Curt a seguir seu destino para fora da cidade; já Luke, em *Star Wars*, compreende que nada mais o prende a seu planeta natal, ao descobrir que seus tios que o criaram desde pequeno foram assassinados pelas tropas imperiais.

Se *THX 1138* era o filme mais “puro” (no sentido *autoral*) do cineasta George Lucas, *Loucuras de Verão* é, sem dúvidas, sua obra mais pessoal (no sentido da fábula, principalmente, remontando a lembranças de sua própria juventude), tendo em vista que ele coloca na tela elementos reminiscentes de sua própria história, com ligeiras alterações. Ao avaliar seu segundo longa-metragem, George Lucas não faz qualquer questão de esconder seu orgulho:

American Graffiti é um dos melhores investimentos de todos os tempos. O retorno para cada dólar gasto foi o maior da história do

cinema. Isso porque esses filmes são originais, diferentes e experimentais, e acho que as pessoas gostam desses filmes por isso. Agora, as pessoas se esquecem disso, pois a indústria tem se movimentado nessa direção. Mas na época em que foram feitos, especialmente *Graffiti*, eram filmes de vanguarda (*in Loucuras de Verão – Extras do DVD*, 2011).

4.4. - De autor a produtor

Loucuras de Verão foi o primeiro grande sucesso de Lucas, faturando mais de 100 milhões de dólares e acumulando cinco indicações ao Oscar, incluindo a categoria de Melhor Filme – vencida por *Golpe de Mestre* (*The Sting*, EUA, 1973, de George Roy Hill). O êxito da comédia adolescente de Lucas serviu para sedimentar sua tão ansiada independência financeira e artística, independência esta largamente ampliada com o fenomenal sucesso de *Star Wars*, apenas alguns anos mais tarde.

O dinheiro e prestígio adquiridos por meio do êxito de *Loucuras de Verão* serviram para que Lucas solidificasse a atuação de sua produtora, LucasFilm, e levasse adiante seu projeto seguinte, a saga *Star Wars*, cujo primeiro episódio (de 1977), se tornaria a maior bilheteria de todos os tempos até então e mudaria para sempre a forma como Hollywood viria a produzir seus filmes, como o próprio George Lucas reconheceu, anos mais tarde. Patti McCarthy cita uma entrevista de Lucas concedida à LA Times Magazine, em fevereiro de 1997, na qual o cineasta tenta responder às acusações de ter sido um dos causadores da mercantilização excessiva do cinema:

“Eu não sei se colocaria a culpa em nós (por criar a mentalidade de *blockbuster*), mas eu assumiria a culpa por desenvolver filmes muito carregados e viscerais. Uma das coisas sobre nós, e não falo apenas de Steven (Spielberg) e eu, mas de toda a geração da década de 1960, é que não viemos de uma geração intelectual. Viemos de uma geração visceral. Gostávamos dos picos de emoção que os filmes nos provocavam e percebemos que poderíamos ampliar aquela adrenalina a um nível muito superior àquele que as pessoas de então obtinham ao tratar o cinema como um meio mais literário” (*apud* McCARTHY, 2014, 173)²⁷.

²⁷Tradução livre de: “I don’t know if I’d put the blame on us [for creating a blockbuster mentality], but I’d put the blame on us for developing the super-high-charged movie. One

Porém, não foi apenas Hollywood que mudou com o sucesso de Luke Skywalker, Darth Vader, Han Solo e companhia. George Lucas parece ter sido capturado pela sua mais famosa criação de maneira inescapável. Nos anos seguintes, o cineasta autoral inspirado pelo cinema *vérité* e a Nouvelle Vague se converteria em um guru tecnológico e mega produtor. Lucas cedia espaço para que outros dirigissem seus filmes, como no caso da série *Indiana Jones*, enquanto ampliava a atuação de suas empresas.

Durante as décadas de 1980 e 1990, Lucas dividia seu tempo entre a produção de filmes e a ampliação de suas empresas. Faziam parte do conglomerado criado por ele a produtora LucasFilm, a multipremiada empresa de efeitos visuais Industrial Light & Magic (ILM), a empresa de jogos eletrônicos LucasArts e a Skywalker Sound, subsidiária da LucasFilm dedicada à mixagem de som. Lucas ainda criou o THX, um padrão de qualidade de som para salas de cinema. Em 1986, Steve Jobs (1955-2011), fundador da Apple, adquire uma subsidiária da LucasFilm dedicada à animação digital, dando origem ao estúdio Pixar, reconhecido pelos sucessos *Toy Story* (EUA, 1995), *Procurando Nemo* (*Finding Nemo*, EUA, 2003), entre tantos outros.

A habilidade de Lucas como homem de negócios ficou evidente após a negociação dele com os estúdios Fox, ainda na época do primeiro *Star Wars*. Enfrentando a resistência do estúdio para liberar a verba necessária para completar o filme, Lucas propôs trabalhar sem salário, desde que pudesse garantir os direitos de marketing sobre o filme e eventuais sequências. Descrentes de que o filme obteria qualquer retorno significativo nas bilheteiras, os donos da Fox concordaram com o acordo de Lucas. Para promover seu filme, Lucas teve a ideia de comercializar a marca *Star Wars*, produzindo camisetas e brinquedos.

Quando o filme foi lançado, se tornando na época o maior sucesso da história do cinema, qualquer item com a marca *Star Wars* era cobiçado pelo

of the things we tapped into – not just Steven and I, but our whole 1960s generation – is that we didn't come from an intellectual generation. We came from a visceral generation. We enjoyed the emotional highs we got from movies and realized that you could crank up the adrenaline to a level way beyond what people were doing when they treated film as a more literary medium”.

público. A empresa de brinquedos Kenner, que fechou o acordo com Lucas para produzir os bonecos dos personagens do filme, mal conseguia atender à demanda. Na época, a empresa chegou a vender caixas vazias que serviam como um “cupom de garantia” para a troca pelo brinquedo nos meses seguintes.

Multimilionário, Lucas supervisionou as sequências de *Star Wars* e se envolveu na produção de filmes próprios, mas dirigidos por amigos, como a já citada série *Indiana Jones*, e de obras de antigos mestres e de diretores em ascensão, como *Kagemusha, a Sombra de um Samurai* (*Kagemusha*, Japão / EUA, 1980), de Akira Kurosawa; *Mishima: Uma Vida em Quatro Capítulos* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, EUA / Japão, 1985), de Paul Schrader; *Tucker: Um Homem e seu Sonho* (*Tucker: A Man and His Dream*, EUA, 1988), de Francis Coppola; e *Powaqqatsi – A Vida em Transformação* (*Powaqqatsi*, EUA, 1988), documentário de Godfrey Reggio.

Desse ponto ainda surge um aspecto intrigante da filmografia de George Lucas: seu inigualável sucesso comercial, que deveria significar uma tão almejada independência criativa, seguiu na contramão de sua atuação como diretor autoral. Quando, finalmente, poderia fazer quantos filmes como *THX 1138* desejasse, Lucas preferiu os bastidores. Ao regressar à direção, em 1999, ele resolveu “lamber a própria cria”, realizando a segunda trilogia de capítulos para sua saga *Star Wars* – que, em 2019, completou a terceira trilogia, com *Star Wars: A Ascensão Skywalker* (*Star Wars: Episode IX – The Rise of Skywalker*, dirigido por J. J. Abrams).

* * *

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se eu ganhasse tanto dinheiro quanto George Lucas, eu não decidiria ser um magnata do cinema. Não consigo entender por que ele não quer fazer filmes”

(Stanley Kubrick)²⁸.

Entre os anos de 1990 e 2000, George Lucas – um cineasta considerado inovador – parecia ter se convertido num revisionista furioso, alterando digitalmente suas obras antigas a cada novo formato no qual eram lançadas. Ao, finalmente, voltar para o posto de diretor, optou por conduzir mais uma trinca de filmes da série *Star Wars* que, apesar de bem-sucedida financeiramente, sofreu com críticas pesadas e a decepção de muitos fãs.

Em 2012, Lucas surpreendeu o mundo ao anunciar sua aposentadoria e vender suas empresas e os direitos de seus filmes para os estúdios Disney que, obviamente, iniciaram a produção de mais um capítulo da série *Star Wars*. Em uma entrevista concedida ao jornalista Charlie Rose, em dezembro de 2015, George Lucas revelou, em alguns momentos, uma indisfarçável frustração. Como sempre acontece nas inúmeras entrevistas concedidas desde a década de 1980, ele foi solicitado a responder perguntas sobre *Star Wars*. Questionado se a epopeia espacial seria seu maior feito no cinema, o diretor fez uma careta. Por mais que se refira aos seis filmes da série que produziu como “seus filhos”, ele não esconde sua chateação por estar para sempre associado a eles. “Eu sempre serei George ‘*Star Wars*’ Lucas, independentemente do quanto eu tente ser outra coisa”.

Ironicamente, o jovem rebelde que insurgiu contra as interferências dos grandes estúdios de Hollywood no início de sua carreira se tornou prisioneiro de sua obra de maior sucesso. Porém, houve um momento em que George Lucas foi mais do que o pai da saga intergaláctica mais famosa do cinema. E esse momento ocorreu, justamente, no início de sua carreira.

²⁸apud CIMENT, 2013, p. 163.

Muita coisa mudou no cenário de produção de filmes em Hollywood. Os estúdios retomaram o poder criativo e os produtores ainda retêm enorme controle sobre as decisões finais de cada obra. A estrutura organizada para criar e vender um filme é altamente pulverizada, não dependendo mais de apenas um estúdio para existir. Naquele que parece ser um movimento natural após a chegada dos burocratas que substituíram os antigos déspotas nos altos postos das companhias cinematográficas, os estúdios, hoje, se assemelham mais a bancos.

Hoje, na nova Hollywood, um filme é financiado por um estúdio que lhe dá o “*green light*” (que o endossa), mas não mais o faz. O produto é entregue, sob permanente controle de agências de talentos remuneradas com um percentual sobre todas as transações, a milhares de produtoras, *start-ups* técnicas, pequenas e médias empresas especializadas em escolha de elenco, pós-produção, efeitos especiais e criação de “*trailers*” promocionais. O filme é terceirizado a empresas especializadas na Ásia, artesãos em Los Angeles, agências de comunicação globalizadas e companhias especializadas na distribuição de filmes em determinados países (MARTEL, 2012, p. 88).

Nesse cenário, fica claro que o grande elemento que era abundante na era dos *Movie Brats* e absolutamente rechaçado no cinema industrial de hoje é um só: o risco. Talvez, seja a falta de risco das produções atuais que tenha levado Martin Scorsese a taxar os filmes de herói da produtora Marvel como não-cinema – “Eu não vejo [os filmes de super-heróis da Marvel]. Eu tentei, sabe? Mas aquilo não é cinema. Honestamente, o mais próximo que consigo pensar neles, por mais bem feitos que sejam, com os atores fazendo o melhor que podem sob as circunstâncias, são parques temáticos”, disse²⁹. Na busca por gerar no espectador experiências calculadas, as aventuras dos seres sobrenaturais acabariam, segundo o antigo “pirralho” do cinema, por se assemelhar mais a um parque de diversões. Ou seja, podemos sentir frio na barriga, mas não há surpresas depois do primeiro passeio na montanha-russa.

Contudo, a indústria, em seu infinito poder de adaptação, parece captar os sinais de fadiga da fórmula denunciada por Scorsese. Em 2019, um dos filmes

²⁹Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/martin-scorsese-diz-que-filmes-da-marvel-nao-sao-cinema.shtml> - Acesso em dezembro de 2019.

mais comentados foi, novamente, baseado na mitologia dos heróis (no caso, vilão) de quadrinhos, mas esteticamente ancorado em obras produzidas pelos cineastas-autores dos anos de 1970, em especial Scorsese, além de um rico subtexto temático que reflete, inclusive, sobre as desigualdades sociais provocadas pelo sistema neoliberal. Em *Coringa* (*Joker*, EUA / Canadá, 2019, de Todd Phillips), vemos o cinema da Nova Hollywood ser finalmente absorvido e homenageado pela indústria.

Esse movimento simbolizado por *Coringa* parece sinalizar que, para sobreviver economicamente e seguir relevante culturalmente, a indústria precisa, de tempos em tempos, buscar outras maneiras de contar suas histórias, mesmo que estas inspirações venham do passado. A estética com ares documentais dos filmes das décadas de 1960 e 1970 é usada aqui para atribuir um caráter “maduro” a uma história essencialmente focada em um personagem de histórias em quadrinho. O êxito comercial e artístico da obra – liderando, inclusive, as indicações ao Oscar 2020³⁰ – prova que o movimento foi acertado.

Tudo isso leva de volta à discussão, aparentemente eterna, da arte em oposição à indústria dentro do cinema. Como dito, em nenhuma outra forma de expressão artística esse debate esteve mais aparente – embora, como afirma Anatol Rosenfeld (2009, p. 42): “O fato [...] de que o cinema é uma indústria de entretenimento não exclui a produção de arte”. O processo dispendioso de fazer filmes e a natureza hermética e controladora dos estúdios de Hollywood foi o que levou Lucas e seus colegas dos anos de 1960 a detonarem as já combalidas estruturas da indústria do cinema – além do fato de almejavam realizar filmes autorais, sem a interferência de produtores, a exemplo dos jovens franceses da *Nouvelle Vague*.

A célebre crítica Pauline Kael (1919-2001) chamou os jovens cineastas da geração de Lucas de “brutalizadores do cinema”³¹, em um ensaio de mesmo

³⁰ *Coringa* teve ao todo 11 indicações ao prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas: Melhor Filme, Diretor, Ator (Joaquin Phoenix), Roteiro Adaptado, Montagem, Fotografia, Maquiagem e Cabelo, Mixagem de Som, Edição de Som, Figurino e Trilha Original. A 92ª Cerimônia do Oscar acontece em 9 de fevereiro de 2020, em Los Angeles.

³¹ Ao chamar os jovens cineastas independentes que surgiam no final dos anos de 1960 de “brutalizadores do cinema”, Pauline Kael fazia referência ao estilo destes cineastas definido como uma reação ao “profissionalismo” superior de Hollywood. A iluminação

nome escrito em 1966. Ao falar sobre o estilo e futuro desses cineastas, Kael pareceu antever tudo que aconteceria anos mais tarde e que culminaria em filmes como *Coringa*. “Hollywood se interessa pelo movimento jovem? Se atrair clientes, Hollywood o engolirá, como *The Wild Angels*³² já se alimentou de *Scorpio Rising*³³” (KAEL, 2000, p.51).

Na Hollywood de hoje, os estúdios recorrem a determinadas opções estéticas, desde que elas ampliem o potencial de lucro de determinados filmes. É o que explica Anatol Rosenfeld (2013, p. 35):

Sem dúvida, as empresas cinematográficas recorrem também a recursos estéticos. Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam as suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul-celeste. Não chegam, portanto, a se oporem a uma moderada dose de elementos estéticos, mas tais aspectos se subordinam a outros interesses, geralmente, alheios à arte.

Dessa forma, apesar dos percalços, é possível afirmar que Hollywood, em essência, não mudou. Como sinalizado por Hennebelle (1978, p. 56), “Hollywood continua a fundar sua prosperidade sobre a confecção de produtos de evasão”. De forma irônica, foi justamente um de seus grandes antagonistas, George Lucas, que deu a Hollywood a receita para seguir adiante, sem uma mudança efetiva de mentalidade.

Nestas empresas de diversão que fazem-no esquecer momentaneamente suas preocupações e frustrações, o mundo do trabalho acha pseudo-compensações às necessidades que a sociedade não satisfaz. A ‘fábrica de sonhos’ continuará a funcionar até que a sociedade que ela ajuda a perpetuar seja radicalmente reestruturada (HENNEBELLE, 1978, pp. 56-57).

desigual, a montagem mais livre e o trabalho de câmera menos formal era o que fazia com que seus filmes parecessem tão diferentes dos da Hollywood clássica.

³²Os *Anjos Selvagens*, filme de Roger Corman (1926-), lançado em 1966, estrelado por Peter Fonda (1940-2019) que vive o líder de uma gangue de motoqueiros.

³³ Curta-metragem vanguardista, de 1963, do diretor *underground* Kenneth Anger (1927-).

Curiosamente, Lucas foi dos poucos dentre seus companheiros de Nova Hollywood (assim como Steven Spielberg) que conseguiu uma inigualável independência financeira. Ao investir seu tempo e fortuna na criação de uma produtora de filmes e em empresas de efeitos especiais e de som, Lucas estabeleceu uma espécie de Hollywood própria. Contudo, artisticamente, continuou preso ao universo de *Star Wars*.

Em 1999, ele retornou ao posto de diretor, em *Star Wars – Episódio I – A Ameaça Fantasma* (*Star Wars – Episode I – The Phantom Menace*, EUA, 1999). Os meses que antecederam o lançamento foram marcados pela expectativa dos fãs da série. Em uma época de internet ainda incipiente, pessoas chegavam a pagar ingressos de filmes apenas para ver o trailer da sequência de Lucas, deixando a sala em seguida.

No lançamento, contudo, algo parecia fora do lugar. A habilidade do diretor em capturar os anseios do público parecia ter diminuído. A crítica reclamou dos diálogos truncados, da trama confusa e do uso excessivo de efeitos visuais. Lucas ainda amargou a decepção de ver seus efeitos digitais revolucionários empalidecerem diante de outro lançamento do mesmo ano que impactou crítica e público: *Matrix*, dirigido pelos, então, irmãos (hoje, irmãs) Wachowski. A partir daí, a relação de George Lucas com o *fandom* de *Star Wars* só decaiu, melhorando parcialmente com o lançamento do terceiro episódio da saga, em 2005 – *A Vingança dos Sith* (*Star Wars – Episode III – Revenge of the Sith*). Cansado das críticas, Lucas finalmente vendeu suas empresas para a Disney, em 2012. Hoje, dedica-se à construção de um faraônico museu em Los Angeles voltado à arte narrativa.

Se o fenômeno de *Star Wars* acabou interrompendo sua jornada como diretor autoral e provocador, cabe, entretanto, reconhecer sua contribuição para a evolução tecnológica do cinema, incluindo aí sua aposta no cinema digital. Seu filme *Star Wars – Episódio II – Ataque dos Clones* (*Episode II – Attack of the Clones*, EUA, 2002) foi um dos primeiros filmes de grande orçamento a ser totalmente filmado com câmeras digitais.

Entre os defensores de George Lucas, destaca-se a renomada ensaísta Camille Paglia (1947-) que, em um texto chamado “Rio Vermelho”, no qual analisa *A Vingança dos Sith*, último filme da série *Star Wars* dirigido por Lucas,

afirma que o diretor é o maior artista do nosso tempo: “Ninguém reduziu a distância que separava a arte da tecnologia com maior êxito do que George Lucas” (PAGLIA, 2014, p. 183).

O papel de George Lucas na forma como Hollywood produz e vende seus filmes é inegável, além do inusitado autor que emergiu com suas primeiras obras e que acabou “ressuscitando” a indústria que renasceria ainda mais poderosa. Curiosamente, a transição de Lucas de autor a produtor explicita outro paradoxo que marca sua carreira e o difere dos demais *Movie Brats*, com a exceção, talvez, de Steven Spielberg. As muitas contribuições do cineasta ao cinema de gênero (termo geralmente utilizado para caracterizar obras de ficção científica, horror e fantasia), e pelas quais ele também se tornou célebre, estão na contramão do cinema considerado “autoral” que, em muitos casos, buscava romper as convenções de gênero. Como demonstrado pela análise, seus heróis pós-*Star Wars* promoveram uma reconciliação com as representações mais clássicas de altruísmo e com o maniqueísmo das representações de “bem” e de “mal”.

Sendo assim, faz-se relevante um olhar mais detido acerca de suas obras, especialmente *THX 1138* e *Loucuras de Verão*, por revelarem com mais clareza suas características como cineasta e seu alinhamento intelectual com as obras dos demais cineastas da Nova Hollywood. Acredita-se que esta dissertação possa ser um indício expressivo no sentido de se entender um pouco mais sobre a peculiar trajetória de um dos cineastas mais populares de todos os tempos e seu querido legado para fãs de todo o mundo e de todas as idades, dentro de uma indústria que, por mais que almeje lucro e sacrifique artistas, ainda é uma arte.

* * *

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 (Coleção Midia@rte).

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Editora Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009a.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009b.

BERGAN, Ronald. *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense / Edusp, 1994.

BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'Roll Salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. United States: University of California Press, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema – Uma Introdução*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2013.

CAPUZZO, Heitor. "Considerações sobre a linguagem clássica". In: *Alfred Hitchcock: O cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.

CAPUZZO, Heitor. *Cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

CAVALCANTI, Paulo. “Em Uma Década Distante”. *Revista Rolling Stone*. 07/12/2015. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-112/em-uma-decada-distante#imagem0> - Acesso em outubro de 2019.

CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COHEN, Rich. “Francis Ford Coppola’s Third Act: Italy, Wine, and the Secret of Life”. *Revista Vanity Fair*, 03 fev. 2016 (Tradução livre). Disponível em: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/02/francis-ford-coppola-italy-wine-and-the-secret-of-life> - Acesso em outubro de 2019.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução Nelson Moulin Louzada. 2ª edição. São Paulo: Globo, 1989.

DYER, Richard. *Pastiche*. Londres: Routledge, 2007.

FERREIRA, Fernando A.. “Puro Cinema: Revisitando as montagens e as teorias de Slavko Vorkapich”, 2007, p. 03. Trabalho apresentado ao GT de História da Mídia Audiovisual, do *V Congresso Nacional de História da Mídia*, Facasper e Ciee, São Paulo. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/Puro%20Cinema%20Revisitando%20as%20montages%20e%20as%20teorias.pdf> - Acesso em novembro de 2019.

HEILEMANN, Michael. “The Origins of Star Wars”. In: *Kitbashed*. Disponível em: <https://kitbashed.com/blog/filmmaker> - Acesso em dezembro de 2019.

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

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Tradução Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Coleção Cinema; v. 6).

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JONES, Brian Jay. *George Lucas – Uma Vida*. Tradução Alexandre Martins; Celimar de Oliveira; Gabriel Oliva Brum; Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.

JULLIER, Laurent, MARIE, Michel. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e Outros Ensaio*s. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream – A Guerra Global das Mídias e das Culturas*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

“Martin Scorsese diz que filmes da Marvel 'não são cinema'”. In: *Jornal Folha de São Paulo – Ilustrada*. 04 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/martin-scorsese-diz-que-filmes-da-marvel-nao-sao-cinema.shtml> - Acesso em dezembro de 2019.

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

McCARTHY, Patti J.. *The Lucas Effect: George Lucas and the New Hollywood*. United States: Teneo Press, 2014.

NAZÁRIO, Luiz. *O Cinema Industrial Americano*. São Paulo: Editora Bisordi, 1982.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf> - Acesso em 2 de dezembro de 2019.

OLIVER, Myrna. “Bob Hudson; 'Imperador' das ondas aéreas dos anos 60”. *Los Angeles Times*. 23 de setembro de 1997. Disponível em:

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-sep-23-mn-35366-story.html> -
Acesso em 02 de jan. de 2020.

PAGLIA, Camille. *Imagens Cintilantes*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2014.

Power of Story: Visions of Independence at 2015 Sundance Film Festival. 2015.
(1h25m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YX-9QCkwHil> -
Acesso em 01 de jan. 2020.

PYE, Michael. *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*.
United States: Henry Holt & Co., 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009
(Coleção Debates; 288).

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

SPIELBERG. Direção de Susan Lacy. EUA: HBO, 2017. 147 minutos.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. 5ª Edição. Cidade: Papyrus,
2013.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre cinema*. Tradução André
Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS:

Curtas-metragens:

A LOOK AT LIFE (EUA, 1965) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas.

HERBIE (EUA, 1966) – Direção: Paul Golding e George Lucas. Roteiro: Paul Golding e George Lucas.

FREHEIT (EUA, 1966) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas
Fotografia: George Lucas. Montagem: George Lucas. Elenco: Randal Kleiser.

1:42.08 (EUA, 1966) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas.

ELECTRONIC LABYRINTH THX 1138 4EB (EUA, 1967) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas e Matthew Robbins. Fotografia: F. E. Zip Zimmerman. Montagem: Dan Nachtsheim. Produção: Charles Johnson e Richard Johnson. Som: Daniel Tueth. Elenco: Dan Nachtsheim, Joy Carmichael, David Munson, Marvin Bennett, Ralph Stell.

THE EMPEROR (EUA, 1967) – Direção: George Lucas. Roteiro: Paul Golding, Bob Hudson, George Lucas, John Milius, Rick Robertson e Gary Rockland. Montagem: Paul Golding. Elenco: Bob Huson, John Milius, George Lucas.

ANYONE LIVED IN A PRETTY [HOW] TOWN (EUA, 1967) – Direção: George Lucas. Roteiro: Paul Golding e George Lucas (baseado no poema de E. E. Cummings). Fotografia: George Lucas. Montagem: George Lucas. Música: Lynton B. Eckhart.

6-18-67 (EUA, 1967) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas.

FILMMAKER (EUA, 1968) – Direção George Lucas. Roteiro: George Lucas. Fotografia: George Lucas. Montagem: George Lucas e Marcia Lucas. Produção: Francis Ford Coppola. Música: Don Great e Steppenwolf. Som: George Lucas. Elenco: Tom Aldredge, Nathan Boxer, Bill Butler, Francis Ford Coppola.

Longas-metragens:

THX 1138 (EUA, 1971) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas e Walter Murch. Fotografia: Albert Kihn e David Myers. Montagem: George Lucas. Produção: Francis Ford Coppola, Edward Folger e Larry Sturhahn. Música: Lalo Schifrin. Som: Jim Manson, Walter Murch, Louis Yates e Tom Myers. Direção de Arte: Michael D. Haller. Figurino: Donald Longhurst. Elenco: Robert Duvall, Donald Pleasence, Don Pedro Colley, Maggie McOmie.

LOUCURAS DE VERÃO (American Graffiti), EUA, 1973) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas, Gloria Katz e Willard Huyck. Fotografia: Jan D'Alquen e Ron Eveslage. Montagem: Verna Fields, Marcia Lucas e George Lucas. Produção: Francis Ford Coppola e Gary Kurtz. Música: Kim Fowley e Karin Green. Som: Walter Murch, James Nelson, Art Rochester, Ryan Villarreal e Michael Evje. Direção de Arte: Doug von Koss e Mort Drucker. Figurino: Aggie Guerard Rodger. Elenco: Richard Dreyfuss, Ron Howard, Paul Le Mat, Charles Martin Smith, Cindy Williams, Candy Clark, Mackenzie Phillips, Harrison Ford.

STAR WARS – EPISÓDIO IV – UMA NOVA ESPERANÇA (Star Wars – Episode IV – A New Hope), EUA, 1977) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Fotografia: Gilbert Taylor. Montagem: Richard Chew, T. M. Christopher, Paul Hirsch e Marcia Lucas. Produção: Gary Kurtz e George Lucas. Música: John Williams. Som: Ben Burtt, Don MacDougall, Ray West, Bob Minkler e Derek Ball. Direção de Arte: John Barry, Norman Reynolds, Leslie Dilley e Roger Cristian. Figurino: John Mollo. Elenco: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness.

STAR WARS – EPISÓDIO I – A AMEAÇA FANTASMA (Star Wars – Episode I – The Phantom Menace), EUA, 1999) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Fotografia: David Tattersall. Montagem: Ben Burtt e Paul Martin Smith. Produção: George Lucas e Rick McCallum. Música: John Williams. Som: Gary Rydstrom, Tom Johnson, Shawn Murphy e John Midgley. Direção de Arte: Gavin

Bocquet. Figurino: Trisha Biggar. Elenco: Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman, Jake Lloyd, Ian McDiarmid.

STAR WARS – EPISÓDIO II – ATAQUE DOS CLONES (Star Wars – Episode II – Attack of the Clones, EUA, 2002) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas e Jonathan Hales. Fotografia: David Tattersall. Montagem: Ben Burt e George Lucas. Produção: George Lucas e Rick McCallum. Música: John Williams. Som: Ben Burt. Direção de Arte: Gavin Bocquet. Figurino: Trisha Biggar. Elenco: Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen, Christopher Lee, Samuel L. Jackson, Ian McDiarmid.

STAR WARS – EPISÓDIO III – A VINGANÇA DOS SITH (Star Wars – Episode III – Revenge of the Sith, EUA, 2005) – Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Fotografia: David Tattersall. Montagem: Roger Barton e Ben Burt. Produção: George Lucas e Rick McCallum. Música: John Williams. Som: Ben Burt. Direção de Arte: Gavin Bocquet. Figurino: Trisha Biggar. Elenco: Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen, Ian McDiarmid, Samuel L. Jackson.