

**MARCELLA FURTADO RODRIGUES**

**A CONTRACULTURA NO CINEMA  
SEGUNDO MILOS FORMAN**

A partir das análises de *Procura insaciável*,  
*Um estranho no ninho* e *Hair*

**Belo Horizonte**

**2010**

Marcella Furtado Rodrigues

**A CONTRACULTURA NO CINEMA SEGUNDO MILOS  
FORMAN**  
A PARTIR DAS ANÁLISES DE PROCURA INSACIÁVEL,  
UM ESTRANHO NO NINHO E HAIR

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

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2010

Rodrigues, Marcella Furtado, 1982-

A contracultura no cinema segundo Milos Forman a partir das análises de Procura insaciável, Um estranho no ninho e Hair / Marcella Furtado Rodrigues. – 2010

130 f.

Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

1. Forman, Milos, 1932- – Teses. 2. Crítica cinematográfica – Tchecoslováquia – Teses. 3. Diretores e produtores de cinema – Tchecoslováquia – Teses. 4. Contracultura – Teses. I. Andrade, Ana Lúcia Menezes de, 1969-. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.430233

Dissertação intitulada “A CONTRACULTURA NO CINEMA SEGUNDO MILOS FORMAN – A partir das análises de *Procura insaciável*, *Um estranho no ninho* e *Hair*” de Marcella Furtado Rodrigues, defendida no segundo semestre de 2008, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), diante da banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Lúcia M. Andrade (EBA / UFMG) - Orientadora

---

Prof. Dr. Heitor Capuzzo Filho (EBA / UFMG)

---

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco (UNICAMP)

Para Renato e Inez

## AGRADECIMENTOS

A essa Força Maior que nos impulsiona a cada dia e nos faz acreditar que vale a pena lutar para que o mundo seja um lugar melhor para se viver.

Aos meus pais, ao meu irmão e à Maíca, pela paciência e apoio durante todo esse tempo. À Inez, minha querida mãe, por sempre me acalmar e fazer tudo parecer mais simples.

Ao Renato, por seu amor, carinho e amizade sempre. Por acompanhar e torcer a cada passo de minha trajetória no mestrado. Por me fazer tão bem.

Aos meus familiares e amigos, pela atenção e carinho inesgotáveis.

Aos queridos Furtadaços.

Aos meus saudosos avós, que sempre levo no coração e que certamente estão orgulhosos por essa conquista.

Ao Tio João e Tia Fernanda, pela ajuda e disposição desde o princípio, pelos puxões de orelha, pelo humor e pelo exemplo de dedicação à docência.

Aos professores Antônia e Orlando, pelo apoio que foi fundamental para que eu pudesse me dedicar da maneira que esse projeto merecia.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, Zina, Vanessa e Sávio, pela paciência e disposição em me ajudar durante essa caminhada.

Aos colegas da Escola, Adolfo, Ana, Arthur, Jaider, Juliana, Marília, Thiago e todos aqueles com quem sempre pude dividir idéias e reflexões sobre essa paixão em comum, o cinema. Wiliam e Marcos, obrigada pela torcida.

A toda equipe do Cineclube UFMG, especialmente à Ana, ao Heitor e ao Alexandre. As sessões a que tive o prazer de assistir foram essenciais para minha formação audiovisual e também me inspiraram na realização desse projeto.

À Escola de Belas Artes, esse lugar encantador com o qual me identifiquei e do qual me orgulho em fazer parte.

À Ana, por me acolher como sua orientanda, por sua visão maravilhosa de cinema e por ser esse exemplo de mestre que eu tanto admiro. Obrigada por tudo!

## RESUMO

Esta pesquisa analisa obras cinematográficas relevantes que fazem referência à contracultura, na visão do cineasta tcheco Milos Forman: seus três primeiros filmes norte-americanos, que tratam direta ou indiretamente o tema – *Procura insaciável* (*Taking off* – EUA – 1971); *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest* – EUA – 1975) e *Hair* (EUA / Alemanha – 1979). Analisados em seus aspectos cinematográficos e temáticos, ressalta-se sua importância como realizações audiovisuais que levam para o grande público um pouco do que foi a contracultura. Assim, busca-se compreender como esse movimento tão marcante da década de 1960 foi refletido nas telas, tanto no conteúdo, quanto na forma desses filmes, a partir da visão e sensibilidade deste cineasta específico.

## ABSTRACT

*This study analyzes relevant films that make reference to the concept of counterculture. It does so within the production of the Czech film director Milos Forman. We deal, specifically, with his first three American films, all of them related, directly or indirectly, to this subject matter: Taking off (USA – 1971); One flew over the cuckoo's nest (USA – 1975) and Hair (USA / West Germany – 1979). These three films will be analyzed from a cinematographic and thematic standpoint, emphasizing their importance as audiovisual productions that gave the general public an idea of what the counterculture was. This way, we'll try to understand how this landmark decade of the 1960's was reflected in the screens, both in content, as in the form of these films, from the vision and sensibility of this specific filmmaker.*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1.1. O olhar contracultural na obra de Milos Forman</b> .....	14
<b>2. PROCURA INSACIÁVEL – Gerações em conflito</b> .....	26
<b>3. UM ESTRANHO NO NINHO – Uma fábula sobre o sistema</b> .....	47
<b>4. HAIR – Um balanço do movimento <i>hippie</i></b> .....	76
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102
<b>APÊNDICE – Um panorama da contracultura</b> .....	109
<b>ANEXO A – Filmografia</b> .....	126
<b>ANEXO B – Ficha técnica dos filmes analisados</b> .....	130



## INTRODUÇÃO

Desde seus primórdios, sendo parte integrante do mundo e muitas vezes reflexo dele, o cinema pôde acompanhar as principais transformações do século XX. Seja no período entre Guerras Mundiais ou na época da Grande Depressão nos Estados Unidos, na Revolução Socialista Russa, durante as ditaduras nacionais nos países da América-Latina ou nos regimes totalitários da Europa Pós-Guerra, o cinema sempre dialogou com o contexto, os costumes e valores de seu tempo, exaltando-os, criticando-os, direta ou indiretamente.

“O cinema não é apenas um importante meio de comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e sua contínua evolução, mas, exatamente enquanto tal, mantém relações muito estreitas com a história, entendida como aquilo que definimos o conjunto dos fatos históricos ou considerada como a disciplina que estuda tais fatos” (COSTA, 1989, p. 29).

Bem antes dos movimentos revolucionários da década de 1960, que iam contra os preceitos de uma sociedade materialista e conformada em um padrão de comportamento, a preocupação com essa estrutura social fechada e mecanizada já podia ser vista em obras cinematográficas que se anteciparam aos acontecimentos da referida década. Exemplos disso podem ser encontrados em filmes, como *A nós a liberdade* (*A nous la liberté* – França – 1931), *Tempos modernos* (*Modern times* – EUA – 1936) e *Meu tio* (*Mon oncle* – Itália / França – 1958), respectivamente de René Clair, Charles Chaplin e Jacques Tati, homens que, sensivelmente, souberam tratar assuntos tão sérios com habilidade cômica peculiar.

No filme *A nós a liberdade*, René Clair faz uma crítica à sociedade moderna mecanizada, mostrando a inversão de valores que ocorre a partir do momento em que as máquinas se tornam protagonistas, enquanto as relações humanas ficam em segundo plano. Em *Meu tio*, Tati aborda a frieza e alienação de uma sociedade preocupada com o consumo exagerado, com a aquisição desenfreada de bens materiais em detrimento dos valores humanos, do contato com o outro, da sensibilidade em valorizar o imaterial diante da eclosão dos mais variados objetos de consumo.

Já *Tempos modernos* é uma obra de valor imensurável para a cinematografia do século XX, pela capacidade de trazer reflexões tão fundamentais, através de uma linguagem simples e popular, mas de grande riqueza poética. O filme traça um importante painel do século XX, no que se refere ao impacto causado pela industrialização nas relações de trabalho e interações sociais. *Tempos modernos* é claro e literal ao mostrar o que ocorre com quem não se encaixa na “engrenagem” econômica e social, mas nem por isto é pessimista em relação àqueles que escolhem estar fora do sistema.

Entretanto, nem sempre os filmes puderam desempenhar um papel crítico em relação a essa sociedade industrial. Com o desenvolvimento do sistema de estúdios, nos Estados Unidos, a partir dos anos 1920<sup>1</sup>, o próprio cinema se torna uma indústria, com intensa divisão de trabalho, aprimoramento do processo de produção e uma busca desenfreada pelo lucro, como em qualquer outro ramo industrial.

---

<sup>1</sup> O sistema norte-americano de estúdios teve início com o surgimento de Hollywood, ainda nos anos de 1910, mas desenvolveu-se plenamente após a Primeira Guerra Mundial. “Hollywood surgiu a partir de 1907, quando produtores de Nova York dirigiram-se para a Califórnia, fugindo dos *royalties* exigidos pela Companhia de Thomas Edison e atraídos pelos baixos custos de produção do local. Além disso, o clima ensolarado durante o ano inteiro na costa oeste dos Estados Unidos possibilitava a criação dos mais diversos cenários. [...] Ao longo dos anos, Hollywood transformou-se no pólo da indústria cinematográfica norte-americana e, com o advento do cinema sonoro, ainda no final dos anos 20, consolidou seu poder, dando início à chamada ‘Era de Ouro de Hollywood’, que atingiu seu ápice nos anos 40” (ANDRADE, 2003 – Folder).

O sistema de estúdios nos EUA passou a reforçar o *american way of life*, exprimindo “os valores tipicamente da classe média americana de otimismo, materialismo e escapismo romântico” (MATTOS, 2006, p. 63). Era o auge dos chamados “filmes família”, “cujas histórias celebravam o lar e respeitavam todas as interdições impostas pelo Código de Produção<sup>2</sup>” (MATTOS, 2006, p. 64). Havia forte exaltação de valores morais e da tradicional família norte-americana.

Nos Estados Unidos, o Código de Produção atuava sobre os filmes de modo a garantir que a moral e os bons costumes não fossem ameaçados pelas obras.

“A criação do Breen Office<sup>3</sup> reduziu seriamente o alcance e a profundidade permissíveis nos filmes de Hollywood p̄elos anos adiante, mas convém notar que os magnatas do cinema concordaram com os seus adversários, não somente por causa da pressão que eles exerceram, mas também porque subitamente perceberam as mudanças ocorridas no ânimo da nação trazidas pelo New Deal (espírito de patriotismo, unidade e compromisso com os valores nacionais). Eles descobriram maiores oportunidades de lucro e prestígio, apoiando os princípios morais e sociais básicos da cultura americana tradicional” (MATTOS, 2006, p. 91).

A censura buscava garantir a manutenção de um modo de vida conservador nos Estados Unidos, onde a indústria cinematográfica, em geral, trabalhava para exportar esse padrão de comportamento para outros países, como os europeus com regimes totalitários ou aqueles que viviam ditaduras na América-Latina. Dessa forma, os cineastas precisaram

---

<sup>2</sup> O Código de Produção era um conjunto de diretrizes para os produtores, estipulando o que era ou não permissível no campo de representação no cinema de Hollywood, particularmente no que se referia a assuntos sexuais e criminais. Vigorou de 1934 a 1966 (Cf. MATTOS, 2006).

<sup>3</sup> Joseph I. Breen foi um “proeminente católico leigo” nomeado em 1934 para encabeçar a Production Code Administration – PCA.

atuar com maior criatividade para “driblar” a censura e levar ao público a mensagem que desejavam, mas que nem sempre estava dentro dos padrões permitidos.

“Entretanto, se, por um lado, o Código tornou o produto de Hollywood menos capaz de lidar francamente com temas controversos, por outro, obrigou os estúdios a desenvolver técnicas de ambiguidade nas suas representações, especialmente de assuntos sexuais. Os espectadores ‘sofisticados’, familiarizados com as convenções de representação, aprenderam a imaginar os atos de conduta imprópria, cuja exposição o Código proibira explicitamente” (MATTOS, 2006, p. 92).

Nos países que sofriam forte censura, começaram a despontar diretores que queriam trabalhar com personagens e situações que não se encaixavam no padrão desejado por aqueles que controlavam o que as pessoas deveriam assistir.

Em fins da década de 1960, o mundo vive um momento ímpar ao ver surgir em diversos países movimentos de protesto contra padrões estabelecidos. Na Europa e América Latina, estudantes e diversas classes de trabalhadores protestam por seus direitos frente às ditaduras que viviam. Nos Estados Unidos, milhares de jovens saem às ruas para mostrar seu repúdio à guerra do Vietnã e aos costumes dos quais eles queriam se libertar.

Em cada país, os movimentos tiveram características próprias, mas em todos é possível identificar a busca por um modo de vida mais livre, sem ter que se submeter a determinados padrões. Era a busca por uma sociedade que respeitasse as diferenças, as características próprias de cada indivíduo e oferecesse oportunidades iguais de vida e expressão para todos.

“Essa fase de instabilidade coincidiu com o surgimento da Nova Hollywood, um termo que tem sido usado para definir tanto o cinema ‘de arte’ da Hollywood Renaissance (i.e., o período do final dos anos 60 a meados dos anos 70, quando Hollywood produziu uma quantidade relativamente alta de filmes ousados e inovadores, que pareciam ultrapassar os limites da produção convencional dos estúdios) como um fenômeno quase totalmente oposto: os dispendiosos *blockbusters* dos gigantescos conglomerados.

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” (MATTOS, 2006, p. 141).

Retomando o início deste texto, o cinema sempre esteve em diálogo com as transformações no mundo e, na década de 1960, não foi diferente. Diante da busca por maior liberdade por parte dos jovens, também a Sétima Arte pôde alçar vôos maiores, tanto na temática quanto na forma de elaboração dos filmes. E isso pode ser visto em diversas cinematografias, tanto nos Estados Unidos quanto em países europeus e latino-americanos. “A ‘pesquisa do novo’ e a ‘recusa da tradição’, em analogia com o que se vinha verificando nas outras formas de expressão, levam o cinema a reforçar tendências paralelas da literatura, das artes plásticas e figurativas” (COSTA, 1989, p. 115).

“Mas a partir de 1960 surgiu um novo público, que manifestou a sua disponibilidade face a soluções cinematográficas diferentes. Este público pertencia a uma geração alimentada pelas revoluções culturais do pós-guerra e que crescera dominada por um mais profundo sentido das responsabilidades. Foi o Novo Cinema

Americano que, corajosamente, veio ao encontro desta corrente”  
(BACHMAN, 1969, pp. 11, 12).

Diversos movimentos cinematográficos nacionais refletiram esse desejo de mudança dos jovens, com o questionamento dos padrões já estabelecidos tanto no comportamento social quanto na produção audiovisual. Como exemplo desses movimentos, vale a pena citar a *Nouvelle Vague*, na França, o *Free Cinema*, na Inglaterra, o *New American Cinema Group*<sup>4</sup>, nos EUA, e o Cinema Novo, no Brasil.

Com o *New American Cinema Group*, o cinema se afasta de Hollywood não só fisicamente, com destaque para as produções realizadas em Nova York, mas também tematicamente e no esquema de produção. Os filmes passam a ser produzidos de forma independente, com orçamentos mais baixos e menos pressão por um retorno financeiro, diferentemente do sistema industrializado do cinema hollywoodiano. As filmagens saem dos estúdios para as ruas e as histórias passam a ser protagonizadas por atores pouco conhecidos ou não-profissionais.

“Perante o triunfo alcançado por *Harper*<sup>5</sup>, Hollywood reagiu então imediatamente: eis um gênero que podia reconduzir os espectadores para as salas. Decidiu-se, portanto, exceder no espetacular, evitar as convenções que tinham tornado antiquados certos títulos do período precedente: afastam-se dos estúdios, os exteriores reais são largamente explorados, tanto mais que são extraordinários” (TAVERNIER, 1969, p.110).

---

<sup>4</sup> “A idéia de um cinema pessoal, realizado fora de qualquer condicionamento, é buscada por esse grupo de vanguarda, que utiliza o formato reduzido (16mm e 18mm) e foge de toda forma de distribuição tradicional. Tudo aquilo que, por motivos de mercado, de censura e de ideologia, fora ignorado por Hollywood torna-se objeto desse cinema, que ganhará logo a etiqueta de cinema *underground* (subterrâneo), a mesma dos vários movimentos artísticos, literários e musicais que constituíram a diversificada constelação das vanguardas dos anos 60” (COSTA, 1989, p. 123).

<sup>5</sup> Trata-se do filme *Harper – O caçador de aventuras* (*Harper* – EUA – 1966), de Jack Smight, estrelado por Paul Newman, Janet Leigh e Lauren Bacall.

Na temática, passaram a ser abordados temas tabus referentes à sexualidade, como homossexualidade e liberdade sexual. Nesse contexto, surgem diversos cineastas interessados no movimento de renovação que ocorria dentro e fora das delas.

“O fato notável sobre o final dos anos 60 e começo dos anos 70 foi a quantidade de novos diretores que receberam aclamação crítica e popular com seus primeiros filmes, incluindo William Friedkin, Dennis Hopper, Paul Mazursky, Woody Allen, Alan Pakula, Bob Rafelson, Hal Ashby e Peter Bogdanovich, entre outros. Havia ainda vários realizadores que, embora tendo feito sua estréia na direção mais cedo, ficaram bem conhecidos nessa época, entre eles, John Cassavetes, Arthur Penn, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Mike Nichols e Robert Altman” (MATTOS, 2006, p. 142).

Entre esses e outros diretores, são diversos os filmes que abordam temáticas referentes à contracultura. Não cabe a esta pesquisa estabelecer valores ou ordem de importância entre esses filmes, muito menos listar todos aqueles que se destacaram no período. No entanto, pode-se chamar a atenção para alguns títulos, tais como: *Chelsea girls*, (EUA – 1966), de Paul Morrissey e Andy Warhol; *A primeira noite de um homem* (*The graduate* – EUA – 1967) e *Ânsia de amar* (*Carnal knowledge* – EUA – 1971), ambos de Mike Nichols; *Sem destino* (*Easy rider* – EUA – 1969), de Dennis Hopper; *John e Mary* (*John and Mary* – EUA – 1969), de Peter Yates; *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (EUA – 1969), de George Roy Hill; *Zabriskie Point* (EUA – 1970), de Michelangelo Antonioni; *Cada um vive como quer* (*Five easy pieces* – EUA – 1970), de Bob Rafelson; *M.A.S.H.* (EUA – 1970) e *Voar é com os pássaros* (*Brewster McCloud* – EUA – 1970), de Robert Altman; *Ensina-me a viver* (*Harold and Maude* – EUA – 1971), de Hal Ashby;

*Próxima parada, bairro boêmio* (*Next stop, Greenwich Village* – EUA – 1976), de Paul Mazursky, entre outros.

“Muitos dos pontos em que foi sintetizado o processo de renovação do cinema americano deixam transparecer a afirmação de uma espécie de "política de autores" análoga àquela que havia assinalado na França o advento da *nouvelle vague*. 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 (muitos deles estudaram cinema na universidade e cultivaram nas cinematecas e graças à televisão um profundo conhecimento de todo o cinema clássico)” (COSTA, 1989, p. 136).

Os cineastas, a partir da década de 1960, queriam mostrar a América em seus filmes, apresentando suas diversas faces, não apenas aquela criada por Hollywood. Os personagens dos filmes da nova geração vivem situações com as quais a juventude se identifica, mas que eram pouco representadas, devido à pressão dos estúdios no intuito de criar uma imagem e uma mentalidade que eles queriam divulgar, embora não correspondesse aos anseios daqueles jovens.

“Tem-se a impressão de que todo um público, sem dúvida jovem, se identifica imediatamente a estas personagens, que cortaram as amarras, não contam senão com elas próprias e não querem em nenhuma ocasião ater-se a um sistema moral ou social determinado” (TAVERNIER, 1969, p. 115).



Assim como havia atingido os Estados Unidos, essa nova onda de cineastas também surgiu em países da Europa e da América Latina, regiões que viviam transformações sociais e momentos políticos que impulsionaram os questionamentos e a representação de novas visões de mundo no cinema, entre outras artes.

“Uma onda de renovação atingiu também os países socialistas, onde o cinema, embora não sofrendo os condicionamentos do mercado e sendo menos vinculado do que no Ocidente às exigências de lucro, sofria outros tipos de restrição, devido ao exagerado poder do sistema político-burocrático. [...]

Também para a Checoslováquia se falou de uma *nouvelle vague* (*nova vlná*) a propósito de autores como Milos Forman, de quem relembramos *Cerný Petr* (1963) e *Os amores de uma loura* (1965), e Evald Schorm, que estreou com o longa-metragem *Kazdy den odvahu* (1964)” (COSTA, 1989, pp. 127, 128).

É nesse cenário que despontou o diretor Milos Forman. Nascido em 1932, na Tchecoslováquia, Forman ficou órfão muito cedo, quando seus pais foram mortos no campo de concentração de Auschwitz. Quando jovem, estudou na FAMU (*Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze / Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague*)<sup>6</sup>. Em 1964, Forman realizou um filme de 47 minutos, intitulado *Concurso* (*Konkurs – Tchecoslováquia*), no qual mostra apresentações musicais de jovens em uma audição, em cenas muito semelhantes às seqüências dos testes vistos em *Procura insaciável* (*Taking off – EUA – 1971*), seu filme de estréia na América. No mesmo ano, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Pedro, o negro* (*Cerný Petr –*

---

<sup>6</sup> <http://www.famu.cz/> - acesso em 05/10/08.

Tchecoslováquia). Pedro (Ladislav Jakim) é um garoto de 17 anos que trabalha em um supermercado e convive com os sermões de seu pai (Jan Ostroil), sempre lhe cobrando por seu trabalho e pelas responsabilidades que ele queria que o filho assumisse.

Em *Os amores de uma loura* (*Lásky jedné plavovlásky* – Tchecoslováquia – 1965), o espectador acompanha algumas passagens na vida de Andula (Hana Brejchová), uma jovem funcionária de uma fábrica de calçados que começa a vivenciar relacionamentos amorosos. O filme foi indicado ao Oscar e ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro no ano de 1967.

Em 1967, Forman lança *O baile dos bombeiros* (*Horí, má panenka*– Tchecoslováquia / Itália), uma divertida fábula sobre a (des)organização do corpo de bombeiros e sua tentativa em promover um baile onde poderiam homenagear seu mais antigo membro. Esse filme também recebeu uma indicação para o Oscar de melhor filme estrangeiro.

Pouco depois que as tropas russas chegaram à Tchecoslováquia para reprimir as manifestações que caracterizaram a “Primavera de Praga”<sup>7</sup>, Forman deixou o país e foi para a França, logo depois rumando para os Estados Unidos que se tornaria seu novo lar.

Em 1971, ele realiza seu primeiro filme na América, *Procura insaciável* (*Taking off* – EUA), em que o espectador acompanha o casal Larry e Lyne Tyne (Buck Henry e Lynn Carlin) em sua busca pela filha Jeannie (Linnea Heacock) que começa a descobrir o mundo fora de casa. Nessa trajetória, os pais vivem experiências diversas na tentativa de entender as motivações da filha adolescente.

---

<sup>7</sup> Ocorrida em 1968, na capital da Tchecoslováquia, a “Primavera de Praga” foi um movimento liderado por intelectuais reformistas do Partido Comunista Tcheco, comandado pelo líder local do PC, Alexander Dubcek. O movimento propunha um “socialismo com face mais humana” e incentivava mudanças sociais, políticas e econômicas. A população apoiou o movimento e diversos setores da sociedade se manifestaram a favor da abertura política do país. Temendo a influência de um país com regime democrático e socialista sobre as demais nações sob influência soviética, em agosto de 1968, a URSS envia tropas a Praga para reprimir o movimento.

O filme seguinte foi *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest* – EUA – 1975), que apresenta a história de Randle McMurphy (Jack Nicholson), um homem que está preso, acusado de assediar uma menor de idade, e é enviado para o Instituto Mental Estadual, para que os médicos o avaliem e digam se ele tem problemas mentais ou não. A princípio, Randle parece preferir a estadia no instituto mental à prisão, mas, aos poucos, ele percebe que o hospital pode ser um local muito mais opressor e invasivo do que a penitenciária. *Um estranho no ninho* foi o terceiro filme de Forman indicado ao Oscar (1976) e venceu nas cinco principais categorias: melhor diretor (Forman), melhor ator (Jack Nicholson), melhor atriz (Louise Fletcher), melhor roteiro (Lawrence Hauben e Bo Goldman) e melhor filme, prêmio recebido pelos produtores Saul Zaentz e Michael Douglas. As mesmas premiações foram recebidas também no Globo de Ouro, entre outros prêmios.

O próximo filme de Forman foi *Hair* (EUA / Alemanha – 1979), baseado em peça homônima<sup>8</sup>, escrita por Gerome Ragni e James Rado (roteiro e letras) e Galt MacDermot (música). No filme, um grupo de *hippies* de Nova York encontra Claude Bukowski (John Savage), um jovem de Oklahoma, e tenta dissuadi-lo da idéia de se alistar para unir-se ao exército na Guerra do Vietnã. O filme faz uma crítica de forma direta à guerra, ao exército, à burguesia capitalista e aos valores que eles representam, além de também criticar de forma sutil alguns pontos do próprio movimento hippie.

Em *Na época do ragtime* (*Ragtime* – EUA – 1981), Forman fala de conflitos raciais no início do século XX nos EUA, ao contar a história de Coalhouse Walker Jr. (Howard E. Rollins Jr.), um pianista negro que alcança fama e sucesso, mas sofre com a inveja e

---

<sup>8</sup> A peça *Hair* foi elaborada por Gerome Ragni e James Rado, entre 1965 e 1967. No início de 1967, Galt MacDermot uniu-se a eles para compor a trilha de *Hair*. A peça estreou *off-Broadway*, em outubro de 1967, e foi levada para a Broadway (Nova York, Estados Unidos), em abril de 1968, quando se tornou um fenômeno. Desde então, tem sido encenada por diversas companhias não só nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro. O enredo da peça traz algumas diferenças com relação ao enredo do filme, especialmente quanto ao final do personagem Claude Bukowski. (<http://www.hairthemusical.com/> - acesso em 04/07/2008).

injustiça de um mundo racista. O filme foi inspirado no livro homônimo de Edgar Lawrence Doctorow, escrito em 1975.

Três anos depois, em *Amadeus* (EUA – 1984), o diretor conta a história do gênio musical Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce), pelos olhos de Antonio Salieri (F. Murray Abraham), músico que, embora tenha admiração extrema por Mozart, também o inveja e não entende porquê ele não fora agraciado com o mesmo dom para a música. O roteirista do filme, Peter Shaffer, é o mesmo autor da peça homônima, escrita em 1979. O filme venceu 8 das 11 indicações que recebeu para o Oscar em 1985, incluindo melhor roteiro adaptado (Peter Shaffer), melhor ator (F. Murray Abraham), melhor diretor (Forman) e melhor filme (recebido pelo produtor Saul Zaentz).

*Valmont – Uma história de seduções* (*Valmont* – EUA / França – 1989) é também uma produção de época. Baseado no livro *As ligações perigosas* (*Les liaisons dangereuses*), romance de Chardel de Laclos, escrito em 1782, o filme aborda a tentativa de Valmont (Colin Firth) em corromper e seduzir uma mulher casada, como aposta que faz com sua amante Merteuil (Annette Bening).

O filme seguinte de Forman é *O povo contra Larry Flynt* (*The people vs. Larry Flynt* – EUA / Canadá), realizado em 1996, sete anos após *Valmont*. A obra conta a história de Larry Flynt (Woody Harrelson), editor da revista masculina *Hustler*, lançada na década de 1970. O conteúdo explícito e provocador da publicação de Flynt provocou a indignação e protestos dos conservadores, que levaram o editor a inúmeros processos e prisões, situações que o incitavam ainda mais a continuar sua luta pela liberdade de expressão. A obra mostra o conflito de uma América hipócrita e conservadora contra aquele que ousou tratar de forma aberta (e, por vezes, pitoresca) questões delicadas naquela sociedade (sexualidade, nacionalismo, liberdade de expressão), desafiando a Igreja e instituições políticas dos EUA.

Em *O mundo de Andy* (*Man on the moon* – EUA / Reino Unido / Alemanha / Japão – 1999), Forman realiza novamente uma cine-biografia de uma figura controversa na sociedade americana, que muitas vezes desafia seus valores e, por isto mesmo, é rejeitado por ela. O filme é baseado na vida de Andy Kaufman (Jim Carrey), um excêntrico artista que se irritava com o rótulo de comediante. O objetivo de Andy não era o riso, mas envolver a platéia com suas atuações provocantes, sempre no limite entre representação e realidade.

Em 2006, sete anos após *O mundo de Andy*, Forman dirige *As sombras de Goya* (*Goya's ghosts* – EUA / Espanha)<sup>9</sup>. O filme traz a história do pintor Francisco Goya (Stellan Skarsgård) e sua luta contra a Inquisição Espanhola, na tentativa de libertar sua musa Ines (Natalie Portman) que fora presa acusada de heresia.

Embora seja um diretor que possui o apoio de grandes estúdios na realização de seus filmes, Milos Forman parece não se interessar por um ritmo de produção industrial. Depois que se mudou para os Estados Unidos, o diretor procurou dar um tempo razoável entre uma produção e outra, de modo que pudesse elaborar melhor seus projetos, e ainda assumir suas atividades como coordenador do Departamento de Cinema da Universidade de Columbia (NY). As co-produções de seus últimos filmes revelam ainda uma busca pelo controle da produção, fora do rígido esquema hollywoodiano.



---

<sup>9</sup> Até a conclusão desta dissertação (outubro de 2008) este é o último filme de Forman; embora, em sites como [www.imdb.com](http://www.imdb.com), esteja anunciada a pré-produção de *The ghost of Munich*, com lançamento previsto para 2009.

## 1.1. O olhar contracultural na obra de Milos Forman

Nos primeiros filmes de Forman, ainda na Tchecoslováquia, já se percebe sua postura provocativa e questionadora dos padrões sociais estabelecidos. Seus primeiros longas são produções modestas, com muitos atores não-profissionais. Com um humor característico, Forman já demonstrara, desde o início, sua tendência para a crítica a certos modelos de comportamento e à hipocrisia nas instituições estatais e familiares.

A escolha do cineasta Milos Forman como objeto de estudo dentro dessa temática de um “olhar contracultural” no cinema se justifica pela constante abordagem de temas relativos à contracultura em seus filmes, mesmo quando o movimento não se torna o objeto principal de suas obras.

A opção por esse autor é facilmente explicada por seus filmes, não só aqueles produzidos nas décadas de 1960 e 1970, mas em todas as fases de sua carreira. Sua vivência sob diversos regimes políticos<sup>10</sup> (Nazista, Stalinista, Comunista<sup>11</sup> e Democrático) lhe deu uma visão de mundo rica em situações que ele efetivamente vivenciou. É sobre a influência dessas experiências de vida e sua receptividade aos movimentos juvenis da década de 1960 que ele fala quando é questionado por Michel Ciment, no livro *Hollywood Entrevistas* (1988), sobre a influência do regime socialista em sua vida (regime que, segundo o autor, teria limitações morais e burocráticas):

---

<sup>10</sup> “It’s funny to realize, but in my relatively short life I have lived through six or seven different social and cultural systems. First the Democratic Republic of Czechoslovakia, then the limited democracy before World War II, then the Nazi regime. After the Nazi regime there was a kind of democracy again for three years, then came the Stalinist regime, then the reformed Communist regime, and now I am living in a free country”. (Milos Forman – Personal Quotes – [www.imdb.com](http://www.imdb.com) - acesso em 31/08/08).

<sup>11</sup> Com o fim da Segunda Guerra Mundial, diversos países da Europa Oriental que haviam sido ocupados por tropas nazistas se tornam socialistas, formando um bloco socialista no Leste Europeu. Em alguns países, começam a ocorrer movimentos de contestação às lideranças do Partido Comunista. Na Tchecoslováquia, a intensidade desses levantes operário-estudantis ficou conhecida como a Primavera de Praga, em 1968. Jovens e operários exigiam uma verdadeira Democracia Socialista. O movimento sofreu uma violenta intervenção armada soviética.

“Toda opressão provoca essa reação. Pode perfeitamente ser a opressão dentro da família. A primeira rebelião de um jovem é geralmente contra o *status quo* dentro da família. Depois, ela se desenvolve na escola. A opressão é sempre apresentada como destinada a fazer o seu bem. Durante um certo tempo você aceita, procura disciplinar-se. E, objetivamente, pode-se dizer que, em determinados casos, a opressão é para o seu bem, talvez seja quando ela o ensina como sobreviver em uma sociedade em que não se está sozinho. Mas quando a opressão ultrapassa determinados limites, torna-se assassina e força-o a cometer certos atos, entrando em conflito não somente com seu instinto vital, mas com sua filosofia, pois tudo que você aprendeu na escola representa os mais belos ideais que o homem pode conceber, dos gregos a Faulkner, passando por Shakespeare. Você ouviu falar da nobreza das grandes idéias humanitárias e, de repente, oferecem-lhe um fuzil e ordenam que atire. Se você não acredita na guerra santa, então, você se encontra em uma situação emocional estranha e se revolta” (*apud* CIMENT, 1988, p. 271).

Em 1968, Milos Forman se muda para os Estados Unidos, levando consigo toda essa experiência de vida em outros regimes políticos e seu estilo peculiar de fazer cinema. Esse estilo pode ser observado tanto na vertente européia de seus filmes, quanto naqueles produzidos a partir de sua chegada aos EUA. Na Tchecoslováquia, seus longas-metragens *Pedro, o negro* e *Os amores de uma loura* já traziam histórias de jovens tentando encontrar seu lugar no mundo.

A personagem Andula (Hana Brejchová), de *Os amores de uma loura*, é funcionária de uma fábrica de calçados em uma pequena cidade da Tchecoslováquia. Para distrair as centenas de moças que lá trabalham, as autoridades locais decidem promover um baile e assim enviam homens do exército para servirem de companhia às garotas. Quando

o trem chega à cidade, as meninas se decepcionam, pois não vêem chegar jovens soldados, mas homens da reserva do exército. A partir daí, Forman utiliza seu senso de humor característico para falar das situações criadas nos encontros e desencontros que surgem.

Andula não se interessa pelos homens mais velhos, mas sim pelo jovem pianista, Milda (Vladimír Pucholt), da banda que anima o baile. Ela dorme com ele no primeiro encontro, o que coloca a personagem distante do comportamento que se esperava das moças na década de 1960. Andula vai atrás de Milda, em Praga, e lá encontra a dura recepção dos pais do garoto, que não hesitam em esconder da moça seu incômodo em ver uma menina indo atrás de um rapaz, momento em que entra em choque visões de mundo de gerações distintas.

Os pais de Milda (Milada Jezková e Josef Sebánek) só se preocupam com o que os vizinhos irão pensar quando virem Andula atrás de seu filho. Eles nem dão à garota oportunidade de se expressar sobre a situação. Naquela família, o pai parece ter perdido o respeito e a autoridade, pelo fato de ganhar menos que seu filho que é muitos anos mais jovem. Mas todos os problemas em casa não importam diante das preocupações da mãe em manter as aparências e tentar entender o comportamento da nova geração.

O próximo longa de Forman, *O baile dos bombeiros*, é também seu primeiro filme a cores, lançado em uma época em que o regime comunista mantinha olhares atentos às manifestações de qualquer tipo na Tchecoslováquia. Mesmo assim, o filme foi reconhecido e obteve uma indicação para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, como havia acontecido com *Os amores de uma loura*. Na história, o Corpo de Bombeiros resolve promover um baile para homenagear seu comandante mais idoso, que está doente. A preparação e os acontecimentos durante o baile são inusitados e o filme parece uma parábola que o diretor utiliza para remeter a algo que não poderia ser representado ali abertamente. Dessa forma, o que fica claro na obra são os problemas de uma instituição



(no caso, o Corpo de Bombeiros) tentando manter uma aparência que, na verdade, não reflete o comportamento de nenhum de seus membros.

Fechados em uma sala, os bombeiros não conseguem se entender ao “examinarem” as candidatas à rainha do baile. Lá fora, a festa acontece, enquanto os brindes de um sorteio para os convidados vão desaparecendo pouco a pouco. Ao lado do salão, um homem perde tudo que possui, quando sua casa pega fogo e o incêndio não é controlado a tempo. Ao final, quando os bombeiros decidem oferecer ao senhor os brindes que seriam sorteados no baile, a verdade vem à tona: tudo fora roubado, inclusive o presente do bombeiro homenageado.

*O baile dos bombeiros* poderia ser apenas a simples história de uma inusitada celebração com situações cômicas criadas a partir de personagens diversos. Mas o filme se torna uma crítica pungente ao momento político então vivido na Tchecoslováquia. As situações criadas são alegorias a respeito de um sistema de organização política e social que tenta esconder suas mazelas para se justificar, ao invés de tentar contorná-las. Como o próprio Milos Forman explica, em um trecho de entrevista a seguir, o problema não se resume ao comportamento de cada um, mas reflete o sistema que provoca aquele comportamento.

“Depois, eu acho que é o sistema que está doente, e não os *homens*. Os homens do governo não são melhores nem piores do que os bombeiros. Qualquer indivíduo, colocado numa posição de poder, quer seja nos bombeiros ou no governo, iria conduzir-se da mesma maneira e provocaria os mesmos resultados trágicos” (*apud* CIMENT, 1988, p. 254).

A parábola aborda as falhas de um sistema hierárquico que não consegue funcionar, mesmo ao tratar questões simples (no caso, a organização do baile), enquanto seus membros, a todo o momento, são corrompidos, ao colocar à frente seus interesses pessoais.

Quando vai para os Estados Unidos, em 1968, Forman leva consigo não somente sua experiência cinematográfica européia, mas também sua visão de mundo. Pela natureza de suas obras, pode-se perceber que essa visão estava muito influenciada pelos movimentos juvenis e o pensamento contracultural da década de 1960. Ele chega aos EUA no ano seguinte ao chamado “verão do amor”<sup>12</sup>, quando ainda estavam muito fortes o movimento *hippie*, a vida em comunidades urbanas e rurais, e os protestos contra a Guerra do Vietnã. Jovens saíam de casa para viver novas experiências além dos “muros” construídos por seus pais. Forman desembarca em uma América onde manifestações sociais fervilhavam por todos os lados, de leste a oeste. Sua experiência com os movimentos que havia presenciado na Europa e que depois encontra nos Estados Unidos certamente é um importante marco na realização de seus filmes.

As mudanças que o diretor podia perceber no comportamento dos jovens nos Estados Unidos começavam a ser vistas em algumas produções cinematográficas que surgiam. O cinema norte-americano estava se abrindo para novas possibilidades. Com o fim do Código de Produção e o lançamento de filmes independentes que davam retorno financeiro, os próprios investidores se voltaram para esse novo mercado que se criara além do sistema de estúdio. Dessa forma, abriu-se um novo horizonte de produções nos EUA, através de filmes que dialogavam com o pensamento oriundo dos movimentos que agitavam o país naquele momento.

---

<sup>12</sup> “Aquele de 1967 foi para São Francisco [Califórnia, EUA] um verão particular. A cidade se tornou o centro das jovens gerações que queriam viver um estilo de vida diferente. Sob o slogan de ‘sexo, drogas e rock’n’roll’, pregavam o amor, a abolição das barreiras sociais e a retirada das tropas americanas do Vietnã” (ANSA, Da. “São Francisco celebra 40 anos do ‘verão do amor’ – 03/09/2007”. In: <http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/09/03/ult89u7944.jhtm> - acesso em 03/10/08).

“O surgimento dos novos realizadores foi acompanhado por mudanças significativas no que se refere ao estilo fílmico. As convenções do cinema clássico foram consideradas como antiquadas e mecânicas. As estruturas narrativas fechadas e bem-feitas, que haviam servido aos realizadores americanos desde o tempo de Griffith, só eram agora usadas nos entretenimentos de massa. Os novos diretores preferiam estruturas abertas, episódicas. Seus filmes eram mais pessoais, mais parecidos com os filmes europeus, cujos finais são quase sempre imprevisíveis e não conclusivos. Até os filmes de gênero eram diferentes, com um ímpeto revisionista. Os protagonistas tornaram-se anti-heróis e o sexo nunca foi tratado tão explicitamente” (MATTOS, 2006, p. 143).

Os três primeiros filmes de Milos Forman na América abordam muito claramente esse “olhar contracultural”, tendo sido realizados apenas alguns anos após o período mais efervescente desses movimentos juvenis. Dessa forma, essas obras trazem consigo uma reflexão sobre o que foi o movimento, seus desafios, conquistas e derrotas dentro da sociedade americana, sob esse especial olhar estrangeiro de Forman. Nessa perspectiva, os filmes analisados nesta dissertação são: *Procura insaciável* (*Taking off* – EUA – 1971), abordado no capítulo 2; *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest* – EUA – 1975), capítulo 3, e *Hair* (EUA / Alemanha – 1979), capítulo 4.

*Procura insaciável* traz uma passagem da vida de Jeannie (Linnea Heacock), uma jovem que busca novas experiências fora de casa, embora não saiba ao certo o que quer fazer. O filme mostra a trajetória da garota, enfatizando a visão de seus pais que têm dificuldade em aceitar que a filha queira viver experiências fora do ninho que eles criaram para ela. *Procura insaciável* aborda essa diferença de gerações, mostrando com humor e

ironia as situações criadas na busca dos pais por tentarem compreender o novo mundo que se abre para seus filhos.

Seu filme seguinte e também objeto desse trabalho é *Um estranho no ninho*. Embora não se refira diretamente aos movimentos juvenis que fervilhavam naqueles anos, o filme está imbuído do pensamento contracultural que motivou estes movimentos. *Um estranho no ninho* é baseado em livro homônimo de Ken Kesey – um clássico da contracultura, que se tornou referência para os jovens daquele período. Embora o movimento não seja diretamente tema do filme, assim como *O baile dos bombeiros*, *Um estranho no ninho* funciona como uma fábula através de uma história que vai muito além dos limites da instituição que o filme retrata, nesse caso, um hospital psiquiátrico.

O personagem focado é Randle McMurphy (Jack Nicholson) que paga sua pena de prisão no Instituto Mental Estadual, mostrando sua relação com os funcionários e os outros internos, e sua não-adequação ao sistema vigente naquela instituição. É nesse ponto que o filme se aproxima do “olhar contracultural” de Forman, ao abordar, por meio de uma fábula, a temática dos sistemas que “engolem” ou afastam todos aqueles que não se adequam a ele.

*Hair* é a obra com referência mais clara ao período, embora realizada em 1979, quando o movimento *hippie* já sucumbira e Forman pôde reler os apontamentos da peça de teatro homônima em que o filme fora baseado – que estreou no ano de 1967, período de intensas discussões e questionamentos a respeito da Guerra do Vietnã. Não se trata de uma adaptação da peça para o cinema, mas de uma releitura da mesma, enfatizando a especificidade da linguagem cinematográfica e fazendo uma leitura crítica não somente da Guerra do Vietnã, mas também do próprio movimento *hippie*, com o distanciamento possível por se tratar de uma obra realizada cerca de dez anos depois.

Buscando elementos característicos do momento e do tema que abordam, essas três obras analisadas e discutidas nesta dissertação poderiam revelar como o cinema imortalizou esse período, através do “olhar contracultural” de um cineasta instigante e talentoso como Milos Forman.

No entanto, a escolha pelo diretor Milos Forman não se justifica apenas por seus trabalhos nas décadas de 1960 e 1970. Em seus filmes posteriores (assim como nos anteriores, na Tchecoslováquia), o diretor parece manter esse desejo em retratar pessoas que, de alguma forma, destoam de seu meio, por não quererem se encaixar ou se limitar aos padrões existentes ao seu redor. É o que também ocorre com os personagens principais de *Amadeus* (1984), *O povo contra Larry Flynt* (1996) e *O mundo de Andy* (1999), curiosamente todos os três baseados em pessoas reais.

O Mozart<sup>13</sup> que Forman criou em *Amadeus* é um jovem músico extremamente talentoso, mas que não se conforma aos padrões de comportamento da época e que também não quer adequar sua música aos moldes que a sociedade deseja. Dessa forma, ele é afastado dos grandes palcos de Viena e rejeitado pela nobreza que sempre apreciara sua música. Em *Amadeus*, Forman utiliza um filme de época para mostrar como os questionamentos sobre o sistema e um modelo de vida predominante são atemporais, sempre existiram e sempre vão existir. A diferença é que, nos anos 1960, esses questionamentos ganharam força, pois não eram manifestações isoladas, mas uma massa de jovens buscando novos caminhos, sem conhecer ou mesmo se importar com qual seria o destino. O importante era vivenciar o novo, já que, para esses jovens, o padrão vigente não servia mais. Nos anos 1960, esses movimentos se espalharam, atingiram as ruas e a

---

<sup>13</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), nascido em Salzburgo, Áustria, filho de uma família musical burguesa, foi uma criança prodígio que começou a compôr minuetos para cravo com a idade de cinco anos. Na juventude, trabalhou como mestre de concerto, compondo missas, sonatas de igreja e serenatas. Tornou-se famoso com suas óperas, compostas entre 1781 e 1791, ano de sua morte, prematura, aos 35 anos de idade.

atenção da mídia em diversos países, diante de diferentes regimes políticos e econômicos, tendo em comum esse forte desejo por mudança.

Larry Claxton Flynt, Jr.<sup>14</sup>, o personagem título de *O povo contra Larry Flynt* também se voltou contra os padrões religiosos e comportamentais da década de 1970. Execrado por produzir e distribuir a revista masculina *Hustler*, Flynt (interpretado por Woody Harrelson) é mal visto por instituições religiosas e políticas que, a todo o momento, tentam impedi-lo de continuar com sua publicação, considerada provocativa, ofensiva e inadequada ao comportamento que estas instituições desejam defender. Em determinado momento do filme, há um discurso<sup>15</sup> de Larry Flynt referindo-se à hipocrisia de uma sociedade que condena aqueles que falam abertamente de sexo e defende os que cultuam a guerra. Durante seu discurso, ao fundo, são exibidas imagens de corpos nus, mescladas a fotografias que mostram os horrores da guerra, em um discurso similar àquele defendido pelo movimento *hippie* nos anos de 1960.

Da mesma forma que nos filmes anteriores, também em *O mundo de Andy* o personagem principal não se adequa aos padrões que a sociedade deseja impor-lhe. Andy Kaufman<sup>16</sup> (interpretado por Jim Carrey) nem mesmo quer fazer o tipo de humor que esperam dele, mas um novo tipo de humor, provocativo, que poderia até não agradar nem

---

<sup>14</sup> Nascido no Kentucky, EUA, em 1942, Flynt é o editor fundador e presidente das Larry Flynt Publications (LFP). O grupo LFP produz principalmente material pornográfico, incluindo vídeos e revistas, sendo *Hustler* a publicação mais conhecida. Durante sua vida, Larry Flynt participou de diversas batalhas judiciais, tendo sido processado várias vezes pelo conteúdo pornográfico que suas empresas produzem.

<sup>15</sup> Fala retirada do filme (de acordo com a tradução da cópia disponível em DVD): “Políticos e demagogos gostam de dizer que material sexualmente explícito corrompe a juventude; no entanto, eles mentem, enganam e fazem guerras. Vejam. Eles se consideram homens, mas são rebanho! A verdadeira obscenidade é criar os jovens acreditando que sexo é ruim, feio e sujo. E que é heróico derramar sangue do modo mais horrroso em nome da humanidade. Temos problemas com o sexo devido a tantos tabus. Por isso somos irados, violentos e genocidas. Mas se façam esta pergunta: ‘O que é mais obsceno? Sexo ou guerra?’.”

<sup>16</sup> Andrew Geoffrey Kaufman (1949 – 1984), nascido em Nova York, EUA, foi um humorista e ator performático, cuja vida profissional foi bastante atribulada. Seus números irreverentes e criativos o tornaram célebre, alcançando sucesso no programa *Saturday Night Live* e ganhando a admiração de críticos e artistas com suas performances. Mas Kaufman não se considerava humorista e começou a realizar piadas herméticas para se relacionar com o público, muitas vezes, irritando-o com pegadinhas, além de inventar falsas histórias para a imprensa americana. Essa concepção de humor o levou ao ostracismo. Sua morte, assim como a de Mozart, foi prematura, aos 35 anos de idade.

arrancar risos, mas que causasse alguma reação de estranhamento, envolvesse o público e estimulasse a sua participação. Ele queria que os espectadores se sentissem provocados, instigados, ao invés de se tornarem uma massa inerte e sem opinião, que apenas recebe as informações sem esboçar qualquer reação a elas. A postura de Andy é de tal forma provocativa e sem limites que mesmo quando prometia se comportar de uma maneira, ele encontrava uma forma de contrariar as expectativas de todos, sempre defendendo sua liberdade de se expressar como quisesse.

Coincidência ou não, todos esses personagens audaciosos de Forman são afastados e/ou engolidos pelo sistema, como se recebessem uma punição por seu comportamento fora dos padrões, como se não houvesse mesmo lugar para eles na sociedade: Randle McMurphy, de *Um estranho no ninho*, devido a seu comportamento anárquico, sofre uma lobotomia e depois é morto por um amigo que não suporta vê-lo submetido a tantas limitações; Berger, de *Hair*, que tanto lutara contra a ida dos jovens para lutar na Guerra do Vietnã, assume o lugar do amigo Claude no exército, no intuito de ajudá-lo, e acaba tendo o mesmo destino que temera para o amigo, ao ser morto em combate; Mozart (*Amadeus*) não consegue se encaixar nos padrões musicais ou comportamentais de sua época, e é relegado a palcos que não refletem a maestria de seu talento – embora sejam espaços onde ele pode se expressar de acordo com sua vontade – o que faz com que passe por dificuldades financeiras e, ao morrer, acaba enterrado em uma vala comum em Viena; Larry Flynt (*O povo contra Larry Flynt*) é criticado e rejeitado por instituições que detêm o poder ideológico e econômico nos Estados Unidos e sua insistência em desafiar os padrões leva os membros do editorial de sua própria revista a afastarem-no para que suas atitudes excêntricas não os prejudique também – esta intolerância chega ao ponto de Flynt sofrer um atentado que o deixaria numa cadeira de rodas; Andy Kaufman (*O mundo de Andy*) tem seu programa de TV cancelado e é rejeitado para diversos trabalhos, mas tenta se

manter na ativa, apesar das portas que se fecham, e embora o artista não tenha caído no completo ostracismo, também não recebeu o reconhecimento por seu trabalho provocativo e instigador.

Em seus filmes, o diretor critica a luta dos pais pela manutenção das aparências, enquanto eles deveriam se preocupar em dialogar e dar espaço para seus filhos se expressarem (como se verifica em *Os amores de uma louca* e em *Procura insaciável*). Ao realizar a adaptação de *Hair*, fica clara a crítica à Guerra do Vietnã e também aos limites dos ideais *hippies*, que os impedem de se desprender totalmente do sistema que criticam. Em *Um estranho no ninho*, é expressa a metáfora do jovem que não se encaixa e, a todo o momento, tenta desafiar os limites do sistema que, por sua vez, tenta envolvê-lo até controlá-lo de modo que ele não seja mais um problema para a instituição. Enfim, seus personagens, cada um a seu modo, destoam do meio onde se encontram e acabam sendo rejeitados por isto.

Forman sempre se mostrou interessado na contracultura, inserindo, direta ou indiretamente, a temática em sua obra, seja pela relação homem-sistema ou pelas possibilidades criadas a partir desta interação. Desde seus filmes tchecos, passando pelas produções realizadas na primeira década após sua chegada aos EUA, como seus filmes pós-anos 1970, verifica-se esse “olhar contracultural” que perpassa suas obras, ainda que elas não tenham relação direta com os movimentos da década de 1960 – com exceção de *Procura insaciável* e *Hair*.

Milos Forman tem um olhar crítico sobre o movimento e, por esta razão, nem sempre revela um olhar positivo – o que reitera ainda mais sua importância como autor a abordar uma temática tão cara à sociedade dos séculos XX e XXI. Entretanto, ele não parece levantar bandeiras. Utilizando como pano de fundo diferentes cenários e épocas, o



que Forman faz é falar das sociedades, das políticas e dos costumes que cerceiam a liberdade dos indivíduos e da luta destes para sobreviver às pressões do sistema.

As reflexões do cineasta tcheco sobre o tema, revelam-se importantes pontos de partida para, hoje, cerca de 40 anos após a efervescência do movimento da contracultura, possamos compreender o período através do cinema – no caso, do singular cinema feito por Milos Forman na década de 1970.



## 2. PROCURA INSACIÁVEL – Gerações em conflito

*Procura insaciável* (*Taking off* – EUA – 1971) é o primeiro filme de Milos Forman nos Estados Unidos, escrito em colaboração com Jean-Claude Carrière<sup>17</sup>, John Guare e Jon Klein. Ele mostra a trajetória de Larry (Buck Henry) e Lynn Tyne (Lynn Carlin) em sua busca pela filha Jeannie (Linnea Heacock), uma adolescente que está começando a descobrir o mundo fora dos limites que seus pais criaram, e assim decide sair de casa. Na “procura” pela filha, os Tyne vão passar por momentos de libertação e descoberta de desejos suprimidos, ao encontrarem outros pais que passam pela mesma situação. Para melhor entender a obra, é válido se pensar no contexto sócio-cultural em que o filme foi produzido, assim como o percurso realizado por Forman no cinema até 1971.

O humor identificado em *Procura insaciável* assemelha-se muito ao humor dos filmes *Os amores de uma loira* (*Lásky jedné plavovlásky* – Tchecoslováquia – 1965) e *O baile dos bombeiros* (*Hoří, má panenko* – Tchecoslováquia / Itália – 1967), que o diretor realizou em sua terra natal, poucos anos antes de se mudar para os Estados Unidos. É um humor dramático, em cima de situações quase surreais, que provoca o riso exatamente pelo inusitado do que é apresentado.

Em *Procura insaciável*, também é possível verificar outros traços desses dois filmes anteriores de Forman, como a temática referente ao conflito de gerações, visto em

---

<sup>17</sup> O roteirista francês foi, entre inúmeros trabalhos, um grande colaborador do cineasta espanhol Luis Buñuel, nos principais filmes de sua fase francesa, como *A bela da tarde* (*Belle de jour* – França / Itália – 1967); *O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie* – França / Itália / Espanha – 1972); *O fantasma da liberdade* (*Le fantôme de la liberté* – França / Itália – 1974) e *Esse obscuro objeto do desejo* (*Cet obscur objet du désir* – França / Espanha – 1977).

*Os amores de uma loira*, e a forte presença da música<sup>18</sup>, tão significativa na atmosfera cultural da década de 1960 quanto representativa nos filmes ao longo de sua carreira.

A diferença é que *Procura insaciável* se passa nos Estados Unidos, país que vivia sob um sistema sócio-político-econômico (capitalismo) diferente do da Tchecoslováquia (socialismo) naquele momento. Mas ambos, assim como diversos outros países em todo o mundo, presenciavam naquele período diversos modos de manifestações juvenis, com conteúdos e formas distintas, mas sempre em busca de mudanças fundamentais no modo de ver e viver em sociedade. Forman chega aos Estados Unidos pouco depois da Primavera de Praga, na Tchecoslováquia.

Embalado pelos acontecimentos de sua terra natal, o diretor desembarca na América do Norte em 1968, o ano seguinte ao chamado “verão do amor” (1967) nos Estados Unidos, data marcante também em vários países europeus e latino-americanos, inclusive no Brasil. Nos EUA, a efervescência juvenil era representada pelo o movimento *hippie*, manifestações culturais, sociais e protestos contra a Guerra do Vietnã (1959-1975) que já durava nove anos.

Com esse cenário de novas buscas por parte dos jovens, Forman faz, em *Procura insaciável*, uma representação bem-humorada do conflito de gerações entre essa juventude e seus pais, representantes do *american way of life* tão disseminado na cultura norte-americana após a Segunda Guerra Mundial.

O co-roteirista Jean-Claude Carrière conta, em seu livro *A linguagem secreta do cinema* (2006), que para se aclimatar ao ambiente que desejariam criar para os personagens de sua história, ele e Milos Forman resolveram morar no bairro boêmio de Greenwich

---

<sup>18</sup> “Já foi dito que a música de cinema é a mais colaborativa de todas as criações artísticas. [...] Talvez um dos aspectos mais interessantes da música de cinema seja justamente a falta de regras. Assim como na criação do cinema em si, não há regras, não há consensos, não há unanimidade. Cada experiência criativa tem seus objetivos, sua linguagem, seu tema etc.” (BERCHMANS, 2006, p. 25).

Village, em Nova York, em 1968, perambulando por lá e entrevistando moradores para a escrituração do roteiro.

“O roteiro só veio mais tarde, bem mais tarde, depois de uma longa imersão na vida real. No fim, as cenas do filme foram inventadas na maioria [...]. Mas a invenção estava enraizada na realidade. Não podia jamais ter existido sem o elenco excepcional de corações e mentes que marcou aquele período e sem a nossa própria abordagem, intrínseca, persistente e antropológica” (CARRIÈRE, 2006, p. 140).

O título original do filme, *Taking off*, é uma expressão que, em inglês, significa “decolar”, normalmente utilizada para designar o movimento de aviões quando levantam vôos, partindo de um solo firme para tomarem o horizonte e se lançarem a outros territórios. Dessa forma, essa definição pode ser levada em conta, quando se vê que o filme fala da inserção de vários jovens por outros “mundos”, novos horizontes, e também da busca dos pais por entender as motivações das atitudes dos filhos – o que alude à canção de John Lennon e Paul McCartney, “*She’s leaving home*”<sup>19</sup> (pertencente ao álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* – Inglaterra – 1967, dos Beatles, que foi um disco marcante para a geração da contracultura). Esta alusão é confirmada por Carrière:

---

<sup>19</sup> Eis a letra da canção: “*Wednesday morning at five o'clock as the day begins / Silently closing her bedroom door / Leaving the note that she hoped would say more / She goes downstairs to the kitchen clutching her handkerchief / Quietly turning the backdoor key / Stepping outside she is free... // She (We gave her most of our lives) / Is leaving (Sacrificed most of our lives) / Home (We gave her everything money could buy) / She's leaving home after living alone / For so many years... // Father snores as his wife gets into her dressing gown / Picks up the letter that's lying there / Standing alone at the top of the stairs / She breaks down and cries to her husband / Daddy, our baby's gone / Why would she treat us so thoughtlessly? / How could she do this to me? // She (We never thought of ourselves) / Is leaving (Never a thought for ourselves) / Home (We struggled hard all our lives to get by) / She's leaving home after living alone / For so many years... // Friday morning at nine o'clock she is far away / Waiting to keep the appointment she made / Meeting a man from the motor trade / She (What did we do that was wrong) / Is having (We didn't know it was wrong) / Fun (Fun is the one thing that money can't buy) / Something inside that was always denied / For so many years... // She's leaving home / Bye bye...*”

“Em 1968, Milos Forman decidiu realizar um filme em Nova York. Escolheu para personagem principal uma jovem fugitiva, uma desertora social. Havia muitos fugitivos desse tipo naquela época, garotos que abandonavam repentinamente suas famílias enfadonhas para se juntarem a grupos *hippies* nômades e extravagantes nas ruas de East Village, à procura de uma outra vida, de uma vida melhor. Os Beatles tinham acabado de escrever uma canção maravilhosa sobre o tema, ‘*She’s leaving home*’.” (CARRIÈRE, 2006, p. 139).<sup>20</sup>

Em *Procura insaciável*, são os pais que “decolam”. Em várias seqüências, eles se libertam das amarras que os prendem em um papel social, deixando-se levar pelo momento, por sensações e experiências novas e libertadoras. Forman chama a atenção para esses pais que, muitas vezes, possuem as mesmas dúvidas e inseguranças observadas em seus filhos, mas que as escondem ou as ignoram, seja por medo ou por inconsciência. Como o próprio cineasta destaca, “os personagens ativos são os pais. São eles que começam a se mexer, é na casa deles que as crises familiares explodem e são eles que são interessantes de serem observados” (*apud* CIMENT, 1988, p. 151).

O filme tem início com duas meninas cantando uma canção<sup>21</sup>, diante de um fundo preto. As cores e texturas em suas roupas remetem à bandeira dos Estados Unidos. Vale

---

<sup>20</sup> A história da criação da canção, inclusive, remete ao próprio enredo do filme: “A idéia da criação da canção surgiu de uma notícia de jornal lida por Paul McCartney, idealizador da música e da maior parte da letra, tal qual ocorreu com a canção *A Day In The Life*. A notícia veiculada pelo Daily Mail, em 17 de fevereiro de 1967, contava a história de uma jovem de 17 anos que saíra de casa sem seus pais saberem e estava desaparecida até então. Seu pai lamentava-se, não entendendo por que razão ela teria agido assim: ela possuía tudo em casa. Em cima desses poucos fatos, Paul criou a melodia e a parte da letra que narra os passos da jovem imediatamente após ter fugido de casa. Quando ele mostrou para John Lennon a canção, este a completou com o refrão simbolizando os pais e idealizou o modo como ele deveria ser cantado: como um lamento antes do fato ocorrido” ([http://pt.wikipedia.org/wiki/She's\\_Leaving\\_Home](http://pt.wikipedia.org/wiki/She's_Leaving_Home) - acesso em 03/10/08).

<sup>21</sup> A letra diz: “O tempo pousava / Sobre a asa para voar / E supliquei a ele / Que ficasse / Mas ele / Iniciou / Antes de ser / Posso eu dizer antes de ser / Posso eu dizer / Que ele iniciou antes de ser / Posso eu dizer / O tempo...” (Tradução livre de: “*Time was upon / That we to fly away / And I called on him / But won’t you stay*”

lembrar que é o primeiro filme de Forman nos EUA e, já nessa introdução, fica claro que ele quer falar de suas impressões do país em que passou a viver e a observar os costumes e manifestações sociais.

Logo após, uma jovem (Nina Hart) canta e toca um violão, enquanto são exibidos os letreiros do filme. Há a afirmação da crença no amor, apesar de muitos ignorarem sua existência, na letra da música “*Love*”<sup>22</sup>. Ao som dessa canção, são vistas diversas jovens, com diferentes estilos, cortes de cabelo, raças e olhares distintos. Algumas olham diretamente para a câmera, outras têm o olhar distante. Duas meninas são vistas por uma janela que tem suas cortinas fechadas, como um *fade out*. A impressão que se tem é que “alguém” observa aquele movimento que ocorre do lado de fora, mas se fecha para ele. Pela construção, esse “alguém” poderia ser mesmo o próprio espectador que, ao invés de conhecer esse “outro mundo”, prefere se trancar em sua própria casa.

Na próxima seqüência, no interior de um consultório, um homem de olhos fechados se consulta com um terapeuta. Trata-se do pai (interpretado por Buck Henry) da jovem protagonista, que ainda não fora apresentada, tentando largar o vício do cigarro com ajuda de terapia. As meninas do início do filme estão participando de testes para cantora, que são intercalados, através de montagem paralela, com as cenas do consultório. A montagem chama a atenção do espectador para as diferenças daqueles dois mundos. O terapeuta diz: “Mas se a idéia de vida ainda é emocionante, concentre-se na flutuação e, ao mesmo tempo, ouça estes três itens fundamentais”. Logo após, ouve-se o som de algumas notas

---

/ *Won't you stay / But he / Become / For all that I could say / For all that I could say / That he / Become / Before that I could say time*”).

<sup>22</sup> A letra diz: “Eu creio, eu creio, eu creio... / Eu creio no amor, amor, amor... / E quando eu ando pelas ruas / Todas as pessoas que encontro / Parecem não saber que existe uma palavra / Chamada amor, amor, amor... / Tudo que consigo ouvir na rua / Que parece perguntar por quê / Por que as pessoas não experimentam uma palavra / Chamada amor, amor, amor... / Eu creio, eu creio, eu creio... / Eu creio no amor, amor, amor...” (Tradução livre de: “*I believe, I believe, I believe... / I believe in love, love, love... / And when I walk down the streets / All the people that I meet / Don't seem to know that there's a word / Called love, love, love... / All that I can hear on the street / that seems to ask why / Why don't people try a word / Called love, love, love... / I believe, I believe, I believe... / I believe in love, love, love, love, love...*”).

musicais tocadas por um violão, enquanto a imagem revela uma jovem que se prepara para cantar. Os “itens fundamentais” poderiam se referir às notas musicais ou ao que o terapeuta coloca para tocar no som. A montagem deixa a interpretação para o espectador. Mais imagens dos testes, com outros instrumentos, outras notas musicais e outras jovens. A continuidade da fala do terapeuta é sempre “interrompida” pelas inserções dos planos dos testes. A montagem relaciona as duas seqüências e determina um ritmo entre elas, que, em alguns momentos, parece que vão se completar, mas logo se distanciam novamente. De qualquer forma, o filme irá abordar a relação entre aqueles dois “mundos”, como demonstrado nesse início.

Mais uma jovem canta nos testes uma canção chamada “*Fields of green and gold*”, cuja letra diz: “Quero ver os campos dourados e verdes / Quero ver as coisas que nunca vi / Quero subir em um avião e levá-lo”.<sup>23</sup> Com essa música ao fundo, é introduzida a personagem da jovem Jeannie Tyne (Linnea Heacock). Sua apresentação se dá pelo contraste claro/escuro: Jeannie sai de um fundo escuro, onde não é possível identificá-la, e segue até um local iluminado, onde tudo está “claro” e pode ser visto – o local das audições. Essa construção alegórica de algo que sai da obscuridade em direção à luz funciona como subtexto para conotar a própria atitude dos jovens da época – o que também pode ser visto em outros filmes do diretor, como em *Hair*, no momento em que luzes ao fim de um túnel, revelam-se como os integrantes da “tribo” de Berger no Central Park<sup>24</sup>.

Em seguida, a mãe de Jeannie, Lynn Tyne (Lynn Carlin), liga para a casa de uma amiga da filha e descobre que as duas não saíram juntas, pois a amiga está em casa e não sabe onde Jeannie está. Começa aqui a angústia dos pais em busca da filha que pensam estar perdida. Nesse período nos EUA, na busca por um modo de vida e experiências

---

<sup>23</sup> Tradução livre de: “*I wanna see the fields of gold and green / I wanna see the things that I’ve never seen / Get on a plane...*”.

<sup>24</sup> Ver análise do filme *Hair* no capítulo 3.

distintas, muitos jovens deixavam suas casas por alguns dias, até meses, e iam experimentar a vida em comunidade com outros jovens, buscando também novas experiências. Isso ocorria tanto em comunidades rurais, como no interior da Califórnia, por exemplo, quanto em comunidades urbanas, como em São Francisco (CA) e Nova York (NY).

Conforme observado pelo sociólogo Lewis Yablonsky, em seu livro *The hippie trip* (1973), na cidade esses jovens se reuniam em apartamentos que lhes eram emprestados, ou que conseguiam alugar juntando um pouco de dinheiro de cada um que por ali passava. A entrada, saída e permanência nesses locais era livre. Eram pontos de encontro e convivência de jovens com experiências e expectativas distintas, mas que tinham em comum o desejo de viver algo diferente do que seus pais esperavam que vivessem.

No momento de sua audição, Jeannie olha para os jurados, como se estivesse perdida, e não consegue cantar. É como se ela ainda não estivesse preparada para aquilo. A seqüência assemelha-se muito àquela protagonizada por Vera Kresadlová (esposa de Forman de 1964 a 1999) em *Concurso*, filme que o diretor realizara ainda na Tchecoslováquia, em 1964. Tem início a canção “*Let’s get a little sentimental*”<sup>25</sup>, quando cada verso é cantado por uma garota do teste. A montagem intercala planos de diversas jovens: brancas, negras, gordas, magras, com estilos e roupas variadas, tons de voz

---

<sup>25</sup> A letra diz: “A festa está terminando / A noite está emprestando / Uma estrela para brilhar sobre nós dois / Aqui, à luz das estrelas / Por favor, não me diga boa noite / Até criarmos uma memória / Uma ‘*Melancholy Baby*’ / Vamos ficar um pouco sentimentais / Vamos começar por dar as mãos / Vamos começar a fazer planos / Pense no que estamos perdendo / Se não nos beijarmos / Vamos ficar um pouco sentimentais / Deixe as luzes baixinhas / Os problemas vêm e vão / Mas enquanto estamos juntos / Podemos viver para sempre / Há um tempo para tristezas / Talvez amanhã / Mas agora, é hora de me abraçar apertado / E enquanto eu sonho / Perdoe meus truques / Para ganhar seu amor / Não tenho direito / De me apaixonar esta noite? / Vamos ficar um pouco sentimentais / Vamos começar por dar as mãos / Vamos começar a fazer planos / Mas enquanto estamos juntos / Podemos viver para sempre” (Tradução livre de: “*The party is ending / The night is landing / A star to shine on you and me / Here, in the star-light / Please don’t say goodnight / Until we make a memory / A ‘Melancholy Baby’ / Let’s get a little sentimental / Let’s start holding hands / Let’s start making plans / Think of what we are missing / While we are not kissing / Let’s get a little sentimental / Turn the lights down low / Troubles come and go / But while we are together / We can live forever / There’s time for sorrow / Maybe tomorrow / But now it’s time to hold me tight / And while I’m dreaming / Forgive me steaming / To win your love / Haven’t I the right / To fall in love tonight / Let’s get a little sentimental / Let’s start holding hands / Let’s start making plans / But while we are together / We can live forever*”).



distintos, percursos diferentes. As imagens exibem uma sucessão de tipos e raças, enquanto a contigüidade sonora da música que elas cantam mostra que as diferenças não devem ser separadas, mas sim reunidas, construindo algo em comum – uma música, uma cultura, uma sociedade, talvez. Os estilos distintos dão uma idéia da diversidade étnica e cultural dos Estados Unidos.

Se de um lado são apontadas as diferenças entre a juventude, logo a seguir são observadas as semelhanças entre os pais de Jeannie e um casal de amigos. Semelhanças no modo de se vestir, na maneira de agir, no jeito de ser, quase um “padrão de comportamento” dentro de sua classe social. Eles conversam sobre o desaparecimento de Jeannie, quando o telefone toca. Tony (Tony Harvey), o amigo do casal, toma o telefone e pergunta se do outro lado há liberdade para falar (“*Can you speak freely?*”). A chamada é interrompida – uma metáfora da voz que se cala, acuada por não poder falar com liberdade.

A seguir, o personagem de uma jovem (interpretada por Kathy Bates, creditada como Bobo Bates) canta “*And even the horses had wings*”. A canção fala de um sentimento de inocência, sonhos e desejos de uma criança que vive em um mundo onde tudo é possível, e discute se são as pessoas que mudam ou é o mundo que se torna mais sombrio quando chega a vida adulta<sup>26</sup>. Nessa relação entre infância e amadurecimento, enquanto a música é cantada, os pais de Jeannie e o casal de amigos entram no quarto da

---

<sup>26</sup> A letra diz: “Nasci em um mundo / Cheio de anjos e reis / E havia algum lugar para crescer / E alguém para ser / E até na escuridão da tormenta / Sabia-se que o sol ainda estava lá / E até os cavalos tinham asas / Foi nesse mundo especial / Com seu coração cheio de riso / E uma estrela a ser tocada / Um sonho a ser perseguido / Ao fim de cada dia / Era a maravilha de cada noite / E até os cavalos eram alados / Foi este o mundo que conheci em criança / Não posso ter sido eu a mudar / Tem de ter sido o mundo / Podemos consertá-lo, fazê-lo como antes / Fazê-lo como antes / Quando até os cavalos eram alados / Estou morrendo / Em um mundo / Que morrerá antes da morte / Porque os anjos não existem / E os reis nunca riem / Receio ter esquecido que acredito / Que havia mesmo um mundo / Onde até os cavalos eram alados” (Tradução livre de: “*I was born into a world full of angels and kings / And there was some place to grow / And someone to be / And even in the darkest of storms / You knew that the sun was still there / And even the horses had wings / It was that special kind of world / With its heart set on laughter / And the sun was meant to be touched/ And the dream to be after/ At the end of each day was the wonder of each night/ And even the horses had wings/ That was the world that I knew as a child/ I can't believe it's changed - it's got to be the world/ And somehow we can mend it like it was/ We can make it like it was before/ When even the horses had wings/ I'm dying in a world that will die before death/ Because angels don't exist and kings never laugh/ And I'm afraid I've forgotten I believed that there really was a world/ Where even the horses had wings*”).

menina e se deparam com objetos distintos que coexistem naquele espaço, demonstrando um lado de Jeannie que ainda é infantil e outro que está amadurecendo. Vêm-se brinquedos, roupas da adolescente, um desenho com a fumaça de um cachimbo criando formas e uma mulher, que é relacionada pela montagem com as jovens que estão fazendo os testes. Tony pergunta aos pais se a menina fuma e recebe um “não” categórico como resposta, quando encontra um cigarro sob a cama. A amiga Margot (Georgia Engel) pergunta a Lynn se ela mandou fazer um diafragma para a filha, ao que a mãe nega novamente, pois ela é “somente um bebê” (“*she’s just a baby*”). Lynn ainda não deseja perceber o amadurecimento da filha.

Os planos dos testes são intercalados com os planos dos pais em busca da filha. Os jovens, embora tenham um comportamento e modo de vida distintos, convivem socialmente com a geração dos pais, não é possível ignorá-los. Nessa experiência de busca pelos filhos, os pais vão passando por mudanças, se descobrindo, ficando um pouco mais soltos, intuitivos.

Uma outra garota (a cantora Carly Simon) canta “*Long term physical effects*”<sup>27</sup>, referindo-se aos efeitos das drogas, quando estas são oferecidas a Jeannie. Importante apontar que, naquele momento, dentro dos ideais *hippies*, as drogas tinham um sentido de libertação e busca por um novo estado de espírito, não apenas uma breve “fuga” dos limites sociais. E se ainda nesse início de século XXI o assunto “maconha” é pouco debatido, certamente ser colocado em um filme no início dos anos 1970 era um passo audacioso. Os movimentos das décadas de 1960 e 70 foram muito banalizados pela mídia que, muitas vezes, os resumiu a uma desculpa pelo uso de drogas. Infelizmente, para os curiosos e “*hippies* temporários”, foi isso o que ocorreu. Muitos não se envolveram com o

---

<sup>27</sup> A letra diz: “Os efeitos colaterais / Ainda são desconhecidos / Vou dar mais um ‘tapinha’ / E ficar ‘chapada’ / Os efeitos colaterais / Ainda são desconhecidos / Os efeitos imediatos / São tão legais”. Tradução livre de: “*Long term physical effects / Are not yet known / So I’m gonna have another drag / And just get stoned / Long term physical effects / Are not yet known / Short term physical...*”.

pensamento e a visão de mundo suscitada pelo movimento da contracultura, apenas se deixaram levar pelos acontecimentos. Mas para aqueles que estavam realmente envolvidos com a idéia de mudança, de um novo modo de vida e relações sociais, as drogas foram apenas um aditivo à sua visão de mundo, mas não o item fundamental em sua maneira de ser e agir.

Quando a mãe pede ao marido, Larry Tyne, que saia às ruas para procurar a filha, ela pergunta-lhe se ele tem uma foto de Jeannie para levar consigo. A foto que ele tem na carteira, entretanto, é a de Jeannie ainda criança – referindo-se à forma como o pai a vê. Lynn retruca que aquilo não se parece com a filha mais e lhe dá um porta-retrato maior com a foto recente da jovem. Larry diz que “aquilo é muito grande, muito pesado” e que não poderia carregá-lo (“*That’s too big, it’s too heavy. I can’t carry that*”).

Nessa conversa, ficam claras duas metáforas: uma sobre o pai que carrega na carteira a foto da filha ainda criança, aludindo à imagem dela que ele quer guardar e levar consigo – aquela filha pequena que está a seu alcance e sob sua proteção; e outra sobre o fardo para o pai de ter que “carregar” aquela adolescente que ele “desconhece”. Larry demonstra sua dificuldade em aceitar as mudanças pelas quais a filha está passando. Sob o olhar desaprovador de Lynn, ele pega o porta-retrato, mas demonstra grande dificuldade em “levar” aquela “filha” consigo, visto que nem consegue vestir seu paletó e carregar a fotografia ao mesmo tempo, numa atuação cômica e irônica.

Quando os homens saem, Margot troca confidências com a amiga Lynn sobre sua vida sexual, revelando-se que ela e seu marido Tony são um casal aparentemente frio, mas muito desinibido com relação a sexo. A mãe de Jeannie se mostra curiosa com o relato da amiga, como se quisesse aquilo também. Quando Margot mostra a Lynn a dança que fizera para seu marido, percebe-se o mesmo tipo de humor utilizado por Forman nos dois filmes tchecos citados no início do capítulo. O humor é desenvolvido pelo inusitado da situação,

por parecer algo deslocado do mundo real. Em seguida, o pai é mostrado em um bar e prefere “encher a cara” a buscar pela filha. Nessa altura, percebe-se que Larry e Lynn já se esqueceram de Jeannie e estão preocupados com suas próprias questões.

Repentinamente, Jeannie volta para casa, chega em silêncio, apenas sorrindo. A mãe lhe enche de perguntas sobre drogas. A atitude de Lynn é resultado de uma conversa que tivera com um médico que lhe aconselhara a saber o que a menina poderia ter tomado para daí agirem. Detalhe para o chão próximo à cama do médico, cheio de tocos de cigarros – as “drogas legais”. Apenas com o movimento de câmera que mostra esse detalhe o diretor já deixa clara a hipocrisia de uma sociedade que se vicia e se droga diariamente, mas que não é julgada em razão de utilizar produtos permitidos por lei, ainda que nocivos à saúde. O irônico é que, nesse momento, o pai chega em casa cambaleando, completamente bêbado. Como o álcool também é uma droga permitida, ele pensa que seu comportamento é aceitável, enquanto o de Jeannie não é. O detalhe é que ele está apenas com a moldura do porta-retrato, a foto da filha ficara para trás. Ele não conseguira carregá-la, protegê-la, encontrá-la. E ela saíra da “moldura” na qual os pais a haviam colocado.

A mãe retira Jeannie da sala para conversar com o pai que está embriagado. Ora, se Jeannie é excluída das discussões em sua própria casa, como podem seus pais quererem entendê-la? Simplesmente, não há diálogo. São mundos próximos, mas que os próprios pais fazem questão de manter afastados. As décadas de 1960 e 70 presenciaram muitos conflitos, dentro e fora de casa, entre gerações distintas. De um lado, estavam os pais, os costumes sociais tradicionais, o *american way of life*, as instituições (Estado, Igreja, Exército) e, do outro, os jovens com seus ideais e novas formas de ver o mundo. É difícil aceitar modificações quando se está acostumado a um modo de vida e organização social. Mas na História da humanidade, são as mudanças que apontam para novos caminhos, e impulsionam o desenvolvimento social. Negar o novo é negligenciar a necessidade de

mudanças, e aceitar a vida tal como ela é. É negar a capacidade que as pessoas têm de dirigir seu próprio destino, e negar a possibilidade de cada um deixar sua marca no mundo. Ainda que nem toda mudança seja possível, válida ou vantajosa, é necessário que as possibilidades sejam sempre consideradas, para que haja a esperança de que as coisas possam mudar – de preferência para melhor.

Os pais estão tão preocupados com seus próprios “problemas” que nem vêem Jeannie sair novamente. Quando Lynn abre a porta para ver onde a filha foi, uma luz forte entra em casa. Jeannie saíra na direção dessa luz.

Larry vai até uma lanchonete onde há uma caixa com fotos de jovens “desaparecidos”. Ao pegar a caixa para colocar uma fotografia de Jeannie, ele identifica uma garota “perdida” que se encontra na lanchonete naquele momento<sup>28</sup>. Quando a menina vai deixar o local, Larry a interpela e ouve de um dos amigos da garota: “Você a está incomodando. Vá cuidar de sua vida!” (“*You are bodering her. Take care of what you’ve got to take care*”). Essa fala talvez seja uma crítica à sociedade que tanto se preocupou em estigmatizar e perseguir esses jovens, ao invés de cuidar das falhas de sua própria organização social. Preferiu-se assim ignorar seus problemas para colocar a atitude dos jovens como algo a ser impedido, enquanto estes queriam apenas buscar uma alternativa àquele modelo de organização do qual tentavam fugir.

A preocupação de Larry com a outra mãe que teve a filha “perdida” só existe porque ele se encontra na mesma situação. Caso contrário, ele ainda estaria ignorando os acontecimentos que envolvem a saída de sua filha de casa, como ele deixa claro quando a mãe da garota “perdida” lhe pergunta se ele faz parte da “Sociedade pelos Pais de Filhos Fugitivos” (SPFF), divulgada em diversos jornais e também em um artigo da revista Time,

---

<sup>28</sup> Aqui se verifica uma alusão a uma inusitada seqüência semelhante no filme *O fantasma da liberdade* (*Le fantôme de la liberté* – França / Itália – 1974), de Luis Buñuel, co-escrito por Jean-Claude Carrière, em que os pais de uma menina a levam até uma delegacia de polícia para informar sobre seu desaparecimento.

ao que ele responde: “Só agora tive motivo para prestar atenção nisso” (“*There’s been no reason for me to pay any attention to anything like this this until now*”). Larry flerta com a mãe que acaba de conhecer, uma postura hipócrita de quem se coloca como o dono da moral e dos bons costumes para julgar a filha, mas que, na verdade, também é um ser frágil e instável.

Larry e Lynn vão até a delegacia para resgatar Jeannie que, aparentemente, fora presa pelo roubo de um televisor. Aqui entra novamente o humor característico de Forman. A mãe pergunta se o televisor japonês que a filha teria roubado seria da marca Sony e o pai responde que se trata de Mitsubishi. A pergunta poderia ser uma crítica do diretor a essa sociedade consumista, atenta a modelos e marcas, preocupações supérfluas em meio a questões maiores, reflexos de um mundo que se importa cada vez mais com as aparências, em detrimento do conteúdo. Larry e Lynn identificam a garota como sendo Corinna Divito (Corinna Cristobal) que havia utilizado o nome da amiga Jeannie por medo da reprovação de seus pais. O casal afirma que aquela não é a filha deles, ao que o policial insiste em contradizê-los, conforme afirmativa da própria menina. Somente após conversar com Corinna a sós, o policial se remete aos pais de Jeannie e, aí sim, lhes revela que aquela não é mesmo a filha deles, como se Larry e Lynn já não soubessem disto. O casal conversa dentro do carro. Tudo está escuro, só se vêem os faróis dos outros carros, novamente uma construção visual que remete às luzes no fim de um túnel.

Pouco antes da reunião da “Sociedade pelos Pais de Filhos Fugitivos”, Larry e Tyne estão no quarto de um hotel, na região próxima à delegacia onde foram procurar a filha. Lynn está um pouco bêbada e tenta dançar para o marido da mesma forma que a amiga Margot lhe dissera que havia dançado para Tony. Nesse momento, a cena é transferida para outra que se passa no salão da reunião de pais. A partir da montagem em contigüidade visual, tem-se a impressão de que Lynn dança para todo o salão, e não apenas

para Larry. Ao longo de todo o filme, o diretor utiliza a montagem para relacionar situações em espaços distintos, seja pela relação de planos visuais ou sonoros, como ocorre nessa cena ou naquelas já citadas em que as músicas das audições também embalam as seqüências com os pais de Jeannie.

Os Tyne vão à reunião da “Sociedade pelos Pais de Filhos Fugitivos”. É um local muito formal, uma cerimônia típica de uma sociedade que busca se apoiar em aparências que nem sempre correspondem à sua realidade econômica e social. Aqui se faz uma crítica à postura dos pais para lidar com suas diferenças em relação à geração dos filhos. Ao invés do diálogo, eles preferem se reunir em associações que estão mais preocupadas com seu formalismo do que em tentar entender as motivações dos filhos. *Procura insaciável* critica o relacionamento entre essas gerações, a falta de diálogo, as idéias pré-concebidas, a dificuldade em aceitar o que a juventude propunha, seu modo de vida, suas aspirações e anseios. Sobre esta seqüência, Carrière comenta: “...as cenas do filme foram inventadas na maioria, como a que retratava uma ‘Associação de Pais de Filhos Desaparecidos’, que ficou tão realista que os produtores receberam cartas, pedindo o endereço da organização” (CARRIÈRE, 2006, p. 140).

Os pais conversam com uma jovem que ficara seis meses nas ruas. Ela presta um serviço, ao olhar para as fotos que eles trazem, tentando reconhecer algum jovem que tenha encontrado em suas andanças. A menina possui um cabelo solto que lhe cobre a visão. É difícil acreditar que com a visão tapada assim ela possa reconhecer alguém.

No encontro da associação de pais, seu presidente (Herman Meckler) profere um pequeno discurso que parece nortear um pouco mais os objetivos da organização. A princípio, o discurso parece otimista: “Amigos, como sabem, o propósito de nossa ‘Sociedade pelos Pais de Filhos Fugitivos’ é não só tentar encontrá-los, mas tentar compreendê-los. Quantas vezes achamos nossos filhos só para os perdermos de novo?

Talvez, o problema mais difícil esteja no campo da compreensão dos anseios e pressões que levam nossos filhos a se drogarem”.<sup>29</sup> O presidente finaliza sua fala com uma idéia pré-concebida sobre esses jovens “fugitivos”, como se as drogas fossem a razão da saída deles de casa, quando a causa desta saída era outra: uma vontade de buscar uma forma de vida diferente. Lembrando que isso vale para os jovens que realmente tinham em mente uma nova filosofia de vida, diferentemente daqueles que deixavam suas casas apenas com o intuito de buscar drogas.

O presidente do grupo apresenta aos pais um famoso psicólogo americano, Dr. Bob Besch (Jack Hausman). Ele afirma que, para que se compreenda os jovens, é necessário que se tenha uma experiência “idêntica” à deles. Nesse momento, destacam-se as expressões de estranhamento de vários pais e também uma senhora que está em um dos cantos do salão. Atrás dela, está a pintura de uma outra senhora usando óculos e um chapéu na cabeça. Parece ser uma mulher de outra época, outro período histórico, com outras idéias e costumes. Na mesma posição da senhora da pintura, está o personagem da senhora presente no salão. A única coisa que a difere da mulher do quadro é o chapéu. Mas no instante em que ouve o psicólogo falar que os pais devem ter a mesma experiência dos filhos, a senhora tira seus óculos, como se estivesse se desfazendo do que aquele objeto significa, afastando-se de algo que pudesse inibi-la de concretizar essa experiência.

A cena chama a atenção pelo inusitado. O presidente distribui pequenos cigarros de maconha aos pais, na justificativa de que aquilo seria um caminho para entenderem seus filhos, embora se trate de um procedimento ilegal. O psicólogo chama um de seus “pacientes” para ensinar os pais a fumar um “baseado” (“*joint*”). O “paciente” (Vincent Schiavelli) ensina os pais a pegarem no cigarro de maconha. A crítica está na própria

---

<sup>29</sup> Tradução de: “*Friends, as you know, the purpose of our ‘Society for the Parents of Fugitive Children’ is not only to try to find those children, but to try to understand them. How many times have we found our children, only to lose them again. Perhaps, the most difficult trouble lays on the field of understanding the urge and pressure that lead our children into taking drugs*”.



didática do rapaz e na importância dada à prática que ali está sendo ensinada, enquanto os pais poderiam estar conversando e tentando entender o que se passa na cabeça dos filhos, com conversas substanciais, não buscando justificativas para o comportamento deles com uma prática que pode não dizer muito sobre o modo como os jovens vêem o mundo. Ao invés de se perguntarem por que os jovens estão saindo de casa, os pais estão recebendo uma lição sobre o que é um “baseado”, como pegá-lo, como fumá-lo, em seus mínimos detalhes. A didática é elementar: pegar o “baseado” com o dedo indicador e o polegar, colocar na boca a ponta aberta, acender o fósforo, colocar a ponta da chama no “baseado”, tragá-lo, inspirar bem fundo, deixar no pulmão, contar até dez, expirar pelo nariz. A falta de naturalidade nesse ato intensifica o desejo de ridicularizar a situação. Uma mãe faz anotação, a outra pergunta qual a velocidade da contagem até dez, entre outras perguntas que acentuam o inusitado dos questionamentos, junto à “aula” que parece ainda mais insólita.

Nessa seqüência é muito importante observar a relevância do cenário dentro da narrativa. Ao longo de todo o salão<sup>30</sup>, há quadros, pinturas de época de homens, mulheres e casais. A cada vez que a câmera enquadra os pais tentando fumar maconha no salão, é possível ver as figuras dos quadros ao fundo, compondo o enquadramento, como se estivessem vigiando ou julgando os pais em primeiro plano. Isso também ocorre pela montagem relacionando os quadros às pessoas presentes no salão. Exemplo disso é quando aparece o casal que os pais de Jeannie “conhece” no evento (na verdade, Larry já conhecera a mulher antes). Atrás deles, há o quadro antigo de um casal, em uma postura

---

<sup>30</sup> Interessante notar que, posteriormente, no filme *O povo contra Larry Flynt (The people vs. Larry Flynt – EUA / Canadá – 1996)*, quando o editor da revista masculina *Hustler* é criticado pelos “Cidadãos pela Literatura Decente”, pode-se ver um salão muito semelhante ao dessa seqüência de *Procura insaciável*. A semelhança dos salões pode ser estendida às características daqueles que neles se encontram, nos dois filmes: pessoas que se escondem atrás de seus problemas, para moralizar e julgar o outro pelos valores que eles defendem como certos. No caso do filme de 1996, os “Cidadãos pela Literatura Decente” querem condenar a revista *Hustler* por sua má influência na sociedade. Mas o que o diretor mostra, através dos *closes* nos rostos dos membros desse grupo, é seu interesse um pouco camuflado no conteúdo da revista, e não no que ela poderia representar para a sociedade.

formal, que parece observá-los, como se fizessem algum julgamento da atitude desses pais. Nos quadros ao redor do salão, os personagens retratados parecem “acompanhar” o ato dos pais, como se apenas por seus “olhares” estivessem os reprimindo. Enquanto a câmera detalha um quadro em que são vistos um homem adulto ao lado de uma jovem menina à sua direita, logo à frente da pintura a mão de uma pessoa passa o “baseado” para outra, da direita para esquerda, sugerindo visualmente que a “filha” passa a droga para o “pai” do quadro.

Vendo as sensações que os pais estão experimentando, o “paciente” começa a ditar palavras para que relaxem: “Façam o que quiserem. Qualquer coisa. O que der na cabeça. Embarquem. Deixem-se levar. Não se reprimam. Apenas relaxem e deixem fluir. Não se reprimam. Deixem voar...”. Eles dançam e balançam-se ao som de uma canção que começa a tocar e a câmera acompanha os movimentos dos pais pelo salão, como se também “estivesse” sobre efeito do entorpecente. O irônico é que nesse momento é permitido aos pais tudo aquilo que reprimem nos filhos, pois estão sob o efeito de drogas. Além de irônico, é inusitado ver aquele comportamento num ambiente tão austero.

Larry e Lynn levam um casal da Sociedade para sua casa. Estão todos já “chapados” pela maconha e continuam a ingerir álcool, quando começam a jogar *strip poker*<sup>31</sup>. Nesse momento, como no início do filme, a montagem volta a ser alternada com cenas no local dos testes, em que uma menina pede que batam palmas e começa a cantar uma cantiga religiosa. Com a contigüidade estabelecida pela montagem paralela, exibem-se cenas das meninas batendo palmas, durante a audição, intercaladas às de Lynn Tyne batendo palmas em sua casa, enquanto se diverte com o jogo em que as peças de roupas dos dois casais vão sendo retiradas ao ritmo da música. Se na audição o som é diegético, na

---

<sup>31</sup> Na verdade, um jogo de cartas no qual quem tira a menor carta deve retirar uma peça de roupa que está vestindo.

casa dos Tyne ele encontra-se fora do espaço de ação. Mas é como se Lynn estivesse dançando ao som da mesma música que é cantada nos testes. A seqüência de planos e a contigüidade sonora fazem a relação entre esses dois mundos distintos. O gesto dos pais de tirar as roupas torna-se alegórico, pois é por este gesto que eles se despem de sua formalidade e passam a agir de forma mais solta, sem censuras.

Ao ouvir o barulho das risadas dos adultos, Jeannie acorda e, do alto da escada, olha para a sala embaixo, constatando o que está acontecendo. A menina assusta-se com o que vê: seu pai nu, em cima da mesa, entoando uma ária de ópera e sua mãe semi-nua sentada à mesa, rindo, bêbada, juntamente com o outro casal. Ao ver a filha, o pai interrompe, subitamente, seu canto e se sente envergonhado, pois, além de bêbados e praticamente nus, estão longe da postura moralista que apregoam. A menina volta-se lentamente para dentro de seu quarto, ainda com olhar de espanto. O casal de amigos tenta se recompor, se despede e deixa a casa. O pai, com olhar reprovador, volta-se para a esposa, que ainda ri descontroladamente, e atira-lhe seu sutiã para que se vista. Envergonhada, a mãe tampa o rosto com as mãos e diz não querer discutir com a filha, ao que o pai, então, vai até seu quarto para conversarem.

Pela fresta da porta, o espectador observa a conversa entre Larry e a filha. É o momento de entrar na casa e perceber como se dá uma relação de pais e filhos em uma família norte-americana do início dos anos 1970. Na verdade, somente o pai fala, fazendo perguntas à filha que, a princípio, não responde, olhando para frente, sem encarar o pai. Quando este lhe pergunta se ela estava com um rapaz, Jeannie apenas balança a cabeça afirmativamente. E o pai pede-lhe que ela convide o rapaz para jantar.

Há um corte para uma mesa de jantar arrumada para quatro pessoas. O casal volta à sua formalidade anterior à experiência na associação de pais. A louça fina compõe a mesa. O pai está de paletó e gravata, aguardando na sala, e mãe também está vestida

elegantemente. Eles voltam às suas aparências anteriores ao *strip poker*. Quando a campanha toca, Jeannie desce do quarto para abrir a porta e seu pai fica na sala aguardando. O namorado, Jamie (David Gittler), é um jovem cabeludo e barbudo que estava no local das audições. Logo no cumprimento entre ele e o pai aparecem suas diferenças de costumes: o pai estende a mão, enquanto ele apenas acena. Enquanto isso, a mãe chora, fechada na dispensa. O pai a beija e pede para que ela não se preocupe.

Na seqüência do jantar, Forman enquadra os jovens sempre no mesmo plano, enquanto os pais também são vistos juntos, mas nunca no mesmo plano dos jovens. As trocas de olhares entre os dois casais revelam o constrangimento e a diferença entre eles. Para quebrar o clima frio no jantar, Larry pergunta ao namorado de Jeannie com o que ele trabalha. Reforçando sua visão de mundo, de que o bem estar e a felicidade estão associados à quantidade de dinheiro que se ganha, o pai pergunta a Jamie se ele ganha dinheiro como músico. Quando o rapaz comenta que ganhara 290 mil dólares no último ano, trabalhando com música, o pai chega a engasgar e, sob o olhar severo da esposa, acende um cigarro. O jovem, que estivera o tempo todo calado, comenta, sob a troca de olhares incrédulos dos pais: “É engraçado ver as muitas coisas que o governo faz e que te deixam com raiva. Aí você escreve umas canções sobre isso, tenta atingir o maior número de pessoas possível e acaba pagando pelas mesmas coisas que te deixaram com raiva. Acho que aceito as contradições. Mas vivo frugalmente. Quero comprar um míssil intercontinental. Acho que devemos mudar o equilíbrio de forças”. Esta fala do rapaz revela a pouca importância que a juventude da época dava para valores caros à geração anterior.

Ao final do filme, diante da negativa do rapaz em cantar para os pais de Jeannie, a mãe toca piano, enquanto o pai canta “*Stranger in paradise*”<sup>32</sup> para a filha, em versos que talvez reflitam o sentimento dele em relação à Jeannie, sentindo-se um “estranho no paraíso”, “hipnotizado”, prevendo que há “perigo” no “paraíso” para aqueles que ficam perto de “anjos” como Jeannie – o pai estende a mão na direção da filha, ao cantar o último verso da canção: “Um anjo como você” (“*An angel like you*”). O plano se detém no rosto melancólico e impassível de Jeannie e entram os créditos ao lado da imagem de mais uma jovem cantando na audição. O mundo perfeito que os pais mentalmente haviam criado para eles e sua família não existe, os filhos amadurecem e passam a trilhar seus próprios caminhos, não sendo possível mantê-los em uma redoma para sempre.

Durante todo o filme, a expressiva montagem relaciona o “mundo” dos adultos e dos jovens. Na interseção entre essas gerações distintas, o filme aborda claramente a dificuldade dos pais em aceitar o crescimento e as mudanças de seus filhos, ainda mais quando esses jovens “optam” por saírem da “bolha” na qual foram criados, para seguirem seu próprio caminho, negando aquele que fora traçado pelos pais. *Procura insaciável* mostra um pouco esse embate de ideais e expectativas com relação ao futuro, não apenas pela diferença de gerações, mas, principalmente, pelas diferentes visões de mundo de cada um. O filme também expõe um pouco os desejos reais dos pais, sempre escondidos pela aparência que tentam manter. Nessa jornada em busca da filha, eles descobrem uma oportunidade de se libertar de suas amarras sociais. São mais impulsivos, menos repressores de seus sentimentos e sensações, embora logo tentem se “recompor”.

---

<sup>32</sup> “*Stranger in Paradise*” é uma antiga canção popular norte-americana, composta em 1953, por Robert Wright e George Forrest, com melodia adaptada da obra de Alexander Borodin, para o musical *Kismet*. A letra diz: “Tome minha mão / Sou um estranho no paraíso / Perdido na maravilha / Um estranho no paraíso / Se fico hipnotizado / Há perigo no paraíso / Para os mortais que se postam / Ao lado de anjos como você” (Tradução livre de: “*Take my hand / I’m a stranger in paradise / All lost in a wonderland / A stranger in paradise / If I stand starry-eyed / That’s the danger in paradise / For mortals who stand beside / An angel like you*”).

O encerramento se dá com a música “*Feeling sort of nice*”<sup>33</sup>, cantada por outra jovem no teste (Shellen Lubin). Trata-se de um hino de união, dizendo que as pessoas devem deixar de se preocupar com as pequenas coisas, e se importar com a paz. É com essa mensagem que Forman finaliza seu primeiro filme nos EUA, sugerindo sua visão sobre o conflito de gerações e insinuando mais uma vez sua postura, através da letra da canção que finaliza o filme.

Embora essas temáticas caras à contracultura só voltariam diretamente à tona ao realizar *Hair* (EUA / Alemanha), em 1979, o próximo projeto de Milos Forman, *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest* – EUA – 1975), iria de encontro à mesma visão de mundo verificada em *Procura insaciável* e outras obras do cineasta. A história, baseada no romance de Ken Kesey, sobre um homem que se submete a um tratamento em um sanatório, sem apresentar nenhum problema mental, gerando grandes conflitos entre ele e os médicos da clínica, torna-se uma eficaz parábola para que o diretor aborde as tensões entre indivíduo e sociedade. O próprio título que o filme recebeu em português – Um estranho no ninho – reflete bem o seu conteúdo, ao mostrar as conseqüências do que ocorre quando uma pessoa, inserida numa sociedade cheia de normas e regras, "quebra" a rotina da mesma, desrespeitando a ordem vigente.



---

<sup>33</sup> A letra diz: “Sinto-me bem, embora o mundo esteja girando / Vamos parar de brigar e seguir com a maré / Chega de estarmos perdidos / Acharemos um novo começo / Não nos mataremos mais / Estamos todos do lado errado / Todos estão felizes / Pois todos nos unimos / Não estamos mais sós, somos parte desta canção / Sinto-me bem, embora o mundo esteja girando / Vamos parar de brigar e deixar o tempo passar / Não nos mataremos mais / Estamos todos do lado errado” (Tradução livre de: “*Feeling sort of Nice / The world is spinning / Let us fight no more / Carry with the tide / Enough being lost / Find new beginning / Kill ourselves no more / We’re all on the wrong side / Everyworld is happy / Cause we’re joined along / We’re not alone anymore / We are all part of this song / Feeling sort of Nice / The world is spinning / Let us fight no more / Carry with the time / Kill ourselves no more / We’re all on the wrong side*”).

### **3. UM ESTRANHO NO NINHO – Uma fábula sobre o sistema**

*Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest* – EUA – 1975) é o segundo longa-metragem de Milos Forman realizado nos Estados Unidos, entre *Procura insaciável* (*Taking off* – EUA – 1971) e *Hair* (EUA / Alemanha – 1979). Foi vencedor de diversos prêmios, conquistando, inclusive, os cinco principais Oscars do ano de 1976 (melhor filme, direção, roteiro, ator e atriz).

A idéia da produção do filme nasceu com o ator e produtor Kirk Douglas, ainda nos anos 1960. No início daquela década, Douglas teve seu primeiro contato com o livro *Um estranho no ninho*, de Ken Kesey. Apaixonado pela história, o ator comprou seus direitos, produziu e estrelou uma peça baseada no livro. Pouco tempo depois, ele encontrou Forman na Europa e desse encontro surgiu a idéia de convidar o jovem diretor para realizar *Um estranho no ninho* no cinema. Kirk Douglas enviou o livro para Forman, que jamais o recebeu. Dez anos depois, ainda sem conseguir produzir a história, Douglas já estava disposto a vender seus direitos, quando seu filho Michael Douglas e o produtor Saul Zaentz decidiram fazer mais uma tentativa junto a Forman, e enviaram-lhe o livro novamente. *Um estranho no ninho* nasceu da persistência de seus produtores em levar para o cinema a narrativa de um livro que admiravam e também pela bem sucedida parceria com o diretor Milos Forman, que compartilhava com eles visões semelhantes a respeito da realização do filme.<sup>34</sup>

Embora sua temática não esteja relacionada diretamente com o movimento da contracultura, a narrativa do filme transcende as grades do “Instituto Mental Estadual” para falar de temas, como transgressão da ordem, não-adequação ao sistema e divergência de perspectivas, questões recorrentes no contexto das manifestações dos anos de 1960. Dessa

---

<sup>34</sup> Informações retiradas do documentário *Completely Cuckoo – The Making of 'One Flew Over the Cuckoo's Nest'* (EUA – 1997), dirigido por Charles Kiselyak, presente nos extras do DVD lançado no Brasil.

forma, assim como *O baile dos bombeiros* (*Hoří, má panenka* – Tchecoslováquia / Itália – 1967), é imprescindível que se assista a *O estranho no ninho* com olhos cuidadosos, tentando perceber o contexto no qual se insere. Da mesma forma que, em outros trabalhos do diretor, também está presente a questão do indivíduo que não se encaixa no “sistema”, tema que se revelaria recorrente na obra de Forman.

“Existem filmes [...] que revelam uma curiosa subversão dos valores e um flagrante desconhecimento da natureza realista do cinema. Esses filmes transformam a aparência diretamente legível da ação (primeiro grau de inteligibilidade de um filme) num simples suporte, artificialmente criado para que fique subentendido um sentido simbólico (segundo grau de inteligibilidade), que assume um lugar de primeira importância” (MARTIN, 1990, pp. 105, 106).

O filme começa em um plano geral com uma bela paisagem de um lago entre montanhas ao amanhecer. Uma paisagem serena onde nada parece poder perturbar a tranqüilidade que a imagem transmite. Nesse cenário natural, sossegado, após a sobreposição dos créditos, surge uma luz bem ao longe, invadindo aquele ambiente e trazendo algo novo, não se sabe se bom ou ruim, mas diferente do que pode ser observado no restante da paisagem. Aos poucos, percebe-se que se trata dos faróis de um carro se aproximando no horizonte. A câmera acompanha seu movimento da esquerda para a direita até que ele sai de quadro.

Com um movimento de câmera contrário ao da cena anterior, descrevem-se homens dormindo – onde depois será revelado o “Instituto Mental Estadual”. Próxima à cama de um deles é possível perceber uma pequena bandeira dos Estados Unidos que, assim como as roupas das meninas na introdução de *Procura insaciável*, faz uma referência ao



“cenário” onde a história está sendo contada. Em uma pilastra, está pregado um desenho abstrato com estranhas imagens.

Ao fundo de um corredor, de uma porta vista por uma grade com uma luz vermelha acima (símbolo comum de perigo ou alerta), surge a enfermeira-chefe Mildred Ratched (Louise Fletcher), vestida com chapéu e casaco negros. Ela passa por três homens negros vestidos de branco que limpam o corredor e a cumprimentam. Finalmente, apresenta-se o local, revelando-se o hospital psiquiátrico onde se passará a história, em mais um rotineiro dia em que, ao acordar, os pacientes, vestidos com roupas claras, tomam seus medicamentos, alinhados em fila, com tranquilidade e disciplina, ao som de um disco que toca música suave.

O local de organização das atividades das enfermeiras é de acesso restrito. Lá, não é possível a entrada de pacientes, nem para conversar com elas. Qualquer contato deve ser feito através do vidro da janela. Pelo microfone, a enfermeira Itsu (Lan Fendors) chama os internos para a “hora da medicação”. O terceiro a tomar remédios, Jim Sefelt (William Duell), ao comparecer à janela da enfermaria, fecha os olhos e abre sua boca, quase como se estivesse recebendo uma hóstia – algo “sagrado” que irá “renová-lo”. Essa mesma construção pode ser vista no filme seguinte do diretor, *Hair* (EUA / Alemanha – 1979), quando o personagem Claude Bukowski (John Savage) toma um comprimido de LSD durante um *happening* no Central Park. São mensagens distintas, mas com a mesma construção visual. Se nesse último caso o LSD é tido como uma droga de libertação ajudando a livrar as pessoas das amarras sociais, de tudo aquilo que as impede de serem espontâneas, no caso de *Um estranho no ninho* o objetivo é exatamente o oposto: os remédios na instituição mental deixam os pacientes mais calmos, às vezes, completamente dopados e assim impassíveis, impossibilitados de analisar ou modificar a situação que vivem lá dentro.

O único paciente que se mostra, a princípio, resistente em tomar a medicação é o índio que chamam de Chefe (Will Sampson) – que se revelará uma das pessoas mais sensíveis dentro da narrativa. Ele é puxado por um dos funcionários até a janela da enfermaria. Em suas mãos, segura uma vassoura. Mais à frente, percebe-se que, embora seja um interno, ele realiza atividades de limpeza no hospital, assim como os funcionários negros. Fica assim relatado o velho estigma da segregação racial norte-americana: negros e índios em posições subservientes que lhes foram relegadas desde os tempos da colonização inglesa nos Estados Unidos.

Um corte seco relaciona esse personagem ao protagonista que é apresentado ao sair do carro que fora visto cruzando a bela paisagem no início. Trata-se de Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson) que chega ao Instituto de touca preta e roupas escuras, em um *hall* que dá acesso a outros andares do hospital, de onde vários internos o observam. A câmera em *contra-plongé* mostra McMurphy quando ele se volta para cima, como se estivesse olhando para aqueles que o observam (internos e espectadores). Há um *close* nas algemas que são abertas e ele pensa estar livre, soltando gritos, risadas e dando até um beijo em um dos policiais que o acompanha. McMurphy chega à ala dos outros internos pela mesma porta que havia chegado a enfermeira Ratched, só que o plano agora está mais próximo, exibindo ainda a grade que separa essa ala, mas a luz vermelha de alerta só aparece quando McMurphy atravessa a grade. Ele está tão feliz que dança, até o momento em que entra naquela ala, quando, com uma expressão mais séria, passa a observar os outros pacientes que ali se encontram. O primeiro com quem tenta conversar é Chefe, que apenas o observa, quando Billy Bibbit (Brad Dourif) se dirige a McMurphy, dizendo-lhe que seria inútil conversar com aquele interno, pois ele é surdo-mudo. McMurphy, então, pula e grita, batendo com a mão em sua boca – demonstrando um preconceito arraigado na

sociedade norte-americana (e não só nela), ao repetir estereótipos que ironizam a raça indígena, como se fossem selvagens de filmes de faroeste.

Assim que surge na narrativa, McMurphy já revela um comportamento aparentemente mais “louco” que o dos pacientes recém-apresentados – mais uma vez, sugerindo a quebra da harmonia: ele grita e beija o guarda; perambula pelo corredor e se aproxima do índio, pulando e gritando como um selvagem; sua chegada também interrompe um jogo de cartas entre alguns dos personagens que vão se destacar no hospital, Billy Bibbit, Dale Harding (William Redfield), Charley Cheswick (Sydney Lassick) e Martini (Danny DeVito), ao mostrar-lhes um baralho com mulheres nuas.

Vale ressaltar que McMurphy chega e permanece no hospital com roupas próprias (calça *jeans*, camiseta verde, jaqueta de couro e touca escura) por um bom tempo, até que, aos poucos, passa a se vestir como os demais pacientes – ainda que sempre se encontre com uma peça de seu vestuário original –, voltando ao seu traje inicial, em sua tentativa de fuga. Ao final, quando é rendido pelo sistema, ele está com o uniforme completo do hospital. A diferença de suas roupas em relação às dos outros não só caracteriza sua personalidade, como também diferencia seu papel dentro da narrativa. Além disso, de certo modo, curiosamente aproxima-o de sua antagonista, a enfermeira Ratched, vestida de negro em sua apresentação, destacando-se dos outros funcionários do hospital que surgem de branco.

Na seqüência seguinte, o espectador passa a conhecer os motivos para a internação de McMurphy. Ele havia sido preso por, aparentemente, estuprar uma menor de idade (segundo ele, qualquer homem faria o mesmo com a moça, que afirmara ter 18 anos, seduzindo-o e praticamente arrancando-lhe as calças), mas como não estava seguindo as normas do presídio (agindo de forma agressiva, falando sem autorização, sendo preguiçoso e não se mostrando disposto ao trabalho), fora enviado ao hospital psiquiátrico para ser

avaliado. McMurphy argumenta com o médico psicanalista, Dr. Spivey (Dean R. Brooks), sobre sua condição na penitenciária: “agora dizem que sou louco, por não viver lá como um vegetal. Não faz sentido. Se isso é ser louco, então, sou doido, maluco, pirado”. Já nessa fala, McMurphy deixa claro que não gosta de ficar parado enquanto as coisas acontecem, que gosta de agir e não de esperar. Na prisão, acreditam que ele está fingindo seu comportamento para escapar do trabalho. O médico pergunta-lhe por que pensariam dessa forma, ao que ele responde: “Pelo que posso imaginar, é porque eu luto e transo demais” (“*it’s cause I fight and fuck too much*”). O médico explica-lhe que ele receberá o tratamento necessário, até que possam avaliar sua sanidade, e McMurphy afirma que está ali para cooperar em tudo – o que ele ainda não percebeu é que saiu de uma instituição para outra, trocou um sistema por outro, imaginando que poderia ser melhor, mais livre, mas irá descobrir que o sistema no hospital é tão ou ainda mais opressor que o sistema do presídio, não permitindo transgressões (o que McMurphy amargamente perceberá ao final).

Na seqüência seguinte, a enfermeira-chefe faz ginástica com os internos que seguem seus movimentos e, logo em seguida, ocorre a primeira sessão de terapia de grupo no filme, já com a presença de McMurphy. Nessas sessões, a enfermeira Ratched orienta as discussões, no sentido de colocar em pauta a situação pessoal de um dos internos. O que fica aparente, entretanto, é que, embora essa técnica pareça válida para a enfermeira, acaba gerando conflitos entre os pacientes. A montagem revela-se importante para dar a dimensão da falta de interesse de cada um naquele tema, embora alguns estejam atentos à conversa: em um plano, Fredrickson (Vincent Schiavelli) se mostra preocupado com a fumaça que sai de seu cigarro, enquanto Sefelt e Taber (Christopher Lloyd) observam Harding, personagem do assunto tratado; ao fundo, é possível perceber Chefe, que está parado, apoiado em sua vassoura, observando o grupo, atento ao que lá ocorre, embora fora da roda de terapia. Enquanto Ratched fala, McMurphy a observa com silenciosa atenção.

Billy, Scanlon (Delos V. Smith, Jr.) e Martini desviam o olhar da enfermeira, demonstrando que não querem opinar sobre a questão colocada. Diante do desinteresse de todos, Ratched começa a chamar cada um para o debate, mas continua a receber negativas. Billy desvia o olhar para um “ruído” feito por McMurphy durante a reunião. A enfermeira olha em sua direção. McMurphy a encara, mexendo com as cartas de seu baralho pornô. No plano que o mostra, é possível observar ao fundo mais um excluído do debate: Bancini (Josip Elic) que vive repetindo a frase “estou cansado”. McMurphy mostra, sem palavras, o quanto aquela discussão está desinteressante e pouco útil para todos. Ao se enquadrar Harding, o paciente de quem se fala, ao fundo e de costas se vê mais um interno que não participa do grupo. Apenas alguns são chamados a participar da terapia e, embora aparentemente tenham direito de voz, só podem falar sobre o assunto que é colocado em pauta. Há uma censura temática. A metáfora é no sentido de sempre se deslocar as discussões para algo que, na verdade, a poucos interessa, ao invés de se discutir a situação dentro daquele próprio sistema. McMurphy parece estar tentando perceber a natureza da atitude de Ratched e conhecer os personagens desse novo terreno onde está pisando. A insistência em abordar um assunto que nem todos querem tratar acaba criando um ambiente ruim, pois os internos entram em conflito. Sem qualquer interferência, Ratched os observa discutindo exaltados. Só há uma intervenção, quando Bancini, um dos internos excluídos, entra literalmente na roda de debate, repetindo “eu estou cansado”, e é forçadamente retirado por funcionários do hospital. A seqüência termina com McMurphy encarando seriamente Ratched que o olha com uma enigmática e impassível expressão, insinuando um quase sorriso.

É hora da recreação. Os pacientes voluntários são levados de ônibus para uma atividade fora, enquanto os demais podem se exercitar na quadra de basquete no pátio do hospital. Nessa seqüência, é interessante observar a interação que se reforça cada vez mais

entre McMurphy e o Chefe – talvez, o paciente mais à margem daquele sistema: por ser tratado como um surdo-mudo, é sempre deixado de fora de qualquer discussão; nenhum funcionário tenta sequer alguma forma de contato com ele que não parece receber muitos cuidados; e ele ainda tem que trabalhar de faxineiro em sua ala. McMurphy irá tentar modificar essa situação. Embora ele só vá descobrir a possibilidade de fala do Chefe mais à frente, nessa seqüência, McMurphy já mostra um desejo de interagir e fazer com que o Chefe participe das atividades com ele, sempre com seu jeito peculiar de tratar os demais colegas de internação. Ele pergunta ao Chefe se ele já jogou basquete, caminha com ele para perto da cesta, entrega-lhe a bola e tenta mostrar o que deve ser feito. Ele ainda brinca com a tradição indígena, quando explica que aquele é um “velho jogo indígena” chamado “coloque a bola no buraco”. Washington (Nathan George), um dos auxiliares do hospital, observa a explicação de McMurphy e alega que o índio não pode ouvi-lo, ao que Mac retruca, dizendo que está falando consigo mesmo e que esta atitude o ajuda a pensar. O funcionário insiste em que a fala de McMurphy não é de nenhuma utilidade para o Chefe. Aqui fica reiterado o desprezo que esse personagem “sem voz” recebe tanto fora da instituição, quanto dentro dela. Chefe apenas observa o colega, mas não se move. McMurphy sobe nos ombros de Bancini, a fim de atingir a altura necessária para acertar a cesta e mostrar ao Chefe como se joga. Nesse momento, a câmera assume o ponto de vista de McMurphy que grita para que ele acerte a cesta e o Chefe olha diretamente para frente, como se olhasse para os espectadores. Há um corte para a enfermeira Ratched que também olha na direção da câmera, observando a cena da janela de sua sala.

*Um estranho no ninho* mostra uma evolução de todos os internos dentro do hospital, inclusive de McMurphy. A princípio, ele parece pouco sensível aos problemas de seus companheiros, não tem paciência para lhes mostrar como jogar cartas, não procura entender as limitações de homens que, já há algum tempo, estão envolvidos naquela rotina

de convivência. Com a influência de McMurphy, diretamente ou não, os internos parecem se tornar cada vez mais críticos sobre aquele sistema no qual estão inseridos, passando a ser um pouco menos passivos dentro do hospital. Milos Forman admite em entrevista:

“O caráter repetitivo dos acontecimentos encontra-se parcialmente no livro [o romance homônimo em que o filme foi baseado, de Ken Kesey], embora não exista, por exemplo, o basquete. Isso mostra perfeitamente a vida de um hospital, esse ritual horroroso. Permite também fazer com que se tome consciência das mudanças que acontecem” (*apud* CIMENT, 1988, p. 259).

Na seqüência seguinte, a música suave, mas em alto volume, que indica a hora do medicamento a ser tomado, atrapalha McMurphy de jogar *poker* valendo cigarros com seus colegas internos. “Não consigo nem ouvir meus pensamentos”, ele afirma. Então, McMurphy entra no posto de enfermagem para tentar diminuir o volume que prejudica a comunicação entre eles. Realmente, parece desumano manter o nível do som tão alto a ponto de atrapalhar não só a interação entre os pacientes, como o raciocínio de cada um, provocando uma agitação que os deixa ainda mais inquietos naquele ambiente do qual não podem sair. McMurphy infringe uma regra do local ao entrar na sala da enfermaria, na qual é recebido por um grito da enfermeira Itsu que se assusta com sua presença ali. Nesse momento, surge a enfermeira Ratched que não ouve a reivindicação de McMurphy, apenas lhe pede que deixe aquela sala para daí se comunicar com ela. Aqui, ela deixa claro, como em tantas instâncias da sociedade além do hospital, que há hierarquias e que muitas reivindicações não podem ser feitas no mesmo nível, sendo sempre necessário que as “autoridades” assumam suas posturas “superiores” para, então, darem “atenção” ao que aqueles que se encontram “abaixo” têm a dizer. Enquanto isso, os outros internos assistem

à conversa do lado de fora, apenas de onde é permitido olhar. McMurphy se retira do posto de enfermagem e vai à janela, onde os outros se encontravam, para, então, se remeter a Ratched. Ela explica-lhe que a música é para todos, que há pessoas ali que têm a audição ruim e que precisam de música mais alta, sendo esta a única diversão para eles, no que parece ser uma explicação convincente para McMurphy. Detalhe para sua mão apoiada no vidro da janela enquanto ele fala, quando a enfermeira lhe diz que está manchando o vidro. O posto de enfermagem torna-se, assim, não só impenetrável, mas também intocável. E eles não querem nenhum contato com pessoas como McMurphy.

Como é mais uma “hora da medicação”, a enfermeira Itsu aproveita e já oferece a McMurphy seu remédio. Assim como Chefe havia feito, só que agora verbalmente, McMurphy responde que não gostaria de tomar algo que ele não sabe do que se trata. Nesse momento, pode-se entrever outra metáfora: a de uma sociedade que “engole” voluntariamente, mas inconscientemente, tudo que lhe é oferecido. Seja o Governo, as Corporações, Igrejas, todos sempre querem que a sociedade “engula” suas visões de mundo, seus preceitos de vida, sem questionar, pois crêem estar alicerçados por séculos de vivência sob estes mesmos preceitos. Parece uma ofensa ao sistema dizer que a sociedade não pode viver como vive, que as pessoas poderiam ser menos materialistas, mais livres para escolher seus caminhos, seus preceitos de vida, sua forma de ver o mundo. A enfermeira Ratched intervém, dizendo, educada e serenamente, como lhe é peculiar: “Se o Sr. McMurphy não quiser tomar por via oral, podemos conseguir que tome de algum outro jeito”. As pessoas têm que aceitar o que o “sistema” tem a lhes oferecer, de um jeito ou de outro, voluntariamente ou compulsoriamente. McMurphy finge aceitar sua posição passiva, colocando o comprimido na boca, de forma ostensiva, para, logo em seguida, cuspi-lo no rosto de Harding, mostrando aos companheiros que não engolira aquilo – em um gesto de cuspir o que aquela instituição lhe oferece. Quando Harding lhe diz que a enfermeira



poderia ter visto seu gesto, McMurphy finge tremer de medo, afirmando: “Ela faz o que quer com vocês. Achar que ela é algum campeão?”, e aposta que em uma semana a terá dominado, estará “por cima dela”.

Na próxima terapia de grupo, McMurphy é o primeiro a tomar a palavra, para surpresa de Ratched que o incentiva a falar. Nota-se que ele está com a camisa do hospital sobre a sua – assumindo uma postura como paciente dentro daquela instituição. Ele recorda que aquele seria o dia da abertura do World Series (série de finais do campeonato nacional de beisebol) e pergunta a Ratched se não seria possível mudar os horários das atividades programadas para que pudessem assistir ao campeonato. Nesse momento, *closes* nos rostos dos outros internos que participam da reunião mostram o interesse destes pelo assunto trazido à tona por McMurphy, diferente da postura que tinham quanto aos outros assuntos da terapia de grupo. Ele olha para os colegas, como se quisesse perceber seu interesse e buscasse apoio em seu pedido. Aqui, pode ser vista outra metáfora muito importante do filme, porque esse é o momento em que McMurphy expressa verbalmente seu desejo de mudar algo na rotina do sistema. Ratched o olha, com sua expressão impassível, e lhe diz: “Está pedindo uma mudança numa rotina muito bem planejada”. Portanto, como quem detém o poder de mudar as regras do jogo, ela está satisfeita com o caminho trilhado e será difícil que aceite mudanças neste percurso. McMurphy ainda insiste, afirmando que “uma pequena mudança não vai doer, apenas um pouco de variedade”, ao que Ratched retruca, gentilmente, dizendo que ele está errado, confirmando a hipótese de que as pessoas têm dificuldades para aceitar alterações e novidades em seu sistema de vida. Os internos estão apreensivos e na expectativa. Ratched continua sua explicação: “Alguns levam muito tempo para se adaptar ao programa. Uma mudança poderia ser perturbadora”. Conhecendo o grupo de internos e sabendo da submissão que eles têm a ela, Ratched ainda permite o que, a princípio, seria uma forma democrática de decisão, sugerindo que os internos façam

uma votação e que a escolha da maioria seja respeitada. McMurphy cai em seu jogo e aceita a proposta, mas, para sua triste surpresa, apenas ele e dois companheiros levantam as mãos, confirmando seu desejo de assistir ao World Series. Os demais ficam apenas olhando, alguns abaixam a cabeça, pois não têm coragem de expressar sua vontade verdadeira. Ratched observa, triunfante, certa de que tem o controle da situação: “Apenas três votos não são suficientes para mudar nossa política”, ela diz – uma alusão ao poder que é apoiado por muitos, seja por medo, conformismo ou ignorância, contra os poucos que se rebelam contra ele.

Os internos estão no banheiro, com alguns jogando um jogo de tabuleiro e outros assistindo, quando começa uma discussão entre eles. McMurphy, que permanecia num canto apenas observando, intervém, molhando-os com uma mangueira e rindo como um louco. Ainda com a lembrança da tentativa mal-sucedida de assistir ao campeonato, ele pergunta aos colegas quem gostaria de apostar que ele consegue levantar uma pesada peça do banheiro do chão (uma pedra com algumas torneiras) para arrombar a janela e, assim, conseguir sair para assistir ao jogo em um bar. Nesse momento, há um *close* no índio, que observava tudo de longe, como se compreendesse o que McMurphy diz. Alguns concordam em apostar e McMurphy, com muito esforço, tenta, em vão, mover a pedra. No último plano da seqüência, todos os internos que se encontram no banheiro estão enquadrados e McMurphy passa por eles, dizendo, antes de sair, que pelo menos tentara, o que deixa todos silenciosos e pensativos com aquele gesto. Enquanto isso, um rápido plano mostra os auxiliares do hospital ouvindo o jogo pelo rádio.

Na próxima terapia de grupo, a enfermeira pergunta a Billy sobre seu relacionamento com uma garota lá fora. O assunto interessa pouco aos outros internos, como pode ser percebido no plano em que McMurphy boceja, parecendo entediado. Uma afirmação de Billy provoca riso em alguns colegas, mas, a seguir, a enfermeira incita-o a

falar sobre a primeira vez que o rapaz havia tentado suicídio. McMurphy agora passa a prestar atenção, encarando Ratched com desconfiança. Vendo o incômodo de Billy com aquele assunto, Cheswick se coloca nervoso com a discussão e pede permissão para falar. Ele pergunta por que a enfermeira pressiona Billy a falar, já que ele não quer. Nesse momento, percebe-se que Ches, talvez por influência de McMurphy, começa a questionar as regras que se dão dentro do hospital. Ele pede que seja feita outra votação para que assistam ao segundo jogo das finais de beisebol e, mais uma vez, a enfermeira permite, certa de que tem controle sobre os resultados deste pleito. Ela, entretanto, não contava com a influência que McMurphy já começara a exercer nos outros pacientes, pois todos da roda, nove no total, votam a favor de assistirem ao jogo. Surpresa com a derrota, a enfermeira faz uso de um novo trunfo, alegando que naquela ala existem 18 internos e que seria necessária a vitória da maioria, ou seja, pelo menos dez votos, para que a escolha pelo jogo fosse confirmada, afirmando que os internos que não participavam da terapia são pacientes daquela enfermagem como McMurphy. “Precisa ter a maioria para mudar a política daqui”, ela diz, ao que McMurphy retruca que ela não pode contar com pobres coitados que nem sabem sobre o que eles conversam.

Essa nova colocação da enfermeira levanta um ponto interessante. Apenas nove internos participavam das terapias de grupo, provavelmente os nove que a equipe do hospital julgava estarem aptos para isto. Entre os demais pacientes da ala, estão um velho general de guerra, um senhor que está sempre dançando, um outro que freqüentemente alega cansaço (Bancini), um catatônico em uma cadeira de rodas, um que sofrera lobotomia, o Chefe, que não fala nem escuta, entre outros. Talvez, por julgarem-nos incapazes de se comunicar, eles são retirados da discussão. No entanto, Ratched os utiliza como desculpa para dificultar a tentativa do grupo em conseguir sua vitória, alegando que a maioria deve ser obtida entre os que se encontram dentro e fora do grupo. Ou seja, assim

como no mundo fora do hospital, até em países democráticos, quem está fora dos grupos de discussão, das instâncias de deliberação, só é lembrado quando seu voto se torna necessário para a manutenção das esferas de poder vigente. Fora isso, essas pessoas continuam excluídas de qualquer ação que possa objetivar algum bem para eles. E essa seqüência de *Um estranho no ninho* exemplifica muito bem tal situação.

A seguir, na mesma seqüência, tem início uma das cenas mais tocantes do filme, quando McMurphy, em desespero, se dirige aos outros internos, tentando fazer com que pelo menos um deles levante a mão para que possam formar uma maioria. Ele fala com o senhor idoso na cadeira de rodas: “General, o senhor se lembra, não? Outubro, a bandeira, as estrelas”, e começa a cantar o hino dos Estados Unidos, sendo acompanhado pelo velho general. A enfermeira olha para o relógio e encerra a reunião, antes que McMurphy possa concluir suas tentativas. Finalmente, ele consegue que o Chefe levante a mão, mas Ratched não leva em conta o voto dele, alegando que a terapia já havia terminado. Para evitar tumulto, os funcionários daquela ala tentam conter a agitação dos pacientes. A frieza da enfermeira deixa McMurphy muito nervoso. Ela coloca a música calma para tocar, ignorando-o. McMurphy se afasta e se senta em frente à TV. A câmera enquadra a tela da TV refletindo a imagem de McMurphy, solitário, que olha mais uma vez para a sala de enfermagem com raiva. Ele, então, começa a narrar um jogo imaginário, agitando-se e vibrando, como se assistisse a um jogo de verdade. Já que eles não podem ter essa diversão, sua alegria é construída pelas imagens refletidas na tela da TV, ou seja, pelos próprios internos que vão se aproximando, curiosos e perplexos, diante da “louca” imaginação de McMurphy. Um a um, os internos que foram afastados pelo funcionário voltam para perto de McMurphy, olhando para o colega e para o aparelho, tentando entender o que se passa e logo entram no mesmo clima dele, divertindo-se ao se verem na TV e vibrando, como se pudessem verdadeiramente acompanhar aquela transmissão.

Todos comemoram, ao que Ratched os observa e pede que parem imediatamente com a algazarra. A alegria despertada em todos dá o tom emotivo e único para o encerramento dessa seqüência. A imaginação de McMurphy contagia a todos e ele tem sua primeira vitória sobre a intolerante enfermeira. Esse é um momento chave da narrativa, pois, além disso, McMurphy conquista de vez a confiança dos internos que, a partir daí, vão sempre corroborar suas atitudes.

Na segunda seqüência em que McMurphy conversa com o Dr. Spivey, agora em uma avaliação com mais dois médicos, é possível notar como o tempo passado no hospital já está mexendo com ele. Na primeira consulta, sua postura demonstrava ânimo em estar ali, pois pensava que seria um ambiente menos pesado para cumprir o restante de sua pena. Mas, dessa vez, McMurphy aparece cabisbaixo, aborrecido, um pouco resignado e certamente não disposto a colaborar 100%, como havia dito inicialmente. Ele reclama da enfermeira Ratched, pois já percebe como ela trabalha e tem o comando das atividades dentro do hospital, acusando-a de ser desonesta e de “jogar com cartas marcadas”. Dr. Spivey também parece um pouco mais ríspido com McMurphy, achando que ele os vem enganando e que, na verdade, não possui nenhum problema mental. McMurphy é apenas um “problema” transferido de uma instituição a outra. A questão não é a condição mental de McMurphy, mas sua não-adequação às instituições para onde é enviado. Um jovem médico pergunta-lhe se ele sabe o que significa o ditado: “Pedra que rola não cria limo” (“*A rolling stone gather no moss*”). Após brincar com o médico, McMurphy responde: “É difícil juntar algo naquilo que sempre está se movendo” – ou seja, ele não estará “adaptado ao programa”, enquanto estiver se rebelando.

Mais uma vez, chega o momento de recreação e os internos voluntários vão para uma atividade fora do hospital. Subindo nas costas do Chefe, McMurphy consegue pular as grades e o arame farpado que cercam o local e entra escondido no ônibus que levará os

pacientes. Chefe o observa com um sorriso no rosto. Todos entram no ônibus e, antes que o motorista perceba, McMurphy fecha a porta e sai dirigindo o veículo. Ele poderia aproveitar a oportunidade para fugir, mas o que deseja, na verdade, é desafiar os médicos e a enfermeira Ratched, além de possibilitar uma atividade não-prevista aos seus colegas. Como os pacientes já pactuam com as atitudes de McMurphy, nenhum deles hesita em acompanhá-lo na aventura que ele propõe a todos. No caminho, McMurphy pára numa região para apanhar Candy (Marya Small). Eles sobem em um barco ancorado no píer, mas logo são interrompidos por um homem que os questiona quem são. Nesse momento, McMurphy afirma que são do Instituto Mental Estadual. O espectador passa por uma breve expectativa, pensando que eles serão pegos, mas McMurphy contorna a situação, apresentando-os como médicos da instituição. Ao ouvirem seus nomes precedidos pela expressão “doutor”, a câmera enquadra cada paciente que se enche de orgulho por ser chamado desta maneira. McMurphy está despreocupado com seu ato, pois não teme represálias: já que são “loucos”, o máximo que poderia acontecer é terem que voltar ao sanatório.

Trata-se de uma das seqüências mais lúdicas dentro da narrativa, pelas situações criadas, como quando McMurphy passeia pela cidade com os colegas a olhar pela janela ou quando tenta ensiná-los a pescar. Todos estão com roupas comuns e não com o uniforme do hospital; assim, podem se sentir como pessoas “normais”. Ao invés da tranqüila música diegética que sempre é ouvida no hospital, agora a melodia – externa à diegese – torna-se alegre e animada, acompanhando a aventura inusitada dos personagens. São alguns dos poucos momentos do filme em que a câmera é colocada fora dos limites do hospital, em planos mais abertos, ressaltando a temporária liberdade, contrapondo-se aos planos mais fechados dentro da ala em que os personagens se encontram internados. Para Milos Forman, “esse enclausuramento dos enquadramentos reflete a realidade psicológica

do hospital. Todas aquelas pessoas são terrivelmente sozinhas, embora estejam o tempo todo juntas” (*apud* CIMENT, 1988, p. 262).

A falta de instinto de responsabilidade dos internos, talvez aprofundada pelo tratamento que recebem no hospital, onde deixam suas vidas serem guiadas por médicos, enfermeiras e remédios, dificulta que cada um consiga se concentrar em apenas uma atividade. Assim, quando McMurphy os deixa pescando, para ir transar com Candy, logo Martini larga seu anzol e vai ver o que o colega está fazendo. Todos o seguem, inclusive Cheswick que havia sido encarregado do comando do leme. A proa fica vazia e o barco à deriva. A câmera posicionada no alto mostra o barco inconstante, de um lado a outro, sem rumo. Os internos estão preocupados com McMurphy, com o que está acontecendo naquele momento, não querem saber do rumo do barco, para onde ele vai. O que interessa é o agora, não o destino.

Nessa seqüência também ocorre um momento de sensibilização de McMurphy, pois, a princípio, ele está aborrecido pelos colegas terem abandonado a pescaria e o leme, mas logo, quando um deles grita “peixe”, sua atenção se volta para a atividade que parece estar dando certo e ele até se esquece da garota com quem estava. É o momento de êxtase de todos que vibram contentes, enquanto a câmera alta mostra o barco girando no mar, como se ele mesmo pudesse rodopiar de alegria. Os internos voltam felizes e orgulhosos, exibindo os peixes que conseguiram pescar. No cais, o Dr. Spivey, acompanhado de policiais, espera por eles, com expressão séria.

A próxima seqüência mostra uma junta médica que avalia o caso de McMurphy. Um deles afirma que não acha que ele seja louco, mas perigoso. Certamente, essa afirmação se refere ao comportamento dele dentro do Instituto, considerado perigoso por não seguir as normas e incitar os outros pacientes a um comportamento distinto do esperado. Dr. Spivey quer mandá-lo de volta à penitenciária, ou seja, repassar o

“problema” que lhe fora enviado, mas a enfermeira Ratched intervém, alegando exatamente o fato de apenas estarem passando um problema a outra instituição, manifestando seu desejo de mantê-lo na enfermaria e afirmando que poderia ajudá-lo. Embora seja difícil não identificar o personagem como “vilã” no filme, percebe-se a intenção de Forman em não usar de maniqueísmos, sendo que Ratched não representa o “mal” em si, mas o sistema autoritário e metódico.

“Para mim, o drama é muito mais forte quando a enfermeira é alguém que acredita estar fazendo o bem, que acredita em sua ação. Se mostrarmos um personagem que faz o mal porque é maldoso, é simples, é fácil demais. Mas fazer o mal querendo fazer o bem é todo o problema do fanatismo moderno” (*apud* CIMENT, 1988, pp. 263, 264).

Na próxima atividade recreativa na quadra de basquete, McMurphy novamente está disposto a interagir com o Chefe e aproveitar os benefícios de sua altura extraordinária para o jogo. A irreverência de McMurphy se mostra até mesmo em seu tratamento com os companheiros, chamando-os de “loucos” e “malucos” todo o tempo. No jogo, agora estão os internos de sua ala jogando contra alguns funcionários. Ninguém faz o que McMurphy pede e o time não se entende, até que o Chefe recebe a bola e converte os pontos. Ele, então, entra de vez no jogo e passa a colaborar no ataque e na defesa, impedindo que a bola adversária caia na cesta, o que provoca enorme agitação nos demais internos que estão torcendo e êxtase por estarem “vencendo” os funcionários. A câmera enquadra o rosto de cada interno na torcida e a expressão deles é como se vencessem o jogo da vida de cada um. Até o Chefe, sempre muito quieto e sério, passa a sorrir e a correr de um lado para outro na quadra, evitando os pontos adversários e convertendo suas cestas – a câmera se



torna ágil, acompanhando o movimento dos internos pelo pátio. Com McMurphy, os pacientes percebem que podem vencer, que podem ser melhores do que o hospital os faz acreditar.

A partir da próxima seqüência até o final do filme, a realidade do hospital começa a parecer mais dura para McMurphy e seu jeito malandro talvez não seja suficiente para enfrentar aquele mundo que ele achava que poderia controlar. Dessa parte em diante, ele sempre irá ter uma decepção no caminho, até chegar à conclusão de que não pode mais “enfrentar” aquela instituição, o sistema ali existente, e o que tem que fazer é tentar sair dele, fugir. Os internos tomam banho em uma piscina coberta, quando o funcionário Washington cutuca McMurphy com uma vara, para que ele se afaste da beira da piscina. McMurphy pega a vara e a aponta para o auxiliar, como se fosse uma lança a ser atirada na direção dele. Ele provoca Washington, afirmando que o encontrará fora do hospital, onde poderia enfrentá-lo com igualdade, sem hierarquias. Até que McMurphy se dá conta da dura realidade em que está envolvido. Ele acredita que estará livre em 68 dias, mas Washington o lembra que ali não é como na cadeia, que ele apenas sairá de lá quando a equipe do hospital assim o permitir, deixando claro que ele está nas mãos daquele sistema e que só sairá de lá quando acharem apropriado, certamente quando ele estiver adequado aos moldes que a instituição deseja. A fala de Washington é forte, especialmente quando ele diz a McMurphy que ele “ainda não sabe onde está”. Apesar de toda sua irreverência e de todos os seus esforços, McMurphy percebe o quanto o sistema é forte e opressor.

Esse assunto é levado à próxima terapia de grupo, quando McMurphy pergunta, ingenuamente, porque ninguém havia lhe falado que o tempo de sua estadia ali não era limitado, mas dependia da observação de seu comportamento por parte dos médicos e das enfermeiras. Ele deixa claro que se soubesse disso teria se comportado de outra maneira, expondo até uma fraqueza sua, de que agiria de acordo com o sistema, caso isto fosse

preciso para obter sua “liberdade”. McMurphy tem ainda mais uma revelação que irá surpreendê-lo, quando descobre que boa parte dos internos com quem ele tem mais contato são voluntários e, estes sim, podem deixar o Instituto quando quiserem. Ele mostra sua indignação ao saber disso, ao fazer uma pergunta que também poderia ser entendida como uma provocação à sociedade e a seus membros conformados: “Vocês vivem reclamando que não agüentam mais esse lugar e não têm coragem de sair... Vocês acham que são loucos ou algo assim? Pois não são! Não são! São tão loucos quanto qualquer babaca andando nas ruas”. Se os primeiros são tidos como loucos por não se “encaixarem”, esses últimos também o são, por acreditarem que as coisas estão bem do jeito que estão e que é quase um crime acreditar que o mundo possa ser diferente. Ratched confirma a fala provocadora de McMurphy, ao afirmar que aquelas observações são “desafiadoras”.

Scanlon argumenta sobre um item da rotina, perguntando por que os dormitórios são fechados durante o dia e aos finais de semana, recebendo como justificativa o fato de que, se os dormitórios fossem abertos, os internos voltariam para a cama logo após o café da manhã. Assim como o jogo de beisebol, mais um item da rotina é questionado, ficando claro que os pacientes não têm liberdade para agir da forma que desejam, pois sua vontade vai até onde se encontram os limites impostos pela instituição.

A reunião sai de controle quando Cheswick insiste em se levantar e reclamar por seus cigarros, enquanto Harding é feito de bobo por seus companheiros que jogam seu cigarro aceso de um lado ao outro. A postura já é bem distinta daquela na primeira reunião, quando todos ficavam calados e muito raramente falavam algo, apenas depois de muita insistência da enfermeira. Agora, eles estão mais impulsivos e mais dispostos a questionar a rotina e seus direitos no hospital.

A máscara impassível de Ratched começa a cair quando ela percebe que está perdendo sua autoridade para McMurphy junto aos internos. Mac tenta fazer Ches se

acalmar, mas, com a insistência do colega em se revoltar contra as regras que regulam o cigarro, McMurphy acaba quebrando a janela do posto de enfermagem para pegar um pacote de cigarros que entrega ao colega. Um dos auxiliares vem para cima dos dois. Ao ver McMurphy imobilizado no chão, Chefe larga a vassoura e segura Washington com tal força que são necessários outros quatro funcionários para apartar a briga.

Como punição, os três (Cheswick, McMurphy e o Chefe) são amarrados e enviados para outra ala do hospital. Um guarda abre uma grade e espera ao lado da porta, como se aguardasse algo que está do outro lado das câmeras entrar. Logo após, aparecem os pacientes sendo levados. A visão daquela nova ala assusta um pouco McMurphy, pois ali os internos parecem um pouco mais perturbados, com atos repetitivos, andando em círculos ou deitados ao chão. Ele também se impressiona com a relutância de Cheswick em entrar em uma sala para onde é forçadamente levado, pois certamente o colega já sabe o que o espera. Enquanto aguardam, McMurphy oferece um chiclete ao Chefe que lhe diz “obrigado”. Só então McMurphy se dá conta da possibilidade de se comunicar oralmente com o colega que julgava mudo. Esse contato verbal será muito importante, pois é o que originará diálogos que mostrarão ao espectador como o Chefe, mesmo sendo um *outsider* no sistema dentro e fora do hospital, é um grande observador e consegue analisar com muita clareza os embates de forças dentro do sistema. Enquanto McMurphy é preparado para levar choques, é colocado um “protetor” em sua boca, que o impede de falar. O gesto é simbólico, pois essa é a primeira vez efetivamente que o hospital toma uma atitude para tentar inibir o comportamento de McMurphy. Assim, para reprimir sua rebeldia, a instituição recorre ao tratamento de choque, fazendo-o se calar.

Na próxima terapia de grupo, já estão todos novamente reunidos e a enfermeira questiona um dos pacientes por estar entregando seus medicamentos para outro interno. Ele nega e Ratched insiste, quando McMurphy é trazido de volta, mais uma vez

interrompendo o processo da terapia. Ele chega caminhando vagarosamente, como se estivesse catatônico, o que deixa a todos assustados. O Chefe o olha apreensivo e, apenas para ele, McMurphy dá uma piscadela, transformando o semblante do índio num sorriso aliviado. Então, ele mostra que só estava brincando e aproveita para rir dos olhos assustados dos colegas. O retorno de McMurphy com esse tom lúdico já deixa claro que os choques não modificaram seu jeito de ser e seu comportamento, mostrando para os funcionários que seria necessário muito mais do que aquilo para controlá-lo, embora ele afirme, ironicamente, que está “manso como um cachorrinho”. Entretanto, McMurphy sente que deve deixar o hospital em breve, antes que seja tarde demais, ainda mais agora que ele sabe do que são capazes.

Na próxima seqüência, Ratched deseja “boa noite” aos internos pelo microfone da sala de enfermagem. Ao caminhar para fora da ala, ela olha para McMurphy que ergue o polegar com um gesto que parece sugerir que está tudo bem, mas que logo se desfaz, quando ele leva o dedo ao rosto, deixando na dúvida se ele cumprimentou a enfermeira ou se apenas brincou com isto. Quando Ratched dá as costas, indo em direção à saída, ao fundo do enquadramento é possível ver o sinal vermelho de alerta, o mesmo de sua entrada naquela ala. McMurphy aproveita-se e entra sorratamente no posto de enfermagem para dar um telefonema a Candy, pedindo-lhe que arranje um carro para aquela noite e que traga bebidas.

Mais tarde, ele aproxima-se do Chefe, dizendo que precisa sair de lá. Chefe diz que não conseguiria, mas que McMurphy poderia sair, por ser maior do que ele. O índio, então, conta que seu pai era um homem grande, pois fazia tudo o que queria e que, por isto, deram um jeito nele e ele se acabou tanto que encolheu, nem os cães o reconheciam. Nessa fala, é possível entender a noção que o Chefe tem daquele sistema. Ele vê em McMurphy um grande homem, como seu pai, que fora esmagado pelo sistema ao não aceitá-lo. A

leitura do Chefe é tão enfática que quando McMurphy pergunta-lhe se mataram seu pai, ele responde que não: “Deram um jeito nele, como estão dando em você”. Chefe percebe o significado de McMurphy no hospital e vê como é grande a intolerância daquele sistema, já temendo que o colega receba o mesmo tratamento que seu pai recebera.

Ouve-se uma buzina e, através da janela, McMurphy acena para Candy e uma amiga que se encontram lá fora. Uma das muitas falhas do sistema do hospital é mostrada quando o vigia noturno, Sr. Turkle (Scatman Crothers), se deixa corromper por vinte dólares, bebidas e mulheres, permitindo a McMurphy abrir a janela para suas amigas entrarem no hospital.

De repente, as luzes do dormitório começam a piscar e os internos acordam assustados, ouvindo uma voz pelo microfone. Fredrickson até olha em seu relógio, sem entender por que estavam acordando naquela hora, pois aquele horário era estranho à sua rotina. McMurphy e Candy estão na sala de enfermagem, local de entrada proibida para eles. O relógio marca quase meia-noite e meia. Mac ironiza a rotina do hospital, chamando os internos para a “hora do remédio”. Ao chegarem à janela, ele pede aos colegas que entrem pelo lado, para adentrarem o “salão executivo”. Ele não quer dar a eles o tratamento frio pela janela que recebem das enfermeiras, quer que eles entrem na sala e fiquem juntos, pois são todos iguais ali. Cada um recebe o mesmo copinho que utilizam para tomar remédio, mas agora preenchido com bebida alcoólica. É um momento de muita liberdade dentro do hospital, pois, embora na aventura com o barco os internos estivessem fora dos limites da instituição e distantes da invariável vigília dos funcionários, é agora que eles podem estar todos juntos, todos os que vivem naquela ala, independente de participarem ou não do grupo de terapia, sem julgamentos de capacidades físicas ou mentais. São todos iguais e é isto que McMurphy quer deixar bem claro ao proporcionar aos colegas esses momentos de alegria em sua “festa de despedida”.

Mas logo o Sr. Turkle se arrepende e tenta acabar com a farra dos internos, temendo perder seu emprego. Quando a supervisora chega, ele coloca todos para dentro da sala de enfermagem, tentando contornar a situação momentaneamente. Uma panorâmica mostra o espaço interno da sala, com as luzes apagadas, quando só se vêem vultos e, nas paredes, a sombra das grades constrói a metáfora daquele cenário: todos que estão ali, mesmo Sr. Turkle e Candy (que não são internos), são “prisoneiros” daquele sistema. Entretanto, apesar das sombras das grades a todo o momento lembrarem que os internos estão “presos”, naquela noite eles têm um pouco da sensação de liberdade, pois, descontraídos, enfeitam-se como querem, dançam, riem, conversam. Não há horários, rotinas, atividades controladas. O que importa é o momento e nele, sob o comando de McMurphy, tudo é permitido.

Os internos utilizam os próprios meios existentes em sua ala para se divertir. A música agora não é algo ensurdecador que prejudica a comunicação de uns com os outros, mas algo que embala os seus movimentos; os copinhos de remédio, onde normalmente recebem tranqüilizantes que os deixam passivos, agora lhes oferecem bebida alcoólica, algo que, ao contrário dos remédios, deixa-os mais desinibidos. Eles também utilizam o porta-soro para distribuir bebidas a todos, por meio de uma fina mangueira, quando o homem lobotomizado também é incluído, recebendo uma dose como os outros – inclusão que não ocorrera durante todo o filme. Ao senhor que gosta de dançar é permitido todos os passos, sem que nenhum funcionário venha interromper seus movimentos.

McMurphy, vestindo suas roupas do início do filme, está de partida e Cheswick agradece-lhe por tudo, afirmando que nunca o esquecerá. Ches sabe que toda a mudança de rotina provocada por McMurphy fez muito bem a ele e a seus companheiros. Se eles ainda não se sentem fortes o suficiente para sair daquele sistema, pelo menos agora se posicionam de forma mais crítica em relação a ele.

A janela está aberta, o caminho livre. Pela amizade que tem com Billy, McMurphy permite ao garoto que tenha um encontro com Candy. Billy hesita e, de forma brincalhona, todos o amarram numa camisa-de-força, colocam-no numa cadeira de rodas e o empurram para o quarto onde Candy está. McMurphy fica perto da janela esperando e sonhando com o Canadá até adormecer: um *close* mostra seu rosto enquanto espera, desenhado pelas sombras das grades que também preenchem o fundo do plano. Ele parece reflexivo. Primeiro tem o olhar distante, depois olha para fora da janela e fecha os olhos. No plano seguinte, o dia já amanheceu. A câmera enquadra a mesma janela que McMurphy olhara à noite. Ela ainda está aberta, com o cadeado sobre seu para-peito e algumas garrafas vazias pouco abaixo. Os três funcionários daquela ala chegam e observam toda a bagunça. Agora o plano da janela está um pouco mais aberto e é possível ver que McMurphy ainda está lá, deitado perto da janela e próximo à garrafa de rum vazia.

Ratched chega ao hospital. Seu olhar mostra sua raiva contida ao perceber toda a desorganização no sistema o qual ela cuida tão metodicamente para que não mude. No plano em que seu rosto está enquadrado, é possível ver, por trás de sua cabeça, a luz vermelha de alerta que acompanha o personagem durante o filme. Os funcionários possuem um sorriso irônico nos lábios, talvez gratos por terem uma grande oportunidade de se impor e tratar os internos rudemente, gozando de sua posição de “superioridade”. Washington acorda os pacientes batendo em suas camas, com chutes, gritos e movimentos bruscos. Quando a enfermeira Itsu entra na sala de enfermagem, um cartaz ao lado da porta explica que a forma correta de proteger o paciente é amarrando-o. Nesse cartaz está implícita a metáfora do filme, mostrando um sistema que acredita que seus membros estão mais seguros “presos” do que livres. Na verdade, quem está seguro não são as pessoas, mas o modo de organização já instituído no sistema.

É simbólico o momento em que Ratched pede sua touca de volta e Martini a pega do chão, devolvendo-a a ela. Os internos haviam brincado com a touca, com o que representa: a posição da enfermeira-chefe naquela instituição. A touca fica toda suja, imprópria para o uso e Ratched a olha com desprezo, sentindo a mudança na atitude dos internos que resultara naquele ato. A enfermeira perde sua frieza habitual, mostra-se irritada com toda a situação e desconta sua raiva em Billy, ao descobrir que ele está nu com Candy em um dos quartos. Ela ameaça contar à mãe de Billy tudo o que ocorrera, pois sabe que a mãe é um dos pontos fracos do inseguro rapaz e tem consciência do que sua ameaça representa. Ela pergunta a Billy quem o levava para o quarto e, relutante, o rapaz responde que fora McMurphy. Ratched encara o rebelde, sem nada dizer e Billy, aos gritos, é levado por Washington para a sala do Dr. Spivey.

Logo, ela pede ao auxiliar Warren (Mwako Cumbuka) que providencie para que todos se lavem e estejam prontos para as atividades do dia. Passado o episódio, ela trata de retomar a rotina, para que se sinta novamente com o controle da situação. Ratched também tenta recolocar um quadro na parede da sala de enfermagem, mas o gesto se torna vão, ao perceber, contrariada, que tudo está fora da ordem.

McMurphy, que detinha as chaves do vigia, novamente tem a possibilidade de fugir, quando todos voltam suas atenções para a sala de onde a enfermeira Itsu sai gritando, a mesma sala onde estava Billy. Entretanto, Mac deixa a possibilidade de fuga escapar mais uma vez, pois precisa saber o que aconteceu com o amigo. A sala do médico é invadida pelos internos, curiosos e assustados com o que aconteceu. Ratched os empurra, abrindo passagem e alegando que o melhor que têm a fazer é voltar para suas rotinas diárias. Ela se surpreende com Billy ensangüentado no chão: cometera suicídio, cortando a garganta com um pedaço de vidro. McMurphy também entra na sala e se choca com o que vê. Ele chega ao extremo de sua revolta e se atira sobre a enfermeira, tentando enforcá-la,



sem medir as conseqüências de seu ato. Os internos gritam, assustados, e Washington surge, dando um soco nas costas de Mac, fazendo-o cair sobre a enfermeira (como ele apostara que estaria em menos de uma semana), que tosse muito, tentando se recuperar do ataque sofrido. *Fade out*. Nesse momento, evidencia-se, literalmente, o poderoso embate que o filme promove entre controle e liberdade, entre rigidez e instinto, representado por Ratched e McMurphy.

Na próxima seqüência, o velho som ambiente daquela ala do hospital embala um tranqüilo jogo de cartas entre os internos, como no dia em que McMurphy chegara ali; só que, desta vez, Taber está no lugar de Billy, há um novo baralho e os internos jogam apostando cigarros, costume adquirido com Mac. O Chefe continua a varrer o chão. A rotina parece ter voltado ao “normal”. Ratched está com um imobilizador de pescoço e parece gentil como sempre. Harding diz aos outros internos que McMurphy está “lá em cima”, “manso como um carneirinho”. Os “pastores” do hospital parecem ter conseguido controlar aquele que insistia em deixar o “rebanho” solto.

À noite, enquanto os demais dormem, o Chefe, pensativo, ainda está acordado, quando a porta da enfermaria se abre e dois funcionários trazem McMurphy, como quando ele voltara do tratamento de choque da última vez. Um plano-detelhe mostra o índio soltando-se das amarras que o prendem à cama. Quando os funcionários saem, Chefe se aproxima da cama do amigo. Ele diz estar pronto para fugir, que se sente “forte como uma montanha”. Mas logo percebe que Mac não reage. Ele levanta sua cabeça e percebe duas cicatrizes em sua fronte. Comovido, o índio abraça o amigo. O sistema não pôde enquadrá-lo, mas conseguiu, através de uma lobotomia, tirar sua capacidade de agir e de pensar por conta própria. A rebeldia de McMurphy, enfim, fora controlada. O Chefe não suporta ver o amigo daquela forma e resolve “libertá-lo”, afirmando que o levará com ele. O índio,

então, coloca um travesseiro sobre o rosto de Mac, sufocando-o, até que ele fique completamente imóvel.

Agora é ele quem enfrenta o desafio de levantar a grande pedra da sala de banho, conseguindo a proeza que nenhum outro interno havia tentado. O gesto torna-se simbólico, uma metáfora da força e vontade adquiridas por ele, que o deixam pronto para qualquer desafio que o sistema lhe impuser. A música extra-diegética crescente, de forma emocionante, dá o tom do percurso do Chefe até a derrubada das janelas e grades utilizando a pedra. Não se ouve o estouro, mas, pela reação de Taber ao acordar com o barulho, sabe-se que fora algo grandioso. Taber grita entusiasmado e feliz pela vitória do companheiro. O gesto do Chefe “acorda” (metafórica e literalmente) todos os internos, pois é a demonstração da capacidade que qualquer um ali tem de enfrentar os limites e buscar seus objetivos. Por se passar quase todo dentro do hospital, com exceção da seqüência da pescaria e do plano inicial, é muito simbólico o momento em que o Chefe corre livremente para a natureza, num espaço que parece não ter fim, nem sinal de qualquer intervenção humana. Nesse último plano do filme, ele consegue, enfim, se libertar daquela sociedade que sempre o rejeitou, desaparecendo no horizonte.

Embora o filme mostre a capacidade do sistema de absorver e liquidar aqueles que não se sujeitam a ele, com essa seqüência final é possível ter um pouco de esperança em que haja vida fora do sistema, das leis e dos costumes que mais servem para subjugar os indivíduos do que para lhes proporcionar uma vida civilizada em sociedade.

*Um estranho no ninho* é eficaz em sua fábula sobre o sistema, evidenciando o que acontece com quem tenta transgredi-lo<sup>35</sup>. De certo modo, o movimento *hippie* também foi “lobotomizado”, ao ser incorporado pela mídia como um modo de vida a ser consumido, perdendo, assim, sua força. Pode-se também associá-lo com a proposta crítica e anarquista de Charles Chaplin, em *Tempos modernos* (*Modern times* – EUA – 1936). O jornalista Michel Ciment chama atenção para a metáfora evocada pelo filme, ao entrevistar Milos Forman, em 1975:

“O hospital é um pouco como a fábrica de *Tempos modernos*, de Chaplin. Seu filme apresenta-se também como uma metáfora política e social e McMurphy é, como Carlitos, um individualista-anarquista que se introduz nessa usina de cérebros e desmonta-a a partir de dentro. Existe também a mistura do humor e do trágico” (CIMENT, 1988, p. 266).

Parece coerente que o próximo projeto de Forman tenha sido a adaptação da peça *off-Broadway* “*Hair*”, de 1967, escrita no ano do “verão do amor”, por Gerome Ragni e James Rado, sobre os principais acontecimentos do período em que jovens contestavam o sistema vigente. Em seu filme (de 1979), Forman não apenas procurou registrar o que foi aquele período, como refletiu sobre ele à luz de quase dez anos passados, relendo-o com uma postura crítica e contundente.



---

<sup>35</sup> Como o personagem do advogado George Hanson, feito pelo próprio Jack Nicholson, no filme *Sem destino* (*Easy rider* – EUA – 1969), de Dennis Hopper, depois de ter sido hostilizado, junto com seus amigos *hippies*, num restaurante de beira de estrada, afirma: “Sabem, este país costumava ser muito bom. Não consigo entender o que está acontecendo com ele. Eles não têm medo de vocês, mas do que vocês representam”. O personagem Billy (de Dennis Hopper) o interrompe, dizendo que eles apenas representam alguém que deveria cortar o cabelo, ao que Hanson retruca: “Não! O que vocês representam para eles é liberdade. Falar de liberdade e vivenciá-la são coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre, porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que o é. Eles falam sem parar em liberdade individual, mas, quando vêem um indivíduo livre, ficam com medo”.

#### 4. *HAIR* – Um balanço do movimento *hippie*

Um dos filmes que mais se comprometeu em retratar o fenômeno da contracultura, após seu processo, tornando-se uma releitura importante do período foi *Hair* (EUA / Alemanha – 1979). A versão de Milos Forman para o cinema surgiu a partir de um fenômeno da Broadway<sup>36</sup> do final da década de 1960, de Gerome Ragni e James Rado – um musical cheio de vida, mensagens de amor, paz, e um exemplo de como o mundo poderia ser melhor, caso as pessoas parassem mais para contemplá-lo.

Todo esse clima é mostrado tendo como fio condutor a história de Claude Bukowski (interpretado por John Savage), um interiorano que vai a Nova York se alistar para a Guerra do Vietnã. Ao chegar, Claude conhece, no Central Park, um grupo de *hippies* e logo fica amigo do carismático pacifista Berger (Treat Williams). Ao mesmo tempo, conhece e se apaixona por Sheila (Beverly D'Angelo), uma moça da alta classe. E assim a história se desenrola, entre canções de paz e amor, propondo uma maior aproximação do ser humano com o meio que o envolve.

Embora a música seja um elemento sempre importante em sua narrativa, Forman confessou, em entrevista dada a Michel Ciment em 1979, que não se sentia à vontade para fazer uma comédia musical, sendo que o que o motivou a envolver-se no projeto foi o fato de abordar a guerra.

---

<sup>36</sup> Inicialmente, o espetáculo de Ragni e Rado era *off* Broadway, tendo estreado no Shakespeare Public Theater, em outubro de 1967. A partir de seu sucesso, a peça estreou na Broadway, em abril de 1968, ficando em cartaz até julho de 1972, num total de 1.742 apresentações. A peça foi produzida em diversos países, inclusive no Brasil, onde estreou em 1969, no Teatro Aquarius, em São Paulo. O elenco inicial era composto por Armando Bogus, Sônia Braga, Maria Helena, Altair Lima, Benê Silva, José França, Neusa Maria, Marilene Silva, Laerte Morrone, Aracy Balabanian, Gilda Vandenbrande, Bibi Vogel, Acácio Gonçalves e Pingo. No Brasil a peça se estendeu até 1972, e também contou com a participação das atrizes Ariclê Perez e Edyr Duqui, e dos atores Antonio Fagundes, Nuno Leal Maia, Ney Latorraca, Denis Carvalho, Buza Ferraz e Wolf Maia, entre outros.

“De uma certa forma, isso me permitia passar ao registro da canção mais facilmente do que se eu tivesse tratado de situações mais cotidianas. Eu não me sentia com o direito de filmar um musical a partir de acontecimentos prosaicos. Pelo contrário, parecia-me legítimo utilizar canções, já que o assunto era o amor e a morte, o orgulho e a humilhação. Naquele momento, e só então, elas me pareciam trazer alguma coisa. Eu estava em um domínio em que se podia recorrer a um meio de expressão mais forte do que a palavra, e eram o canto e a música” (*apud* CIMENT, 1988, p. 270).

No início do filme, a paisagem tranqüila e bucólica do interior (Oklahoma), de onde parte Claude, dá lugar às belas casas do subúrbio das cidades por onde ele passa, até chegar à arquitetura verticalizada da metrópole, e daí ao Central Park, um dos principais cenários do filme. Tudo com a câmera em *travelling* lateral da direita para a esquerda e com cortes secos indicando a mudança de paisagem durante a própria movimentação – algo que a linguagem clássica sempre tentou evitar (cortes em movimento) e que correntes, como a *Nouvelle Vague*, passaram a contestar. Assim, com um filme sobre contestação, Forman “desafia” normas da linguagem clássica, tratando de maneira funcional forma e conteúdo fílmicos.

O ônibus que leva Claude adentra um túnel escuro. Há uma elipse espacial e logo se vê alguns pontos de luz ao fundo. Então, os outros personagens são apresentados: Woof (Don Dacus), Hud (Dorsey Wright), Jeannie (Annie Golden) e Berger: o grupo *hippie*. Uma voz é ouvida sobre a imagem de uma carta que diz: “Aquele que intencionalmente alterar, falsificar, destruir, mutilar ou de qualquer forma mudar este certificado pode ser multado em até U\$10.000 ou preso por até cinco anos ou ambos”. O plano vai se abrindo e vê-se que os pontos de luz eram velas nas mãos de cada um dos quatro companheiros que queimam o documento, mostrando que não temem as penalidades ali previstas. Pelo conteúdo da carta, verifica-se que se trata da convocação para a Guerra do Vietnã. Logo

aparecem dois policiais a cavalo e o grupo debanda. A presença da polícia acompanhando o movimento desses jovens se mostrará presente durante todo o filme – como a lei se interpondo no caminho do grupo.

Parece significativo o fato de as luzes no túnel revelarem-se o grupo de *hippies*. A construção das imagens joga com algo que é de domínio popular (“luz no fim do túnel”), para logo mostrar uma posição metafórica, sugerindo que os *hippies* seriam “a luz no fim do túnel” naquela sociedade e para Claude.

No Central Park, uma mulher canta “*Aquarius*”, música que se tornou um dos ícones do movimento. A letra<sup>37</sup>, de Gerome Ragni e James Rado, remete à iminência de um mundo melhor, com harmonia e compreensão, paz e amor, sem falsidade ou menosprezo. Todos dançam, sempre com uma paisagem natural ao fundo, e a câmera gira em torno da cantora – uma negra, vestida de branco e dourado, com flores no cabelo – parecendo evocar a própria rotação dos planetas na busca por um alinhamento perfeito. Ainda durante a canção, surgem dois policiais a cavalo e os movimentos dos animais são imitados na coreografia de dois bailarinos, indicando o confronto desses jovens com a lei.

Em seguida, o grupo de amigos corre ao lado de três jovens ricas que andam em seus cavalos, dentre elas, está Sheila, por quem Claude se apaixona. Eles pedem “um trocado” e Woof pede para dar uma volta em um dos animais, mas elas não permitem, denotando uma forte característica da tecnocracia<sup>38</sup>: o senso de propriedade, no qual cada um tem sua posse e que não pode ser compartilhada. Isso vem à tona novamente mais à frente, quando o grupo de amigos e Claude são presos. Claude tem o dinheiro para sua

---

<sup>37</sup> “*When the moon is in the Seventh House / And Jupiter aligns with Mars / Then peace will guide the planets / And love will steer the stars / This is the dawning of the age of Aquarius / The age of Aquarius / / Aquarius! / Aquarius! / Harmony and understanding / Sympathy and trust abounding / No more falsehoods or derisions / Golden living dreams of visions / Mystic crystal revelation / And the mind's true liberation / Aquarius! / Aquarius!*”.

<sup>38</sup> Cf. Anexo “Um panorama da contracultura”.

fiança, mas não para seus novos amigos. Então, Berger pede-lhe que pague sua fiança, para que ele volte e solte a todos. Apesar de Claude acabar cedendo, a princípio ele se mostra desconfiado e ressalta que o dinheiro é “seu” e serviria para “sua” soltura apenas.

Quando Claude conhece o *hippie* Berger (aos 9 minutos de projeção), este lhe pede dinheiro. Nesse momento, o filme também revela uma das fraquezas do movimento ou pelo menos uma das razões pela qual ele não poderia coexistir com a sociedade tecnocrática: caso os *hippies* não entrassem no sistema tecnocrático, como força de trabalho que desse algum retorno para a sociedade, restar-lhes-ia pedir esmolas para buscar sua sobrevivência. Sobre essa mendicância, Theodore Roszak discorre de forma interessante, ao defender a posição desses jovens na cultura tecnocrática:

“Por exemplo, um bom liberal como Hans Toch invoca o princípio protestante do trabalho para pregar um sermão aos *hippies* por causa de sua vida ‘consumidora, porém improdutiva’. O Professor Toch observa que são ‘parasitários’, porque ‘os *hippies*, afinal de contas, aceitam – e até exigem – serviços sociais, enquanto recusam a conveniência de prestar uma contribuição para a economia’. Mas é *claro* que recusam. Como não? Possuímos uma economia de abundância cibernética que dispensa o trabalho desses rebeldes, uma economia que está rapidamente rompendo a relação entre trabalho e salários, que sofre miséria por causa de má distribuição, e não por causa de escassez. Desse ponto de vista, por que motivo a marginalização voluntária dos *hippies* será mais ‘parasitária’ que a marginalização forçada dos habitantes dos guetos? A economia é capaz de passar muito bem sem toda essa mão-de-obra. Nesse caso, que melhor forma haverá de gastar nossa riqueza do que nos bens e serviços mínimos que garantam o lazer para o maior número possível de pessoas? Ou serão esses *hippies* merecedores de censura porque parecem gozar sua mendicante ociosidade, ao invés de se indignarem, como parece ser o dever dos pobres, e lutarem ferozmente por conseguir um

respeitável emprego de quarenta horas por semana? A orla boêmia da cultura de juventude merece algumas críticas – mas certamente não esta” (ROSZAK, 1972, pp. 46, 47).

Certamente os *hippies* foram muito criticados por sua “improdutividade”, pois na cultura tecnocrática tem valor aquele que produz incessantemente, que dá alguma contribuição (leia-se monetária) para a sociedade – por outro lado, parece injusto exigir que os que trabalham nesta sociedade por eles criticada paguem o preço de sua ociosidade. Episódio similar se repete novamente no filme, quando Berger recorre a seus pais e pede-lhes dinheiro para pagar a fiança dos amigos que estão presos.

Daí a dificuldade dos jovens “rebeldes” continuarem a viver dentro da cultura tecnocrática. Para que o movimento se frutificasse e fortalecesse, teria que se desenvolver dentro de uma comunidade alternativa, pois, dentro da sociedade contemporânea como estabelecida, esses “rebeldes” sempre seriam algo a parte, “parasitas”, pessoas querendo se beneficiar daqueles que realmente alimentam a tecnocracia.

Claude dá uma moeda ao grupo que, juntando todas já adquiridas, consegue alugar um cavalo. A próxima música apresentada é “*Sodomy*” que, ao trazer em sua letra<sup>39</sup> palavras como sodomia, felação, pederastia, masturbação, certamente faz uma afronta direta à moral e aos “bons costumes” da conduta tecnocrática – “por que essas palavras soam tão repugnantes?”, diz a letra. A hipocrisia reina em um mundo que tem essas palavras como proibidas no dia-a-dia. Woof canta enquanto cavalga ao lado das damas que se afastam apressadas e temerosas. A idéia do *hippie* é escandalizar as “dondocas”, que se mostram envergonhadas e incomodadas diante da provocação.

---

<sup>39</sup> “*Sodomy / Fellatio / Cunnilingus / Pederasty / Father, why do these words sound so nasty? / Masturbation / Can be fun / Join the holy orgy / Kama Sutra / Everyone!*”.



O cavalo se solta e Claude, o garoto do interior, consegue detê-lo, montando-o com destreza e ele passa a se exibir para Sheila, sendo incentivado por Berger e seu grupo. Diante de um caminho que se bifurca, cada grupo toma uma direção diferente – numa alusão clara à divisão de mundos dos personagens. Claude diz aos *hippies* que tem apenas dois dias para ver o edifício Empire State e Manhattan, antes de se alistar e pergunta se eles têm alguma sugestão de coisas para fazer enquanto estiver em Nova York. Berger, então, diz satisfeito: “Acho que podemos ajudá-lo!”. Ao som da canção “*Haxixe*”, o grupo introduz Claude ao mundo das drogas, sendo que a letra<sup>40</sup> evoca várias substâncias alucinógenas. Na mesma seqüência noturna, cantando “*Colored spade*”<sup>41</sup>, Hud fala sobre as diversas denominações e profissões tradicionalmente relegadas aos negros e mostra o orgulho da cor que tem. As composições dos planos, contrastando claro/escuro, realçam a cabeleira dos negros que dançam, com um brilho que delinea suas figuras, em funcionalidade com a letra da canção. O movimento contracultural nos Estados Unidos também procurou contribuir na luta contra o racismo – luta esta que já havia começado anos antes e que continua até os dias atuais. Bukowski olha para Hud, ainda abalado pelo efeito do haxixe, quando Berger diz ao companheiro negro: “É o primeiro dia dele na América. Acabou de descer do barco” – como se Claude ainda não soubesse dos problemas que seu país enfrentava.

---

<sup>40</sup> “*Hashish / Cocaine / Marijuana / Opium / LSD / DMT / STP, BLT / A&P, IRT / APC, Alcohol / Cigarettes, shoe polish, cough syrup, peyote / Equinol, dexamil, camposine, Chemadrine, / Thorazine, trilophon, dexadrine, benzedrine, methedrine / S-E-X and Y-O-U, Wow!*”.

<sup>41</sup> “*I'm a / Colored spade / A nigger / A black nigger / A jungle bunny / Jigaboo coon / Pickaninny mau mau / Uncle Tom / Aunt Jemima / Little Black Sambo / Cotton pickin' / Swamp guinea / Junk man / Shoeshine boy / Elevator operator / Table cleaner at Horn & Hardart / Slave voodoo / Zombie / Ubangi lipped / Flat nose / Tap dancin' / Resident of Harlem / And president of / The United States of Love / President of / The United States of Love / (and if you ask him to dinner you're going to feed him:) / Watermelon / Hominy grits / An' shortnin' bread / Alligator ribs / Some pig tails / Some black eyed peas / Some chili / Some collard greens / And if you don't watch out / This boogie man will get you / Boooooooooo!*”.

Em outra canção, “*Ain’t got no*”<sup>42</sup>, ironiza-se o fato de as pessoas não possuírem tudo aquilo que a cultura tecnocrática oferece e ainda se encontram à margem da sociedade, não por opção, mas pela ausência dela. O grupo de amigos observa jovens negros e brancos que cantam e dançam juntos numa escadaria. Assim, nesses primeiros momentos, o grupo de *hippies* já introduz um pouco do clima contracultural a Claude – e ao espectador comum representado através de sua figura. Até esse momento, o filme já havia abordado a questão da igualdade entre raças, das drogas que libertam a mente, do amor livre, do repúdio à guerra do Vietnã e aos costumes.

Mais à frente, sabendo do interesse de Claude por Sheila, Berger convida-o para ir a uma “festa”. O que chama atenção na seqüência é a contraposição entre o que o imaginário popular entenderia por ser uma festa nas palavras de um *hippie* e o que se vê logo a seguir: uma festa de gala com *buffet* e traje social, onde aparecem os *hippies* com suas roupas rasgadas, seu estilo despojado e sua vontade de viver desprendidos dos “bons costumes” daquela sociedade. Ali eles são vistos como “aberrações”. Um dos organizadores decide verificar quem seriam aqueles “convidados” inoportunos. Ele olha para onde estão Hud, Jeannie e Woof e refere-se a eles como o “homem de cor e as duas garotas”. Além do preconceito racial, vê-se aqui o preconceito pelos homens de cabelos compridos, quando Woof é confundido com uma mulher. Enquanto isso, a jovem aristocrata Sheila está em seu quarto com suas amigas, fumando maconha escondido, o que revela uma vontade de se “libertar” um pouco, mas ainda de forma inibida, já que ela está muito presa ao ambiente tecnocrático em que vive. Seus pais batem à porta e perguntam sobre seu atraso em estar na festa. Sheila diz que está terminando de se arrumar, enquanto

---

<sup>42</sup> “*Ain’t got no home / So / Ain’t got no shoes / Poor / Ain’t got no money / Honey / Ain’t got no class / Common / Ain’t got no scarf / Hot / Ain’t got no gloves / Cold / Ain’t got no bed / Beat / Ain’t got no pot / Busted / Ain’t got no faith / Catholic / Ain’t got no mother / Orphan / Ain’t got no culture / Man / Ain’t got no friends / Lucky / Ain’t got no schoolin’ / Dumb / Ain’t got no shine / Dull / Ain’t got no underwear / Bad / Ain’t got no soap / Dirty / Ain’t got no A-Train / Jump / Ain’t got no mind / Lost it / Ain’t got no smokes / Shit / Ain’t got no job / Lazy / Ain’t got no work / Fine / Ain’t got no coins / Broke / Ain’t got no pennies / Beg / Ain’t got no girl/man / Horny / Ain’t got no ticket / Hustle / Ain’t got no token / Walk / Ain’t got no God / Good*”.

espalha perfume pelo quarto para disfarçar o cheiro da droga. Sua mãe diz: “não há desculpas para este tipo de comportamento”. A frase que se refere ao atraso da moça, parece soar ao espectador como uma alusão ao uso de drogas. Quando a porta é aberta, Sheila e suas amigas estão alinhadas ao lado da cama, como se posassem para uma fotografia – revelando a hipocrisia em parecer “normal” para aquela sociedade.

Durante a festa, há um jantar no qual Berger quer fazer um brinde e começa a discursar. Ele tenta falar, mas é sempre interrompido pelo pai de Sheila, que ameaça chamar a polícia. O homem diz abertamente: “Eu realmente não me importo com o que vocês têm a dizer. Isso é uma festa privada, vocês não foram convidados e têm que sair”. A cena poderia ser tomada como uma metáfora dos jovens da contracultura em relação a essa sociedade tecnocrática que não quer ouvi-los, nem por um instante. Afinal, eles não foram convidados para a “festa”. Berger diz que Claude está indo para o Vietnã, lutar por eles, e que, antes de ir, gostaria de olhar alguns instantes para a garota pela qual se apaixonara. Um dos organizadores da festa insiste para que ele se retire. Berger sobe, então, na mesa e subverte totalmente o tradicionalismo do jantar, fazendo do local de refeição um palco onde conclama a vida, a percepção plena do corpo e dos sentidos, cantando “*I’ve got life*” (Eu tenho vida)<sup>43</sup>. Já que insistiram em participar da “festa” à sua maneira, sem se sujeitar ao modelo tecnocrático, ao final da apresentação de Berger, que choca a todos e que parece encantar Sheila, chega a polícia. Claude e o grupo *hippie* vão presos – como ocorreu diversas vezes na vida real, nas ruas e universidades, durante manifestações desses jovens contestadores.

---

<sup>43</sup> “*I got life, mother / I got laughs, sister / I got freedom, brother / I got good times, man / I got crazy ways, daughter / I got million-dollar charm, cousin / I got headaches and toothaches / And bad times too / Like you / I got my hair / I got my head / I got my brains / I got my ears / I got my eyes / I got my nose / I got my mouth / I got my teeth / I got my tongue / I got my chin / I got my neck / I got my tits / I got my heart / I got my soul / I got my back / I got my ass / I got my arms / I got my hands / I got my fingers / Got my legs / I got my feet / I got my toes / I got my liver / Got my blood / I got my guts (I got my guts) / I got my muscles (muscles) / I got life (life) / Life (life) / Life (life) / Life!*”.

Berger paga sua fiança com o dinheiro de Claude e sai em busca de ajuda para libertar os amigos. Primeiro recorre a Sheila, em uma seqüência que traz, de forma sutil, o embate que se dá entre a cultura tecnocrática e a contracultura. Berger entra na frente do carro em que Steve Wright<sup>44</sup> (namorado da moça) e Sheila seguem para a escola. Steve reclama que Berger os está atrapalhando, dizendo: "Você está em nosso *caminho*. Você está bloqueando nosso *caminho*" ("You're in our way. You're blocking our way"). Embora, claramente, Steve esteja se referindo ao caminho físico que eles estavam percorrendo, fica a metáfora no uso da palavra "way", que pode referir-se também a "modo", remetendo à expressão "*american way of life*". Berger não estava apenas atrapalhando a passagem deles, mas sua atitude, seu estilo de vida também atrapalhavam o "*way of life*" norte-americano. Berger entra no carro e começa a dirigir, com Sheila a seu lado. Por várias vezes, ele toca a perna da moça e, sutilmente, tenta levantar sua saia. No início, ela retira a mão de Berger, mas, aos poucos, baixa sua guarda e se deixa ser "tocada" pelo "movimento".

Na prisão, uma psicóloga pergunta a Woof se ele é homossexual, ao que ele responde: "Não expulsaria o Mick Jagger da minha cama, mas não sou homossexual". Ela, então, pergunta-lhe por que ele não corta o cabelo. Aqui se revela mais uma vez o preconceito com o uso de cabelos compridos para homens – o que os destacaria da sociedade "normal" e que parece ser um emblema para Berger e seu grupo.

Assim, na prisão, tem início o número musical com a canção tema da obra: "*Hair*".<sup>45</sup> Vale lembrar que o cabelo aqui não é uma questão de modismo, mas um

---

<sup>44</sup> O sobrenome Wright pode sugerir uma brincadeira já que a sonoridade da palavra alude a outra palavra: "right" que significa "correto".

<sup>45</sup> "She asks me why / I'm just a hairy guy / I'm hairy noon and night / Hair that's a fright / I'm hairy high and low / Don't ask me why / Don't know / It's not for lack of break / Like the Grateful Dead / Darling / Gimme head with hair / Long beautiful hair / Shining, gleaming, / Streaming, flaxen, waxen / Give me down to there hair / Shoulder length or longer / Here baby, there mama / Everywhere daddy daddy / Hair, hair, hair... / Flow it, show it / Long as God can grow it / My hair / Let it fly in the breeze / And get caught in the trees /

posicionamento frente a uma sociedade que quer modelar os jovens até em seus cortes de cabelo. O cabelo comprido significava um escape a esses moldes, uma forma de expressar fisicamente a contestação àquela sociedade. Em um momento da música, os jovens parodiam o hino nacional norte-americano, ao cantarem o refrão: “*Oh, say can you see / My eyes if you can / Then my hair's too short*” (“Oh, diga se pode ver / Meus olhos, se puder / Então meu cabelo está muito curto”). É interessante o fato de o número ser realizado enquanto eles estão na prisão, com os presos dançando e esticando os braços para fora das grades numa ânsia por liberdade – assim como os jovens cabeludos. Paralelamente, Berger caminha pelas ruas, também cantando a canção, com seus longos cabelos ao vento.

Berger chega em sua casa para pedir dinheiro aos pais, já que a tentativa com Sheila não dera certo. Os pais de Berger rejeitam seu modo de ser e viver. Isso fica claro nas repetidas vezes que sua mãe lhe pede a calça jeans para lavar, alegando que estava suja, e também na forma como seu pai o trata, negando o dinheiro pedido: “Se precisa de dinheiro, arrume um emprego” – é o lema da cultura tecnocrática. Por fim, o pai de Berger lhe faz uma proposta que o deixa muito indignado, ao lhe oferecer o dinheiro, caso corte o cabelo, atitude que o rapaz recusa veementemente. Ele não quer entrar nos moldes do sistema por causa de dinheiro, razão pela qual muitos têm dificuldade em negar a tecnocracia. Por outro lado, não parece justo que seus pais arquem com suas ações rebeldes. Verifica-se aqui o conflito de gerações característico do período, principalmente no que se refere à relação desses jovens com suas famílias, já que os pais gostariam de ver

---

*Give a home to the fleas in my hair / A home for fleas / A hive for bees / A nest for birds / There ain't no words / For the beauty, the splendor, the wonder / Of my... / Hair, hair, hai... / Flow it, show it / Long as God can grow it / My hair / I want it long, straight, curly, fuzzy / Snaggy, shaggy, ratty, matty / Oily, greasy, fleecy / Shining, gleaming, streaming / Flaxen, waxen / Knotted, polka-dotted / Twisted, beaded, braided / Powdered, flowered, and confettied / Bangled, tangled, spangled, and spaghettied! / Oh say can you see / My eyes if you can / Then my hair's too short / Down to here / Down to there / Down to where / It stops by itself / They'll be ga ga at the go go / When they see me in my toga / My toga made of blond / Brilliantined / Biblical hair / My hair like Jesus wore it / Hallelujah I adore it / Hallelujah Mary loved her son / Why don't my mother love me? / Hair, hair, hair... / Flow it, show it / Long as God can grow it / My hair, hair, hair...”*

seus filhos enquadrados em um modo de vida tradicional, o que ia contra os anseios daquela juventude.

Berger consegue o dinheiro com sua mãe. Assim que o grupo ganha a liberdade, ele segue para o Central Park, onde centenas de jovens estão reunidos, envolvidos nos mais diversos tipos de manifestação. Alguns dançam, alguns cantam, alguns proferem palavras contra o sistema. Não há distinção de raças ou crenças. O que importa é que as pessoas se reúnam, sem limitações e censuras, e possam assim curtir a vida com maior intensidade.

Um jovem vai ao microfone e, com um discurso inflamado, fala sobre a desigualdade de raças: “O esquema é que os brancos mandam os negros combater os amarelos para defender a terra que eles roubaram dos vermelhos [índios]”. Ao mesmo tempo em que aparecem diversos *hare krishna* dançando, há outros jovens ajoelhados, como se estivessem comungando em uma cerimônia religiosa, só que neste caso, a “hóstia sagrada” é um comprimido de LSD. A música que embala esse momento, “*Initials*”<sup>46</sup>, fala de siglas existentes na sociedade, e faz uma crítica ao misturar siglas como USA, FBI ou CIA com LSD.

Claude toma um LSD e Sheila surge no parque. Ela começa a conversar com Berger e Claude fica conversando com Jeannie que sugere que eles se casem, pois, segundo ela, já que está grávida, o governo não o mandaria para a guerra. Então, começa outra canção, “*Electric blues*”<sup>47</sup> que critica a sociedade da tecnologia, na qual os aparatos

---

<sup>46</sup> “*LBJ took the IRT / Down to 4th Street USA / When he got there / What did he see? / The youth of America on LSD / LBJ IRT / USA LSD / LSD LBJ / FBI CIA / FBI CIA / LSD LBJ*”.

<sup>47</sup> “*Tell me who do you love, man? / Tell me what, man? / Tell me what's it you love, man? / An old fashioned melody / Tell me what's it that moves you? / Tell me what's it that grooves you? / An old fashioned melody / But old songs leave you dead / We sell our souls for bread / We're all encased in sonic armor / Beltin' it out through chrome grenades / Miles and miles of medusan chord / The electronic sonic boom / It's what's happening baby / it's where it's at daddy / They chain ya and brainwash ya / When you least suspect it / They feed ya mass media / The age is electric / I got the electric blues / I got the electric blues / Thwump... rackets... whomp / Rock... folk rock... rhythm and blues / Electronics explodin'... rackets-clack / Thwump... rackets... whomp / Plugged in... turned on / We're all encased in sonic armor / Beltin' it out through chrome grenades / Miles and miles of medusan chord / The electronic sonic boom / It's what's happening baby / it's*

tecnológicos substituíram os sentimentos e sensações. A letra critica as pessoas que se vendem por essa sociedade: “*We sell our souls for bread*” (“Nós vendemos nossas almas por pão”).

Claude agora experimenta a viagem que o LSD proporciona. Nela, ele, vestido de cowboy, entra em uma igreja, puxando Sheila pela mão. Diante dos pais e amigas da moça, eles se casam. A celebração é feita por uma figura andrógina que se posiciona com uma postura de ioga, como se fosse um deus indiano. A música, a princípio, remete às tradicionais canções de igreja, mas cria um clima de suspense. Depois, entram alguns *hare krishna* cantando e dançando, mostrando a mistura de diversos tipos de religiosidade novamente. No sonho, Berger entra dançando e Sheila, grávida, faz movimentos com os braços, como se batesse asas, começando a voar – é a metáfora da pessoa que se liberta! Nessa seqüência de “sonho”, revela-se o desejo de Claude de se casar de forma tradicional, através do apoio das instituições Igreja e Família, enquanto ao seu redor, no Central Park, todos, brancos, negros, orientais, homens, mulheres, jovens grávidas e crianças dançam, cantam, se drogam, representando um outro de tipo de possibilidade de vida, cultuando-se o amor livre e a liberdade de ser.

As críticas ao modo de viver tecnocrático aparecem ao longo do filme, ora de forma declarada ora um pouco mais sutil. Na última noite de Claude, antes de ir para o recrutamento, ele discute com Berger, chamando-o de “ridículo”, ao que o *hippie* retruca: “Eu sou ridículo, cara! Eu não quero ir lá matar pessoas, mulheres e crianças...”. Claude o interrompe: “Então, continue sendo ridículo e eu faço o que tenho que fazer”. Hud pergunta por que é que ele tem que fazer e Claude diz que está fazendo isso por ele. Hud responde: “Se está fazendo isso por mim, cara, então, não faça”. A posição de Claude

---

*where it's at daddy / They chain ya and brainwash ya / When you least suspect it / They feed ya mass media / The age is electric / I got the electric blues / I got the electric blues*”.

nesse momento, apesar de suas experiências junto ao grupo, é a da cultura tecnocrática em relação aos *hippies*. Para a sociedade em geral, os *hippies* eram um bando de “ridículos”, que queriam subverter a “ordem”. Claude acredita que deve lutar por seu país, sem questionar a guerra em que vai lutar, sendo que, para os *hippies*, matar não deveria ser um ato exigido por um país – como obedecer às regras de uma sociedade que não faz sentido?

O rapaz do interior encaminha-se para o local do recrutamento, andando pelas ruas de Nova York e cantando “*Where do I go?*”<sup>48</sup>. De repente, a rua se enche com o movimento de pessoas em suas rotinas de ida para o trabalho. Logo a rua se esvazia novamente e Claude permanece lá, sozinho. Não importa se o local está cheio ou vazio, naquela sociedade você é apenas mais uma peça na engrenagem, e sua presença quase não é percebida, da mesma forma que a ausência daqueles que foram para o Vietnã e não voltaram seria apenas mais um dado estatístico, e um símbolo do heroísmo dos norte-americanos. A letra da música reforça a idéia: “*Where do I go? / Into the city / Where the truth lies* (“Para onde ir? / Para a cidade / Onde a verdade mente”)

Claude chega ao recrutamento. Há um grande salão, onde sargentos do exército encontram-se sentados, brancos de um lado e negros de outro. Cada candidato que chega deve tirar a roupa e assim ser examinado. Os sargentos começam a cantar de modo que suas palavras e seus gestos insinuem sua homossexualidade. Os pés deles dançam ao ritmo das músicas, “por baixo das mesas”, escondidos. Nesse ponto, o filme aborda uma questão delicada, a presença de gays no exército, assunto que é tabu ainda na atualidade. É uma crítica a essa sociedade que não permite a livre expressão de idéias, ideologias, e mesmo a

---

<sup>48</sup> “*Where do I go? / Follow the river / Where do I go? / Follow the gulls / Where is the something? / Where is the someone? / That tells me why I live and die / Where do I go? / Follow the children / Where do I go? / Follow their smiles / Is there an answer / In their sweet faces / That tells me why I live and die / Follow the wind song / Follow the thunder / Follow the neon in young lovers' eyes / Down to the gutter / Up to the glitter / Into the city / Where the truth lies? / Where do I go? Follow my heartbeat / Where do I go? / Follow my hand / Where will they lead me? / And will I ever / Discover why I live and die / Why do I live (beads, flowers)? / Why do I die (freedom, happiness)? / Tell my why (beads, flowers) / Tell me where (freedom, happiness) / Tell my why (beads, flowers) / Tell me why (freedom!)*”.



sexualidade, sem que antes aqueles que sejam considerados “diferentes” recebam rótulos e tenham que viver à margem da sociedade, ou dentro dela, sob os estigmas que ela lhe dá. De acordo com o próprio Forman,

“Queríamos zombar de todos os estereótipos – os brancos, os negros, os homossexuais, os heterossexuais. Teria sido uma cena impensável, há vinte anos [1959], e atualmente o filme é liberado para todos os públicos. E não percebi ninguém que se indignasse. Essa seqüência surgiu naturalmente da história, pois esse rapaz vai ser incorporado, sabemos que vai enfrentar aqueles oficiais. Eu também sabia que, depois de uma cena intensa, eu precisava de um intermédio engraçado que provocasse os últimos risos, antes que a história se tornasse séria e perigosa para os heróis” (*apud* CIMENT, 1988, pp. 275, 276).

Em um outro momento, aparece a ex-noiva (Cheryl Barnes) de Hud, com o filho. Ele tenta ignorá-la, não quer discutir na frente de seus amigos. Parece envergonhar-se por ter uma família que abandonara, que o conhecera de outra maneira, antes de se tornar *hippie*, quando ainda respondia pelo nome Lafayette. Tem vergonha de um passado que o remete àquela sociedade contra a qual ele se voltara. Revela-se, nesse ponto, outra dificuldade do movimento: ao deixar para trás os preceitos da cultura tecnocrática, como não deixar seus familiares e amigos que estão inseridos nesta sociedade? Hud pede que a ex-noiva vá embora. Ela fica, com o filho, a olhá-lo de longe, cantando “*Easy to be hard*”<sup>49</sup>: “Fácil ser orgulhoso / Fácil dizer não / Especialmente pessoas que se preocupam

---

<sup>49</sup> “*How can people be so heartless? / How can people be so cruel? / Easy to be hard / Easy to be cold / How can people have no feelings? / How can they ignore their friends? / Easy to be proud / Easy to say no / And especially people / Who care about strangers / Who care about evil / And social injustice / Do you only / Care about the bleeding crowd? / How about a needing friend? / I need a friend / How can people be so heartless? You know I'm hung up on you / Easy to give in / Easy to help out / And especially people / Who care about strangers / Who say they care about social injustice / Do you only / Care about the bleeding*

com estranhos / com o mal / e com injustiças sociais”. Aqui Forman tece uma crítica ao próprio movimento, em que os jovens, em nome das liberdades individuais e de causas sociais, muitas vezes se esqueceram do compromisso afetivo com seus familiares, como pais, cônjuges ou filhos. No filme, essa questão é resolvida pela própria inserção da mulher e do filho de Hud no grupo *hippie*, voltando aos cuidados do rapaz, mas agora fora dos limites da tecnocracia.

Assim, a relação entre as pessoas é mais um ponto abordado pelo filme que mostra uma nova forma de interação. Um outro caso é o da personagem de Jeannie que está grávida e diz não saber quem é pai de seu filho. Na verdade, há duas possibilidades para a paternidade, mas ela não está preocupada com isso. Ela diz que não ter a certeza de quem é o pai não é motivo de grande crise. As duas possibilidades de pais são Woof, um homem branco, e Hud, um negro, e ela alega que em breve a dúvida será resolvida, quando a criança nascer. Aqui se coloca também a questão de o amor livre acarretar, muitas vezes, na incoseqüência dos jovens em relação à gravidez e ao futuro de seus próprios filhos.

Pouco antes do final do filme, verifica-se outra metáfora em relação à sociedade diante do movimento. Na base do exército para onde Claude fora enviado, os soldados ouvem o general (interpretado por Nicholas Ray<sup>50</sup>) pelo sistema de som ambiente, quando uma música surge no canal, perturbando as palavras de ordem que naquele momento eram proferidas. Sugere-se, através de montagem paralela, que a canção que sai dos alto-falantes está sendo executada num encontro de protesto em Washington, com artistas cantando e dançando para uma platéia de jovens com rostos pintados e flores nos cabelos, ouvintes

---

*crowd / How about a needing friend? / I need a friend / How can people have no feelings / How can they ignore their friends / Easy to be hard / Easy to be cold / Easy to be proud / Easy to say no”.*

<sup>50</sup> Curioso que Milos Forman tenha convidado o *outsider* de Hollywood, Nicholas Ray – diretor adorado pelos franceses da *Nouvelle Vague*, principalmente por Jean-Luc Godard – para fazer uma participação no filme como general.

atentos, nos gramados da capital norte-americana. A canção “*Three-Five-Zero-Zero*”<sup>51</sup>, com sua letra perturbadora, expõe os horrores da guerra, deixando os soldados desconfortáveis: “Estraçalhado por uma explosão / Preso no arame farpado / Morteiro / Baioneta / Estilhaço / Órgão latejando”. Eles se irritam, se atrapalham, não sabem o que fazer. Os soldados riem e saem de sua rigidez, enquanto os superiores gritam, em vão: “Ordem! Ordem!”. Alguns seguem para a sala que coordena os alto-falantes, mas estão tão desorientados que não conseguem pensar racionalmente em uma forma de desligar o equipamento. Então, um grupo de soldados armados chega e atira nos alto-falantes, até que eles são estraçalhados e param de funcionar. Através das armas, a “ordem” é restabelecida.

O filme mostra um intenso trabalho de condicionamento feito pelo exército, de modo a convencer os soldados ideologicamente de que a Guerra do Vietnã era, naquele momento, a única alternativa correta e, assim, não acreditassem em mais nada do que fosse dito além da “verdade” que eram levados a repetir: “Eu quero ser um bom soldado / Quero levar uma vida de perigo / Eu quero ir para o Vietnã”.

No campo de treinamento, Claude envia uma carta a Sheila. Ela procura o grupo de *hippies* que, imediatamente, decide visitar o amigo, enquanto ela se mostra ressabiada, afirmando que não pode ir a Nevada de forma tão repentina. Para uma sociedade que envolve seus membros em compromissos todo o tempo, realmente não deve ser fácil tomar decisões repentinas, como Berger e seus amigos são capazes de tomar. A moça ajuda o grupo a conseguir o carro de Steve para irem juntos a Nevada. Na estrada, ela canta “*Good morning, starshine*”<sup>52</sup>, como se a canção representasse seu despertar para um outro tipo de

---

<sup>51</sup> “*Ripped open by metal explosion / Caught in barbed wire / Fireball / Bullet shock / Bayonet / Electricity / Shrapnel / Throbbing meat / Electronic data processing / Black uniforms / Bare feet, carbines / Mail-order rifles / Shoot the muscles / 256 Viet Cong captured / 256 Viet Cong captured / Prisoners in Niggertown / It's a dirty little war / Three Five Zero Zero / Take weapons up and begin to kill / Watch the long long armies drifting home*”.

<sup>52</sup> “*Good morning starshine / The Earth says hello / You twinkle above us / We twinkle below / Good morning starshine / You lead us along / My love and me as we sing / Our early morning singing song / Gliddy glub*

vida a que ela secretamente almejava. Sheila revela-se um personagem interessante no contexto do filme, uma vez que, como uma jovem da elite, demonstra, desde o início, curiosidade e atração pelo movimento da contracultura representado pelo grupo *hippie* de Berger e seus amigos.

O grupo chega à base de treinamento e Berger tenta explicar ao soldado seus motivos para estarem ali. O guarda da guarita não permite que o rapaz conclua suas frases, afirmando, categoricamente, que devem dar meia-volta e ir embora: “Você tem que me ouvir; eu não tenho que ouvir você. Compreendeu o que eu disse?”. Impedidos de entrar na base, o grupo planeja, então, uma forma de tirar Claude de lá. Sheila, mais uma vez, deixa seu lugar de “boa moça” e ajuda a atrair um soldado num bar, a fim de tomar-lhe suas roupas e seu carro. Para que possa se fazer passar por soldado, Berger corta seu cabelo – se é por uma causa que vale a pena para ele, pelo prazer de poder rever o amigo e oferecer-lhe momentos com a mulher que ama, longe do que o exército representa, a cabeleira emblemática pode ser cortada. Hud toca uma gaita melancólica, sugerindo despedida.

Aqui se revela um dos aspectos do movimento contracultural que pouco se destacou: a noção do outro. Por um amigo, o jovem rebelde que se recusara a cortar seus cabelos a pedido dos pais, agora não hesita em abrir mão de seus cabelos por aquilo que acredita: a paz e o amor. O jovem libertário não sabia que seu gesto altruísta acabaria lhe custando a vida, ao ser enviado ao Vietnã no lugar do amigo. A ironia do destino faz com que o *hippie* – um dos maiores defensores da paz – morra na guerra. Mais uma vez, a narrativa é eficaz na metáfora, sugerindo que os jovens mortos na guerra eram inocentes.

---

*gloopy / Nibby nabby noopy / La la la lo lo / Sabba sibby sabba / Nooby abba nabba / Le le lo lo / Tooby ooby walla / Nooby abba naba / Early morning singing song / Singing a song / Humming a song / Singing a song / Loving a song / Laughing a song / Singing a song / Sing the song / Song song song sing / Sing sing sing sing song”.*

Ao som da canção “*Flesh failures (Let the sunshine in)*”<sup>53</sup>, Berger, atônito e desesperado, dirige-se ao avião que o levará para a morte. Paralelamente, Claude tenta chegar a tempo de desfazer a troca de papéis. O próximo plano já revela um imenso cemitério, repleto de lápides. Detalha-se uma delas, em que se lê o nome “George Berger – Vietnã – outubro de 1945 – abril de 1968”, diante da qual seus amigos cantam, emocionados: Woof e Jeannie que seguram juntos um bebê; a ex-noiva de Hud, com visual *hippie*; Hud carregando seu filho no colo; e Claude e Sheila abraçados.

Ao final do filme, milhares de jovens correm, cantam e dançam em frente a Casa Branca, com símbolos e gritos pela paz: “*Let the sunshine in!*” A imagem da multidão de jovens reunida é congelada e torna-se preta-e-branca. Dessa forma, Milos Forman eterniza o momento através da imagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que evoca a idéia de um fato passado. Em entrevista a Michel Ciment, feita em 1979, o diretor comenta:

“Não há nostalgia em *Hair*. A nostalgia acontece quando os personagens na tela nos fazem sorrir, porque hoje ninguém mais se parece com eles. Mas isso não acontece com *Hair* e não acontecerá enquanto as pessoas que trabalham na Madison Avenue, sede da indústria, da canção e da publicidade, não cortarem seus cabelos. A nostalgia começa no momento em que aquilo que lhe causava problemas não o ameaça mais. Os rapazes de *Loucuras de verão*

---

<sup>53</sup> “*We starve-look / At one another / Short of breath / Walking proudly in our winter coats / Wearing smells from laboratories / Facing a dying nation / Of moving paper fantasy / Listening for the new told lies / With supreme visions of lonely tunes / Somewhere / Inside something there is a rush of / Greatness / Who knows what stands in front of / Our lives / I fashion my future on films in space / Silence / Tells me secretly / Everything / Everything / Manchester England England / Manchester England England / Eyes look your last / Across the Atlantic Sea / Arms take your last / embrace / And I'm a genius genius / And lips oh you the / doors of breath / I believe in God / Seal with a righteous kiss / And I believe that God believes in Claude / Seal with a righteous kiss / That's me, that's me, that's me / The rest is silence / The rest is silence / The rest is silence / [Singing] / Our space songs on a spider web sitar / Life is around you and in you / Answer for Timothy Leary, dearie / Let the sunshine / Let the sunshine in / The sunshine in / Let the sunshine / Let the sunshine in / The sunshine in / Let the sunshine / Let the sunshine in / The sun shine in...*”.

[*American graffiti* – EUA – 1973, de George Lucas] ou de *Nos tempos da brilhantina* [*Grease* – EUA – 1978, de Randal Kleiser] não representam mais nenhum perigo. Em contrapartida, o medo e os preconceitos criados pelos cabelos compridos continuam porque muita gente acha que ainda existem demais” (*apud* CIMENT, 1988, pp. 268, 269).

No final dos anos de 1970, *Hair* fez ressurgir o tema da contracultura, resgatando seus principais “personagens” e argumentações, sendo que as gerações pós-1960, infelizmente não demonstraram o mesmo engajamento e vontade de mudar o sistema. Apesar dessa triste constatação, o filme faz uma homenagem carinhosa ao movimento, ao mesmo tempo em que o critica à luz de sua época, tendo se tornado um importante painel sobre o período e apresentando o movimento para as novas gerações. O olhar arguto de Milos Forman continuou percorrendo esse espírito irreverente, “antiinstitucional”, que procurou enfatizar em cada um de seus filmes posteriores. Segundo o próprio cineasta, “isso reflete o que sentimos na vida. Simpatizamos mais com gente desprovida de poder. E ainda mais pelo herói que luta em favor das vítimas. Isso não muda e nem mudará” (*apud* CIMENT, 1988, p. 269).



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o conjunto da obra do cineasta tcheco Milos Forman ainda esteja em aberto, por tudo que ele já produziu, desde o início da década de 1960, é possível perceber sua característica como autor que procura assumir um “olhar contracultural” no cinema, curiosamente, sendo um artista que não está à margem do sistema (no caso, a grande indústria cinematográfica), mas sim inserido nele. Nem por isso, ele deixa de ter um olhar crítico sobre o sistema, sobre suas falhas, seus problemas. Esse olhar recorrente em sua obra se dá através de histórias e personagens que, de certa forma, desafiam as estruturas estabelecidas, não necessariamente a fim de destruí-las, mas questionando-as de forma construtiva.

Sua filmografia surge em uma década marcada por movimentos em diversos países ao redor do mundo, tendo em comum um forte desejo por mudanças no modo de pensamento e interação entre os homens. O diretor colocou sua visão desse contexto não só em suas primeiras obras, produzidas ainda na Tchecoslováquia, como também nos filmes realizados posteriormente nos Estados Unidos.

Seus primeiros trabalhos se inserem diretamente nesse período rico em manifestações culturais e os ideais defendidos neste contexto irão marcar sua filmografia até o presente momento, mesmo aqueles filmes realizados anos, décadas, após os movimentos que caracterizaram a contracultura. Integrante da “nova onda” do cinema tcheco, ocorrida nos anos de 1960, Forman vai para os Estados Unidos com seu rico e experiente olhar estrangeiro. Suas obras realizadas na América demonstram a riqueza desse olhar privilegiado sobre a contracultura tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

Seus personagens são anti-heróis buscando sempre algum tipo de afirmação no mundo que os rejeita, não por quererem se encaixar neste mundo, mas por acreditarem que se trata de um lugar onde todos possam criar seu espaço e ver respeitadas as características próprias de cada um. Em seus filmes, o diretor critica a postura de pais pela manutenção das aparências, enquanto deveriam se preocupar em dialogar e dar espaço para seus filhos se expressarem (como se verifica em *Os amores de uma loura* e em *Procura insaciável*). Em *Um estranho no ninho*, é expressa a parábola (recurso narrativo também evidenciado em *O baile dos bombeiros*) do jovem que não se encaixa e, a todo o momento, tenta desafiar os limites do sistema que, por sua vez, tenta envolvê-lo até controlá-lo de modo que ele não seja mais um problema. Ao realizar a adaptação de *Hair*, fica clara a crítica à Guerra do Vietnã e também aos limites dos ideais *hippies*, que os impedem de se desprender totalmente do sistema que criticam. Enfim, seus personagens, cada um a seu modo, destoam do meio onde se encontram e acabam sendo rejeitados por isto. Segundo Foman:

“*O baile dos bombeiros* relacionava-se mais com os dominantes, enquanto aqui [em *Um estranho no ninho*], no centro, encontram-se os dominados. E em *Procura insaciável*, os personagens, filhos ou pais, são todos vítimas, não representam nem o poder nem a luta contra o poder. Estão inseridos em um conflito social, sofrem os contragolpes, mas sem participar ativamente dele” (*apud* CIMENT, 1988, p. 259).

Embora tenha o apoio de grandes companhias de cinema na maioria de seus filmes, Forman não se submete a um ritmo de produção industrial, guardando um bom tempo entre uma produção e outra, de modo que possa realizar um trabalho mais dedicado e cauteloso na pré-produção de seus projetos.



Assim, Forman se une a um seleto grupo de diretores estrangeiros<sup>54</sup> que criou um espaço próprio no cinema norte-americano, conseguindo mostrar seu talento cinematográfico e sua visão de mundo através dessa projeção mundial, agradando tanto a crítica quanto o grande público. Ele alcançou reconhecimento em um meio que, muitas vezes, afasta aqueles que questionam as estruturas que o sustentam. Dessa forma, o diretor deu um grande passo ao abrir campo para tratar assuntos muitas vezes ignorados pelo cinema de massa, mas constantemente lembrados por produções fora do circuito comercial.

O cinema independente que emergiu nos anos 1960 nos Estados Unidos, Europa e América Latina passou a abordar temas que foram ao encontro ou mesmo surgiram das manifestações e movimentos que se observavam em cada uma dessas regiões. Na mesma época, Forman surge na Tchecoslováquia junto a essa “onda” de diretores que começam a se destacar em diversos países do mundo, trazendo à tona temas e questões que já estavam em pauta nas ruas e universidades, entre outros espaços de interação, e que começavam a ser levadas às telas de cinema. Nos EUA, já se destacavam produções com esse tom e logo Forman consegue se inserir nesse contexto, com filmes que irão receber o reconhecimento do público e da crítica no “país do cinema”, como ele mesmo denomina os Estados Unidos.

O cineasta tem um olhar crítico sobre o país que se tornou seu lar, assim como mantinha esse olhar em relação à Tchecoslováquia, sua terra natal. O que atraiu Forman para os EUA, no final da década de 1960, foi a possibilidade de fazer filmes em um local que lhe desse melhores condições para isso e também onde tivesse maior liberdade para tratar certos temas, o que já era possível nos Estados Unidos ao final dos anos 1960, com o fim do Código de Produção. Na Tchecoslováquia, a liberdade de expressão ficou

---

<sup>54</sup> Como exemplo, é possível citar Ernst Lubitsch (Alemanha), Billy Wilder (Áustria), Alfred Hitchcock e Charles Chaplin (Inglaterra), entre muitos outros.

comprometida quando as manifestações que caracterizaram a Primavera de Praga foram reprimidas pelas tropas soviéticas.

Essa visão de mundo que Milos Forman imprime a suas obras também pode ser confirmada em suas entrevistas, onde o autor faz questão de salientar seu desejo de expressar em seus filmes (e conseqüentemente para milhões de pessoas), discussões sobre temas que inquietam a sociedade contemporânea, ainda que trate esses temas muitas vezes em filmes de época. Ele parece acreditar na possibilidade de um mundo melhor, onde as pessoas possam se expressar mais abertamente e viver de forma mais livre. O diretor mostra em suas obras a importância de ser sempre questionador e de manter um olhar crítico sobre essa delicada e muitas vezes conflituosa relação homem-sociedade.

Forman tem consciência da necessidade de mudanças no modo de vida das sociedades, mas não tem uma visão utópica a respeito disso, e sim consciente de que toda mudança deve ocorrer aos poucos. Porém, é necessário que aconteçam:

“Não devemos generalizar. O sonho não é 100% possível. Mas se os jovens conseguiram fazer com que a sociedade se movimentasse um centímetro, já foi uma grande conquista. E eles conseguiram. Sem esse movimento talvez a guerra continuasse até hoje. A atitude em relação ao sexo, as idéias feministas seriam impensáveis, há vinte anos, e foram os jovens dos anos 60 que fizeram essa mudança” (*apud* CIMENT, 1988, p. 271).

Forman traçou seu próprio caminho no cinema norte-americano e também mundial, assim como tantos diretores estrangeiros que conseguiram mostrar seu talento, sua visão de mundo e olhar crítico de quem conhece a América por dentro e por fora. Desse modo, o cineasta deixa para a História do Cinema o legado da importância dessa forma de arte e de

comunicação como espaço de reflexão e instrumento de ação para aqueles que desejam ver um mundo mais justo, humano, e que seja um lugar melhor para se viver.

Aliando um exímio emprego da linguagem cinematográfica à temática de seu “olhar contracultural” no cinema, Forman conseguiu conquistar reconhecimento para seu trabalho questionador, que é também espaço de reflexões essenciais a respeito do mundo contemporâneo.

Recentemente, têm sido produzidos diversos documentários sobre as pessoas e os fatos que marcaram a contracultura, inclusive no Brasil, como, por exemplo, o filme *Sol – Caminhando contra o vento* (Brasil – 2006), de Tetê Moraes e Martha Alencar. Documentários como esse se mostram importantes registros audiovisuais do que foi o movimento, a essência de seus ideais e relevância de seus frutos, relidos à luz de sua época. Isso é fundamental para que o espírito de luta e contestação daqueles anos seja sempre lembrado, a fim de que possa motivar novas reflexões e ações a respeito de problemas que ainda permanecem.

Milos Forman faz isso através da ficção, inclusive em seus filmes mais recentes, que sempre trazem personagens intrigantes e questionadores, bem ao estilo daqueles que participaram das manifestações que caracterizaram a contracultura.

É necessário chamar a atenção para a fragilidade do movimento, que propunha uma forma não-organizada de protesto. Se uma das características da contracultura era a crítica à organização dos sistemas social, político e econômico, e daí as hierarquias criadas e utilizadas para diferenciar a participação dos indivíduos neste sistema, certamente o movimento não seria elaborado a partir desse mesmo modelo de organização que ele combatia. Ou seja, as manifestações da contracultura nos diversos países onde ela pôde ser identificada não estiveram articuladas de forma a caracterizar um grande movimento que

pudesse ter uma duração prolongada e mais eficiente. Dessa forma, sua própria natureza de gênese, seria também o que a enfraqueceria, pois é difícil pensar em um movimento que possa sobreviver sem estar articulado em suas diversas frentes.

A contracultura também foi enfraquecida por aqueles que descaracterizaram os princípios que a fizeram surgir. Muitos entraram na ‘onda’ do movimento, desconhecendo sua natureza de recusa do sistema, apropriando-se e modificando seus aspectos conforme lhes convinha. A mídia espetacularizou o movimento, descaracterizando-o de suas origens, tornando-o alvo fácil daqueles que o criticavam. Ao dar lugar para aqueles que usaram e desvirtuaram o movimento, os meios de comunicação esqueceram-se das motivações da contracultura, transformando-a e utilizando-a de acordo com seus interesses. No início da década de 1970, Theodore Roszak já havia apontado a fragilidade da contracultura diante de tudo e todos que a envolviam: “A contracultura corre, pois, o risco de sucumbir a esses dois perigos: por um lado, a debilidade de seu relacionamento cultural com os desprivilegiados; por outro, sua vulnerabilidade à exploração como espetáculo divertido para a sociedade opulenta” (ROSZAK, 1972, p. 80).

Entretanto, é inegável, mesmo com suas fragilidades, a relevância da contracultura como um momento fundamental para se parar e repensar as prioridades que regem o mundo, questionando, fazendo ponderações que deveriam existir em todas as sociedades, em todas as épocas, e que, nos dias atuais, se mostram ainda necessárias.

A importância das reflexões trazidas pelos filmes de Forman, principalmente os que foram aqui analisados, não se resume apenas aos anos de 1960 e 1970, período em que o movimento recebeu maior atenção da mídia e da sociedade, mas é senão extremamente relevante na sociedade atual, tão descrente em valores como aqueles levantados pelo movimento da contracultura.

Os ideais de liberdade, respeito à individualidade de cada um, justiça e igualdade social, paz e amor, tão difundidos pelos jovens que representaram esse movimento, mostram-se essenciais para a sociedade contemporânea que não só apresenta alguns dos problemas que apresentava na década de 1960, como mostra que estes problemas foram agravados com o tempo. As pessoas estão cada vez mais individualistas e pouco preocupadas com o que acontece ao seu redor, como, por exemplo, com as condições de vida no planeta, que pioram a cada dia. O consumismo nunca foi tão forte, o que reflete não apenas uma pobreza de valores, mas também uma ausência de preocupação com as conseqüências deste consumo exacerbado.

Nesse contexto, mostram-se essenciais reflexões como aquelas propostas por cineastas como Milos Forman em seus filmes. Sendo o cinema essa forma de expressão e comunicação tão difundida e universal, é de grande relevância que seja utilizado como espaço de difusão e questionamento de idéias e ideais, visando mudanças que tragam perspectivas melhores para o futuro. Dessa forma, o cinema coloca-se como um forte instrumento de transformação, capaz de manter viva a esperança de que o mundo possa ter um futuro melhor do que aquele que parece se configurar nos dias atuais.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. *Mostra Clássicos de Hollywood*. Belo Horizonte: Cineclubes UFMG, 2003. 20p. (Folder).

BACHMAN, Gideon; MARTIN, Marcel; TAILLEUR, Roger (Org.). *Cinema americano 1960-1968*. Lisboa: Dom Quixote, 1969. 218p. (Cadernos de Cinema, 6).

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006. 191p.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 197p.

CIMENT, Michel. *Hollywood Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 346p.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2ª. ed. São Paulo: 1989. 271p.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 281p.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 232p. (Artemídia).

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988. 97p. (Coleção primeiros passos; 100).

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *Tecnoburocracia e contestação*. Petrópolis: Vozes, 1972. 306p.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. 301p.

YABLONSKY, Lewis. *The hippie trip*. Baltimore; Maryland: Penguin Books, c1973. 368p. (Pelican Books).

ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. *Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 290p. (Coleção Mídia@rte).

ANDRADE, Ana Lucia Menezes de. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 196p. (Coleção Humanitas).

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1989, 2002. 221p.

AUMONT, J. *A estética do filme*. 5ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007. 304p. (Ofício de Arte e Forma).

AUMONT, J. (Jacques); MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papirus, 2003. 335p.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1.

CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007. 407p.

CANNABRAVA FILHO, Paulo. *No olho do furacão: América Latina nos anos 60/70*. São Paulo: Cortez, 2003. 336p.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. 389p. (História Social. Coletâneas).

CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1986. 118p. (Portasabertas, v.12).

CAPUZZO, Heitor (Coord.). *Evolução das imagens em movimento*. [Edição revista e aumentada]. Belo Horizonte: [s.n.], 1998. 168p.

CARDOSO, Ciro F. & MAUAD, Ana M.. "História e imagem: os exemplos da Fotografia e do cinema". In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História; ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. 508p.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. 2ª ed. São Paulo: JSN Ed., 1996. 144p.

DIAS, Lucy. *Anos 70 – Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2003.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 183p. (Coleção Tópicos).

ECO, Umberto; FEIST, Hildegard. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: 1994. 158p.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. 223p.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; BORGES, Stella Maris; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8ª. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255p.

FORACCHI, Marialice M. (Mencarini). *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: 1972. 168p.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983. 266p.



GOLIOT- LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 1994. 152p.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: 1978. 246p. (Coleção Cinema; v. 6).

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 101p. (Tudo é história 41).

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 208p. (Coleção Debates. Linguística; 22).

KAPLAN, E. Ann. "Film and History: Spectatorship, Transference, and Race". In: ROTH, Michael & COHEN, Ralph (Ed.). *History and ... Histories Within the Human Sciences*. Charlottesville & London: Virginia UP, 1995. pp. 179-208.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 441p.

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989. 349p.

LEONE, Eduardo; SAVERNINI, Érika; CAPUZZO, Heitor. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 271p. (Coleção Midia@rte).

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª reimpressão da 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. 293p. (Debates 54)

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 347p. (Debates123)

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270p. (Campo Imagético).

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 1997. 95p. (Princípios; 221).

PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2ª. ed. [s.l.]: Heco, 2004. 160p.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. *Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. [s.l.]: Centro Cultural Banco do Brasil, [2000?], v. 1.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 264p.

SANTOS, Gisele Silva. “Movimentos contraculturais: mitos de uma revolta, poetas de uma revolução”. In: *Akrópolis: Revista de Ciências Humanas da UNIPARUmuarama: UNIPAR*, v. 13, Nº. 1 (jan./mar., 2005), pp. 63-65.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978. 380p.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003. 398p.

TAVARES, Carlos A. P.. *O que são comunidades alternativas*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 101p. (Coleção Primeiros Passos,108).

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2003. 483p.

XAVIER, Ismail (Org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 382p.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 212p.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 381p.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, c1984. 174p. (Horizonte de Cinema).

## ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ADELMAN, Miriam. O reencantamento do político: interpretações da contracultura. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, nº. 16, jun. 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782001000100010%094](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782001000100010%094). Acesso em: 13/11/07.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas caminantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, v. 27, São Paulo, nº. 53, jan. / jun., 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 29/07/2008.

JAKUBASZKO, Daniela. Beto Rockfeller: marcas da contracultura na telenovela brasileira. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25, 2002, Salvador. Disponível em: [http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/19005/1/2002\\_NP14JAKUBASZKO.pdf](http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/19005/1/2002_NP14JAKUBASZKO.pdf). Acesso em: 19/11/2007.

MAIO despedaçado – 40 anos depois, entenda como 1968 modificou o mundo em que vivemos hoje. Folha de São Paulo, São Paulo, 4 maio 2008, MAIS!, 14p.

SÃO Francisco celebra 40 anos do ‘verão do amor’. Los Angeles, 03/09/2007. Disponível em: <http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/09/03/ult89u7944.jhtm>. Acesso em: 03/10/08.

SILVA JR., Gilberto. Milos Forman no estranho ninho da América. *Contracampo – Revista de Cinema*, n. 49. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/49/forman.htm>. Acesso em 26/04/2007.

## OUTROS SITES CONSULTADOS

Arquivo N – Especial 1968. Maio de 2008. Apresenta informações e vídeos que o programa “Arquivo N” (Globo News) produziu em razão dos 40 anos dos eventos que marcaram o mês de maio de 1968. Disponível em: <http://especiais.globonews.globo.com/68>. Acesso ao longo de maio e junho de 2008.

All musicals – Hair Lyrics & Video. 2005. Apresenta informações e letras do musical “Hair”. Disponível em: [www.allmusicals.com/h/hair.htm](http://www.allmusicals.com/h/hair.htm). Acesso em: 26/04/2007.

Contracampo – Revista de Cinema. Desenvolvido por Luiz Carlos Oliveira Jr., Ruy Gardnier e Tatiana Monassa (Editores); Tiago Teixeira (Design). Apresenta artigos e críticas sobre cinema. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/>. Acesso ao longo de 2007 e 2008.

FAMU – Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze. Apresenta notícias e serviços relacionados à FAMU. Disponível em: [www.famu.cz](http://www.famu.cz). Acesso em: 05/10/08.

The Internet Movie Database. 1990. Apresenta dados e informações sobre produções audiovisuais em todo o mundo. Disponível em [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso ao longo de 2006, 2007 e 2008.

The Official Hair The Musical Website. Desenvolvido por James Rado, 2004. Apresenta informações sobre o musical “Hair”. Disponível em <http://www.hairthemusical.com/>. Acesso em: 04/07/2008.

Wikipedia. Enciclopédia multilíngüe *on line* livre, colaborativa. Desenvolvida por entidade sem fins lucrativos, Wikimedia Foundation, que gera vários projetos em diversas línguas. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina\\_principal](http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal). Acesso ao longo de 2006, 2007 e 2008.

## **APÊNDICE – Um panorama da contracultura**

Para se falar em Cinema e Contracultura, é necessário que se faça um panorama sobre o que foi o movimento, a que sociedade ele se refere, quais foram os sujeitos envolvidos, e em qual momento histórico a expressão “contracultura” se fez mais forte. A própria estrutura da palavra já mostra a existência de algo anterior a que o termo faz referência, uma vez que uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de maneiras diversas, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.

Em qualquer sistema político e econômico que moldam a cultura de uma sociedade, quem se posiciona contra é sempre marginalizado, como ocorreu com aqueles que participaram ativamente da contracultura. Apesar das barreiras impostas aos que iam contra o sistema, foi possível para alguns artistas expressar através do cinema o que o movimento pretendia, mostrando a quem se dirigia, suas conquistas e também suas falhas, em filmes realizados à época do movimento, bem como em releituras após sua ocorrência. Ao se pensar na universalidade e abrangência do cinema, verifica-se como foi importante que o movimento ganhasse expressão através de uma linguagem audiovisual tão expressiva, em um meio de expressão artística e de comunicação de massa tão poderoso.

O “domínio cultural” encontra-se também nos meios de comunicação de massa, inclusive no cinema, em que a cultura vigente é reiterada a todo o momento. Daí a importância de um estudo sobre as produções que se originaram da contracultura, que mostraram em seu conteúdo, e também em sua forma, através da linguagem cinematográfica, um novo olhar sobre a sociedade ocidental, principalmente a norte-americana – uma vez que o objeto de estudo desta pesquisa concentra-se nas produções

dentro da indústria dos Estados Unidos da América, em produções hollywoodianas e independentes – devido ao seu alcance junto ao grande público em todo o mundo.

Os jovens da década de 1960 rebelaram-se contra a cultura social na qual estavam inseridos, sociedade esta que foi gerada pela Revolução Industrial. Esse evento histórico criou novas relações sociais, novas formas de o homem lidar com o mundo e com aqueles que estavam ao seu redor. O modelo social que se instaurou desde então foi o principal alvo das críticas da contracultura.

O processo desencadeado pela industrialização resultou em uma concentração dos bens de produção ainda maior do que a concentração de terras existente no sistema agrário. A separação entre *quem manda* e *quem faz* aumentou. Os que detêm o poder dos meios de produção, detêm o domínio econômico, político e cultural da sociedade. Quem possui esses poderes, certamente não quer dividi-los, muito menos está preocupado com justiça social. A sociedade capitalista criou seu próprio ciclo vicioso: quem tem muito, quer sempre mais, e quem tem pouco, deve-se conformar em buscar somente o suficiente para sua sobrevivência.

A contracultura critica essa sociedade que cultiva o individualismo em detrimento das relações humanas, onde tudo vale na busca do bem-estar de cada um. Nessa cultura, não se pensa em um mundo onde cada um faça um pouco pelo bem de todos. Isso não significa que o movimento defendesse o socialismo, pois o que pretendiam era algo que permitisse uma maior igualdade entre as pessoas, sem autoridades ou leis que cerceassem a vontade de todos. Talvez o que buscassem pudesse ter sido obtido em uma sociedade alternativa de menor porte, subsistente, distinta da ampla rede social do mundo industrializado, na qual o ritmo de vida no campo foi substituído pela aglomeração nas cidades.

As máquinas passam a substituir o homem, processo que genialmente já havia sido abordado pelo cinema, quando, em 1936, Charles Chaplin escreveu, dirigiu e estrelou *Tempos modernos* (*Modern times* – EUA – 1936). Como no filme, as pessoas são levadas a “apertar parafusos”, sem mesmo saber para quê o fazem, mas apenas pelo fato de que, ao fazerem aquilo, estarão agindo conforme sua função no mundo.

No mundo atual, assim como em *Tempos modernos*, valoriza-se a produção, o melhor “aproveitamento” de cada um, como se isto significasse um melhor “proveito” para o ser humano. É importante que cada pessoa contribua com o meio no qual existe, isto é natural e histórico. Sendo membro de uma sociedade, é justo que o homem coopere com seu ambiente, como um retorno natural àquilo que o meio lhe oferece. Porém, a partir do momento que o ser deixa de ter benefícios, e passa apenas a se doar para o círculo que o acolhe, há um desequilíbrio que certamente lhe trará conseqüências negativas, da mesma forma que ocorreria se o contrário acontecesse, e o homem deixasse de interagir com seu meio, apenas se aproveitando do que este lhe oferecesse.

Os autores que falam sobre esse período pós-industrialização convencionaram chamar o sistema cultural dessa sociedade de “tecnocracia” ou “tecnoburocracia”. Cultura, nesse caso, pode ser entendida como um conjunto de conceitos que agrega os valores econômicos e sociais da sociedade, permeando, assim, todos os níveis de relação entre os seres humanos. E a cultura tecnocrática seria a que carrega e reproduz os valores que mantêm essa sociedade industrial.

“A Tecnoburocracia, mais do que um sistema econômico e um sistema político, é um sistema cultural, entendida essa última expressão em seu sentido mais amplo. Cultura é o produto de toda atividade humana. É o produto do trabalho, da arte e da inteligência dos homens através dos tempos e em cada momento.

Cultura abrange a atividade econômica, política, lúdica, artística, científica, religiosa e ideológica do homem. A cultura da sociedade industrial moderna já é em grande parte e tende a ser cada vez mais uma cultura tecnoburocrática” (PEREIRA, 1972, p. 109).

Para a análise dos filmes, revela-se importante também localizarmos espacial e temporalmente o movimento da contracultura. Ainda que se saiba que ações que remetam a ele possam ter ocorrido (e ainda ocorram) isoladamente em diversas partes do mundo, em alguns locais o movimento ocorreu de forma mais intensa. Isso não pode deixar de ser observado na leitura dos filmes, pois a maioria deles se refere a uma determinada época, e trazem a delimitação de certos espaços onde essa cultura foi melhor entendida e proliferada. Esses espaços são alguns países europeus e, principalmente, os Estados Unidos, onde o movimento se fez muito forte, talvez em contraposição ao próprio *american way of life*, um modo de vida muito marcante da cultura tecnocrática. A presença forte da família, da Igreja, do governo e de outras instituições, como escolas e faculdades no dia-a-dia dos norte-americanos ajudou a definir esse estilo de sociedade.

O padrão social que foi se estabelecendo na sociedade norte-americana, aos poucos, moldou a vida de sua população, desde os primeiros anos até a vida adulta. Isso certamente ajudou a criar um ambiente entre os jovens, que queriam poder seguir seus próprios passos, ao invés de ter que trilhar o mesmo caminho feito por seus pais. Esse “racha” na sociedade norte-americana ficou ainda mais aberto na explosão da guerra do Vietnã (1964-1975), quando milhares de jovens foram enviados a “lutar pelo país”, e não conseguiram voltar para casa, deixando mais de um milhão de mortos do outro lado do mundo (entre americanos e vietnamitas).



A guerra trouxe baixas humanas, financeiras, e fortaleceu o clima de mudança existente nos jovens. Além disso,

“[...] as próprias condições da sociedade americana faziam com que o pêndulo da contracultura caísse mais fortemente na direção dos Estados Unidos. Ao contrário da juventude européia, que trazia às costas todo o peso de uma longa tradição de luta política de esquerda bastante institucionalizada, o jovem norte-americano contava com um background radical de esquerda bem menos sólido. Deste modo, era nos Estados Unidos que as novas formas de contestação e luta política postas em cena pelos movimentos de rebelião da juventude iam encontrar o campo mais fértil de surgimento e desenvolvimento” (PEREIRA, 1988. p. 30).

A contracultura não se fez forte somente nos Estados Unidos, mas também em diversos países da Europa. No Brasil, o movimento estudantil foi muito forte na década de 1960, porém, distinto do que ocorreu em países europeus e nos EUA. Certamente essa distinção tem relação direta com o desenvolvimento social e cultural de cada país, pois à medida que o país se aprimora como uma sociedade tecnocrática, abre-se mais espaço às possibilidades de contestação. No entanto, no Brasil, assim como em diversos outros países que eram chamados de “subdesenvolvidos”, a cultura tecnocrática se desenrolou com atraso, razão pela qual as manifestações dos estudantes tinham objetivos distintos daqueles existentes na contracultura. Mas nem por isso esses países estariam alheios às contestações de várias partes do mundo.

Embora, na década de 1960, o mundo não fosse tão globalizado como é atualmente, neste século XXI, as contestações estudantis logo ganharam as páginas da imprensa e se ramificaram mundo afora, obedecendo as características de cada país. É como se o

exemplo do outro servisse como impulso para que os jovens encontrassem em si mesmos a força que talvez outrora não julgavam ter. Sabiam que poderiam se organizar por algo que valorizavam. E embora seja algo específico a cada país, há um ideal no movimento que se configura comum a todos eles: a busca pela liberdade, pela vontade de ter um mundo melhor, mais justo, que permita aos seus uma melhor qualidade de vida, independente do regime político e econômico que diferencie cada país.<sup>55</sup>

O movimento da contracultura também se manifestou no Brasil, embora não tenha sido tão frutífero como em outras partes do mundo. O país tinha e ainda tem problemas muito maiores do que o consumismo, ainda restrito a camadas da classe alta e média. Boa parte da população vive na miséria, sem as condições básicas para sua sobrevivência. Os sistemas públicos de saúde e educação são muito deficientes, e estão longe de chegar ao nível mínimo de países um pouco mais desenvolvidos. Mas ainda que existam questões mais “imediatas” a serem resolvidas, é válido lembrar que as mudanças pretendidas pela contracultura tinham como um de seus objetivos sanar os males que a tecnocracia criou. Portanto, para se chegar a uma sociedade mais justa e humana, não basta consertar os “males” que sofre, mas é necessário pensar nas causas destes males, para que, uma vez sanados, não voltem a assombrar a humanidade.

Embora com menor força nos países considerados “subdesenvolvidos”, pelas razões já mencionadas, o movimento da contracultura foi tomando forma, ganhando adesão de mais estudantes e outros membros da sociedade, tornando-se assunto de jornais, revistas, manifestos, discussões e reflexões.

---

<sup>55</sup> “É preciso, todavia, fazer uma ressalva da maior importância: a ideologia, os objetivos da luta estudantil são diferentes nos países subdesenvolvidos. Nestes países não tem muito sentido falar-se em marxismo ou mesmo em anarquismo. Não há sentido em revoltar-se contra o consumismo das sociedades ricas, em países em que a pobreza e a fome são problemas muito mais graves. Não há porque discutir-se o problema do lazer, da liberdade do homem em relação ao trabalho, quando a falta de trabalho expressa no desemprego disfarçado é um problema muito mais sério” (PEREIRA, 1972. p. 196).

Em todo o mundo, surgiam manifestações de estudantes, como se o exemplo dos jovens de um país impulsionasse os de outros a se rebelarem em suas realidades:

“[...] a rebelião estudantil propagou-se para a Itália, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Argentina e França, nesta última alcançando uma intensidade e violência acima de todas as expectativas, constituindo-se, sem dúvida, na maior crise política por que passou a França desde a subida ao poder de De Gaulle, em 1958” (PEREIRA, 1972, p. 144).

A sociedade criticada pela contracultura lembra um pouco aquela descrita pelo escritor George Orwell em sua obra de ficção “1984”: todos estão inseridos dentro do sistema, acompanhados pelo governo. Alguns vêem um mundo além dos muros, mas o que a maioria vê é uma rotina de trabalho a serviço de “algo maior” e alguns momentos de “lazer”, de acordo com o que é oferecido pelo Grande Irmão (personagem do livro que representa o poder). Assim como em “1984”, a sociedade está submissa ao sistema tecnocrático. As pessoas, inertes em sua rotina de vida, com seus momentos de “lazer”, não costumam parar para refletir se as coisas precisam ser da forma como são, ou se suas rotinas podem ser diferentes, se a organização de sua vida social e profissional não poderia seguir outros preceitos. A maioria acaba sendo levada pelo autoritarismo que o sistema tecnocrático criou.

Em sua análise desse “novo autoritarismo”, Herbert Marcuse chama a atenção, sobretudo, para o “poder absorvente”: sua capacidade de proporcionar “satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto”. À medida que amadurece, o sistema tecnocrático parece realmente capaz de anabolizar toda e qualquer forma de insatisfação (PEREIRA, 1972, p. 26).

Não é que a sociedade atual, até este início do século XXI, tenha chegado a um ponto onde só pode existir a tecnocracia, mas a tecnoburocracia é que levou esta sociedade a acreditar que só

possa existir de uma forma. E o mundo atual é apenas resultado da crença que o sistema só funciona de uma única maneira.

A sociedade não-tecnocrática é algo que precisa ser vivenciado. A questão é como mostrar isso a um mundo que não consegue ou não quer, seja por medo, seja por conformismo, ter uma outra experiência de vida. Como mostrar a mais de seis bilhões de pessoas que o mundo pode ser outro, se, desde quando nasceram, todos foram condicionados a trabalhar por esse mundo, fazê-lo crescer, prosperar e buscar assim o bem das nações e o bem-estar de todos.

Mas isso nunca foi atingido. Na sociedade contemporânea, nunca foi possível ver uma população em que todos os seus membros vivessem o “bem-estar” plenamente. Aqueles que já vivem bem, querem mais, o que significa ganhar mais, poder mais, consumir mais – a correnteza do capitalismo. Os que nada têm passam o resto da vida subjugados em uma sociedade que dá chances a poucos, pois, para que seu sistema funcione, alguns precisam mandar para que outros trabalhem. O lucro de uns justifica-se pelo prejuízo de outros. Para que alguém tenha mais, outro precisa ter menos.

Nesse princípio de século XXI, vê-se a preocupação pela qualidade de vida cada vez mais forte. Porém, aos que são segregados pelo sistema, isso certamente não existe. Nesse caso, os que se encontram “fora” não é por vontade própria, mas sim por não estarem dentro dos padrões que a sociedade valoriza (ter casa, ter emprego, ter estudo... ter). Quem não possui, está fora do sistema e, por sua vez, perde as possibilidades de alcançar uma boa qualidade de vida. No entanto, que fique claro que o questionamento da contracultura difere da tradicional luta esquerdista: não se trata de empreender uma sociedade em que todos tenham tudo igualmente, guiados por doutrinas comuns e por um governo do povo. Trata-se de uma sociedade que valoriza as diferenças, a liberdade de ser e fazer o que quiser, e onde estar fora das regras não signifique estar contra elas, mas apenas além delas.

Essa diferenciação entre contracultura e pensamento esquerdista é colocada por Theodore Roszak, em seu livro *A contracultura*, quando aborda a luta dos jovens na Europa:

“Em toda a Europa Ocidental repete-se o mesmo quadro: os estudantes talvez abalem suas sociedades; mas sem o apoio das forças sociais adultas são incapazes de demolir a ordem estabelecida. E parece que esse apoio não se encontra à vista. Ao contrário, as forças sociais adultas – inclusive as da Esquerda tradicional – constituem o lastro do status quo. Os estudantes cantam a internacional, desfraldam a bandeira vermelha, afixam nas barricadas retratos de heróis marxistas, antigos e novos... mas a situação a que se opõem recusa-se obstinadamente a abrir mão de uma convencional análise em termos de Esquerda ou direita” (ROSZAK, 1972, p. 17).

Pode-se perguntar: como cultivar uma sociedade para livres indivíduos? A resposta para essa questão é profundamente complexa. Poder-se-ia passar uma vida inteira a procurá-la, e mesmo assim nada encontrar – e também não cabe a este trabalho responder. O objetivo aqui é apenas demonstrar como o cinema refletiu esse desejo de um mundo melhor, e deixar sementes, para que as gerações futuras possam colher seus frutos.

O mundo atual ganhou enorme complexidade, e atingiu proporções que dificilmente serão revertidas. A organização da sociedade tornou-se muito diversa, e são tantos os níveis existentes, que, ao invés de se tentar desfazê-los, são criados meios para que eles se tornem “imprescindíveis”.

A sociedade criou um sistema no qual o indivíduo deve se prender desde o princípio de sua vida: vai para a escola desde pequeno, pois é este o caminho a ser trilhado. Os que não conseguem se manter lá devem sair para obter trabalho e entrar no mercado desde cedo. Os que dão continuidade aos estudos têm a “opção” de ir para a faculdade,

pois este é o caminho correto. Depois, devem arrumar um emprego, pagar impostos, comprar um carro, uma casa, casar-se e colocar mais filhos no mundo para participar do mesmo sistema. Só que eles não possuem tempo para cuidar desses filhos, pois precisam passar pelo menos oito horas por dia no trabalho para poder pagar as contas (carro, casa, impostos etc.) e sustentar o lar que criaram. Então, os filhos são acompanhados em seu crescimento por pessoas contratadas por seus pais, até começarem a ir para a escola e poderem ficar sozinhos em casa. Assim, continua um ciclo vicioso de nossa sociedade, esquematizada para viver sob os olhos e comandos do governo, buscando, é claro, o “bem-estar” social.

Na década de 1960, milhares de jovens escolheram sair desse ciclo, e tentar uma outra alternativa de vida. O fato de o movimento ter se iniciado entre a juventude, justifica-se por terem um maior desprendimento de todos os compromissos e responsabilidades que os adultos já haviam assumido no sistema tecnocrático, como afirma Luís Carlos Bresser Pereira, em *Tecnoburocracia e Contestação*,

“A primeira e mais importante condição da revolta estudantil é o descomprometimento do estudante com as estruturas econômicas e políticas vigentes e o resultante idealismo com o qual ele pode ver os problemas sociais do mundo. Todo homem possui anseios de liberdade e justiça. Entretanto, é na juventude que esses ideais são mais poderosos. Depois, quando cada um sai da universidade e vê-se na contingência de enfrentar a vida prática, trabalhar, sustentar sua família, progredir em sua carreira, esses ideais começam a perder sua força. O jovem é obrigado a toda sorte de compromissos, de concessões. Esses compromissos e concessões vão sendo racionalizados, justificados. A isto se soma um crescente ceticismo, uma crescente descrença na possibilidade de alcançar os ideais da juventude, e de repente verificamos que o revolucionário descomprometimento da juventude transformou-se

no conservador comprometido da maturidade” (PEREIRA, 1972, pp. 162, 163).

Daí a razão da participação dos jovens no movimento, e também a sua importância, pois eram pessoas que falavam de dentro do sistema, que o viviam no dia-a-dia, que conheciam suas pressões, seus desafios, seus benefícios e males. E era importante que os jovens aderissem a esse fervor contracultural antes mesmo que fossem “engolidos” pelo sistema e passassem a agir conforme os preceitos do meio que antes estavam combatendo. Mas é nesse aparato da juventude que reside também um dos maiores problemas da organização do movimento, pela brevidade da passagem à vida adulta. “A transitoriedade da vida estudantil, porém, pode sem dúvida transformar-se em um obstáculo à revolução estudantil. É certo que o grupo está sempre se renovando e aumentando. Mas sua ação está sempre correndo o risco de perder continuidade” (PEREIRA, 1972, p. 201).

O sistema tecnocrático está tão penetrado na sociedade contemporânea, que se torna difícil abandoná-lo – razão pela qual os jovens não conseguem manter sua luta por muito tempo. A não ser que conseguissem viver em uma outra sociedade, permeada por outro sistema, torna-se quase impossível chegar à vida adulta, com todos os seus compromissos e obrigações, e ainda assim manter-se fiel ao espírito da contracultura. Embora com pouca idade e, por isso, desconhecendo as formas tradicionais de luta política e social, esses jovens conseguiram alcançar um espaço nas escolas, nas ruas, na mídia, e puderam mostrar um pouco de sua visão de mundo e seus anseios por uma sociedade melhor.

“O fato é que foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma

geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora freqüentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redundante em fracasso” (ROSZAK, 1972, p. 37).

Porém, o que os jovens fizeram foi desafiar um sistema que apenas aceita os que estão dentro dele e que tece todos os tipos de julgamento a quem a ele não se adequa. A pessoa que prioriza uma vida mais simples, onde possa dedicar um tempo maior para si, viver em um lugar pequeno e aconchegante, com uma vida na qual não precise ficar no trânsito duas horas por dia, ou em uma ocupação que não lhe dê o melhor salário, mas o suficiente para seu sustento, é julgada por “desperdiçar” suas oportunidades. É por isso que se revela tão difícil desprender-se do sistema tecnocrático, pois se torna uma questão também de mostrar à sociedade que as pessoas devem ser aceitas pelo que são, e não pelo que possuem.

Nessa empreitada contra a sociedade tecnocrática, os jovens não estavam sozinhos. Associaram-se a eles adultos que buscavam um estilo de vida distinto daquele que a tecnocracia proporcionava. Queriam algo além e, por isto mesmo, ao entrarem na vida adulta, buscaram colocações que lhes permitissem um certo nível de liberdade, de modo que não tivessem que se subordinar ao ciclo criado pelo sistema.

“Mas o que entendemos por ‘intelectuais não-comprometidos’ é o intelectual que não se integrou no processo tecnoburocrático de produção. Em sua maioria são os ex-universitários desempregados ou os semi-empregados. Há, todavia, algumas profissões – artistas, professores, jornalistas, médicos – em que pode haver um certo grau de descompromissamento. Chamamos a esses intelectuais de descomprometidos, na medida em que não dependem de uma



carreira, da aprovação de superiores para sobreviverem. Devem ser incluídos também nesse grupo os hippies e todo o movimento *underground*' (PEREIRA, 1972, p. 203).

O momento da contracultura eclodiu na década de 1960; no entanto, as reflexões acerca da sociedade tecnocrática começaram antes. Esses estudantes e os intelectuais não-comprometidos beberam de fontes que já discorriam sobre essa cultura havia alguns anos.

Os jovens perceberam os problemas da sociedade tecnocrática e tentaram alguma modificação no modo com que esta concebia e vivenciava o mundo. A questão estava muito além de posições políticas e econômicas. Passava pelo modo de organização social nas sociedades contemporâneas – o que vai muito além do tipo de Estado que se tem. Uma mudança de governo ou sistema econômico traria uma nova organização na sociedade ou seria apenas uma readequação das forças sociais? Para Theodore Roszak, em *A contracultura*,

“Se a melancólica história das revoluções no último meio século tem algo a nos ensinar é a inutilidade de uma política que se concentra ingenuamente na derrubada de governos, classes dominantes ou sistemas econômicos. Esse tipo de política termina apenas redesenhando os torreões e as muralhas da fortaleza tecnocrática. O que se deve procurar são os alicerces do edifício” (ROSZAK, 1972, p. 66).

Até este século XXI, a humanidade pôde presenciar experiências de diferentes governos e sistemas econômicos. Vivenciaram-se os modelos socialista e capitalista, sendo este último o que se solidificou. Porém, a organização da força de trabalho, mesmo nesses dois modelos, foi algo que se sobrepôs ao indivíduo.

“Na hora atual, o que cabe criticar é o novo sistema político e tecnológico dominante – e este sistema é o da sociedade industrial moderna. Este sistema ainda pode ser dividido, politicamente, em capitalismo ou socialismo, na medida em que predomine a propriedade privada ou a propriedade estatal dos meios de produção – mas, tecnologicamente, este sistema é um só. E não é preciso conhecer profundamente marxismo para saber as conseqüências desse fato: se o modo de produção é o mesmo, embora as relações de produção ainda não sejam exatamente as mesmas, é muito provável que a superestrutura de valores e crenças – os valores e crenças da sociedade industrial moderna – sejam muito semelhantes” (PEREIRA, 1972. p. 184).

No caso da sociedade socialista, o indivíduo participa pelo bem de todos. Embora o propósito seja mais igualitário, ainda assim a participação passa pela vontade do governo e pelo bem de um sistema, que busca a produtividade, acima da vontade própria de cada um. No caso capitalista, o indivíduo é levado pelo governo e pela propaganda a participar do sistema, e, apesar de se julgar livre, está inserido em uma cadeia da qual não pretende (e dificilmente pode) sair – se é que tem consciência de sua participação nela. Em ambos os casos a vontade do indivíduo deve-se encontrar dentro do que é pretendido pelo sistema que ele serve. Caso contrário, será apenas um rebelde investindo contra o Estado. Mas a mudança proposta pela contracultura vai além de regimes e modelos econômicos. Os jovens da contracultura, segundo Roszak,

“percebem (e muitos de seus seguidores acham atrativo nessa percepção) que a construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, e sim psíquica. O que torna a rebelião da juventude em nossa época um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar

nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente”  
(ROSZAK, 1972, p. 61).

Diante dessa percepção, os jovens da década de 1960 mudaram seu estilo de ver e se relacionar com as coisas, seja em casa, nas escolas, nas universidades, ou mesmo nas ruas, em protestos e manifestações que ganharam notoriedade mundial. A razão para que o movimento surgisse entre jovens da classe média se justifica pelo fato de pertencerem a meios onde a tecnocracia se encontrava mais intensa. Portanto, o movimento ganhou força ao vir de “dentro” do sistema, mostrando, assim, a insatisfação daqueles que já tinham a experiência de viver toda a cultura tecnocrática e que, por isso mesmo, chegaram à conclusão de que queriam algo diferente para suas vidas.

A luta desses jovens configurou-se como algo distinto na história das sociedades, pois eles se opunham não somente a um governo ou a um sistema econômico, mas a um modo de vida. Nas palavras de Herbert Marcuse, citadas no livro de Bresser Pereira:

“Creio que os estudantes se rebelam contra todo o nosso modo de vida, que eles repudiam as vantagens desta sociedade tanto quanto seus males, e que aspiram a um modo de vida radicalmente novo: a um mundo onde a concorrência, a luta dos indivíduos uns contra os outros, o engano, a crueldade, o massacre já não tenham razão de ser” (MARCUSE, 1969, p. 57 *apud* PEREIRA, 1972, p. 131).

Os jovens dos anos 60 procuraram externar um sentimento que é carregado por milhares de pessoas, buscando a realização de seus desejos – coisa que muitos carregam a vida inteira sem coragem para vivenciar. Muitos motivos levaram esses jovens a se manifestar em diversas partes do mundo. Nos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã, sem

dúvida, foi um grande impulso. E embora o movimento não tenha alcançado o objetivo de levar abaixo a cultura tecnocrática, certamente deixou sementes para as gerações seguintes e marcou sua participação na História.

Talvez haja outras vias para a busca de um mundo não-tecnocrático. Mas por onde passam esses caminhos? Eles devem ser traçados dentro da sociedade ou exatamente o oposto, negando esta sociedade e investindo na criação de comunidades alternativas? Se, por um lado, é necessário ter certo domínio do meio que se enfrenta, é importante também ter um distanciamento, para não ser dominado pelo ambiente.

Pode-se pensar no surgimento de sociedades alternativas, nas quais não haja poder, e as decisões acerca da vida em grupo sejam feitas em conjunto. Muitas dessas comunidades tiveram lugar ao longo da história, na maioria das vezes com os mesmos objetivos da contracultura: buscar uma forma de vida que saísse dos braços da cultura vigente. Essas comunidades foram criadas em várias partes do mundo, inclusive no Brasil.

Diversas formas de combate a essa sociedade tecnocrática já foram buscadas, algumas de maior sucesso que outras. A tecnocracia, porém, ainda está aí, firme e talvez mais forte do que nunca. Entretanto, é necessário que o mundo seja repensado, assim como o modo de vida atual. O lugar é aqui, e o momento é agora. A vida passa rápido, e todos merecem aproveitá-la de maneira intensa. Não é fácil lutar contra a tecnocracia, mas de maneira alguma a herança deixada pela contracultura deve ser esquecida. Pelo contrário, que ela seja sempre lembrada, respeitada e vivenciada. A Era de Aquário um dia pode chegar!

O cinema, com seu grande poder de fixação das imagens no imaginário dos homens, pode e deve ser um veículo para se repensar a vida e levantar reflexões sobre as estruturas sociais, as relações humanas, os valores cultivados e reproduzidos. Em um mundo tão permeado por imagens, o cinema é um dos meios de comunicação mais difundidos e aceitos. Seria vital que seu poder e

influência, dentro da indústria cinematográfica com todo seu alcance mundial, fossem cada vez mais utilizados para que o homem desenvolvesse um olhar mais crítico diante do mundo, e que pudesse assim levantar questionamentos sobre seu modo de vida, além de pensar em novas formas de interação com o ambiente e os outros seres viventes.



## ANEXO A – Filmografia

*A nós a liberdade (A nous la liberté* – França – 1931). Direção: René Clair.

*Abilolado endoidou... e não era pra menos, O (I Love You, Alice B. Toklas!* – EUA – 1968). Direção: Hy Averback.

*Acossado (À bout de souffle* – França – 1960). Direção: Jean-Luc Godard.

*Amadeus* (EUA – 1984). Direção: Milos Forman.

*Amargo pesadelo (Deliverance* – EUA – 1972). Direção: John Boorman.

*Amargo regresso (Coming home* – EUA – 1978). Direção: Hal Ashby.

*American pop* (EUA – 1981). Direção: Ralph Bakshi.

*Amores de uma loura, Os (Lásky jedné plavovlásky* – Tchecoslováquia – 1965). Direção: Milos Forman.

*Ânsia de amar (Carnal knowledge* – EUA – 1971). Direção: Mike Nichols.

*Ardil 22 (Catch-22* – EUA – 1970). Direção: Mike Nichols.

*Baile dos bombeiros, O (Horí, má panenka* – Tchecoslováquia – 1967). Direção: Milos Forman.

*Bandido da luz vermelha, O* (Brasil – 1968). Direção: Rogério Sganzerla.

*Blow job* (EUA – 1963). Direção: Andy Warhol.

*Blow-up – depois daquele beijo (Blow-up* – Reino Unido / Itália / Estados Unidos – 1966). Direção: Michelangelo Antonioni.

*Bonnie & Clyde – uma rajada de balas (Bonnie and Clyde* – EUA – 1967). Direção: Arthur Penn.

*Butch Cassidy and the Sundance Kid* (EUA – 1969). Direção: George Roy Hill.

*Cabra marcado para morrer* (Brasil – 1985). Direção: Eduardo Coutinho.

*Cada um vive como quer (Five easy pieces* – EUA – 1970). Direção: Bob Rafelson.

*Chelsea girls* (EUA – 1966). Direção: Paul Morrissey e Andy Warhol.

*Cléo das 5 às 7 (Cléo de 5 à 7* – França / Itália – 1962). Direção: Agnès Varda.

*Completely Cuckoo – The Making of 'One Flew Over the Cuckoo's Nest'* (EUA – 1997). Direção: Charles Kiselyak.

*Concurso (Konkurs* – Tchecoslováquia – 1964). Direção: Milos Forman.

*Corações e mentes (Hearts and minds – EUA – 1974)*. Direção: Peter Davis.

*Corporation, The (Canadá – 2003)*. Direção: Mark Achbar e Jennifer Abbott (co-diretora).

*Corrida contra o destino (Vanishing point – EUA – 1971)*. Direção: Richard C. Sarafian.

*Corrida sem fim (Two-lane blacktop – EUA – 1971)*. Direção: Monte Hellman.

*Darling (Reino Unido – 1965)*. Direção: John Schlesinger.

*Decade under the influence, A (EUA – 2003)*. Direção: Ted Demme e Richard LaGravenese.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol (Brasil – 1964)*. Direção: Glauber Rocha.

*Dias de fogo (Medium cool – EUA – 1969)*. Direção: Haskell Wexler.

*Easy Riders, Raging Bulls: how the sex, drugs and Rock 'N' Roll generation saved Hollywood (Canadá / Reino Unido – 2003)*. Direção: Kenneth Bowser.

*Eat (EUA – 1963)*. Direção: Andy Warhol.

*Ensina-me a viver (Harold and Maude – EUA – 1971)*. Direção: Hal Ashby.

*Esta terra é minha terra (Bound for glory – EUA – 1976)*. Direção: Hal Ashby.

*Fahrenheit 451 (Reino Unido – 1966)*. Direção: François Truffaut.

*Fritz, the cat (EUA – 1972)*. Direção: Ralph Bakshi.

*Geração bendita (Brasil – 1971)*. Direção: Carlos Roberto Bini.

*Hair (EUA / Alemanha – 1979)*. Direção: Milos Forman.

*Help! (Reino Unido – 1965)*. Direção: Richard Lester.

*Hércules 56 (Brasil – 2006)*. Direção: Silvio Da-Rin.

*I a man (EUA – 1967)*. Direção: Paul Morrissey e Andy Warhol.

*If... (Reino Unido – 1968)*. Direção: de Lindsay Anderson.

*Incompreendidos, Os (Les quatre cents coups – França – 1959)*. Direção: François Truffaut.

*It was twenty years ago today (Reino Unido – 1987)*. Direção: John Sheppard.

*John e Mary (John and Mary – EUA – 1969)*. Direção: Peter Yates.

*Kiss (EUA – 1963)*. Direção: Andy Warhol.

*Koyaanisqatsi – uma vida fora de equilíbrio (Koyaanisqatsi – EUA – 1982)*. Direção: Godfrey Reggio.

*Liberdade para as borboletas (Butterflies are free – EUA – 1972).* Direção: Milton Katselas.

*Macunaíma (Brasil – 1969).* Direção: Joaquim Pedro de Andrade.

*M.A.S.H. (EUA – 1970).* Direção: Robert Altman.

*Meu tio (Mon oncle – Itália / França – 1958).* Direção: Jacques Tati.

*Mundo de Andy, O (Man on the moon – EUA / Reino Unido / Alemanha / Japão – 1999).* Direção: Milos Forman.

*My hustler (EUA – 1965).* Direção: Andy Warhol e Chuck Wein.

*Na época do ragtime (Ragtime – EUA – 1981).* Direção: Milos Forman.

*Nascido em 4 de julho (Born on the Fourth of July – EUA – 1989).* Direção: Oliver Stone.

*No direction home: Bob Dylan (Reino Unido / EUA / Japão – 2005).* Direção: Martin Scorsese.

*Noite americana, A (La nuit américaine – França / Itália – 1973).* Direção: François Truffaut.

*One plus one (Inglaterra – 1968).* Direção: Jean-Luc Godard.

*Passageiro, profissão repórter, O (Professione: reporter – Itália / Espanha / França – 1975).* Direção: Michelangelo Antonioni.

*Pedro, o negro (Cerný Petr – Tchecoslováquia – 1964).* Direção: Milos Forman.

*Pequenos assassinatos (Little murders – EUA – 1971).* Direção: Alan Arkin.

*Petulia (EUA / Inglaterra – 1968).* Direção: Richard Lester.

*Povo contra Larry Flynt, O (The people vs. Larry Flynt – EUA / Canadá – 1996).* Direção: Milos Forman.

*Primeira noite de um homem, A (The graduate – EUA – 1967).* Direção: Mike Nichols.

*Procura insaciável (Taking off – EUA – 1971).* Direção: Milos Forman.

*Próxima parada, bairro boêmio (Next stop, Greenwich Village – EUA – 1976).* Direção: Paul Mazursky.

*Quem matou o carro elétrico? (Who killed the electric car? – EUA – 2006).* Direção: Chris Paine.

*Querida América: Cartas do Vietnã (Dear America: Letters home from Vietnam – EUA – 1987).* Direção: Bill Couturié.

*Razões para a guerra (Why we fight – EUA / França / Reino Unido / Canadá / Dinamarca – 2005).* Direção: Eugene Jarecki.



*Reencontro, O (The big chill – EUA – 1983)*. Direção: Lawrence Kasdan.

*Reis do ié ié ié, Os (A hard day's night – Reino Unido – 1964)*. Direção: Richard Lester.

*Rio Zona Norte (Brasil – 1957)*. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

*Roger e eu (Roger & Me – EUA – 1989)*. Direção: Michael Moore.

*Sem destino (Easy rider – EUA – 1969)*. Direção: Dennis Hopper.

*Sol – caminhando contra o vento (Brasil – 2006)*. Direção: Tetê Moraes e Martha Alencar.

*Sombras de Goya, As (Goya's ghosts – EUA / Espanha – 2006)*. Direção: Milos Forman.

*Source, The (EUA – 1999)*. Direção: Chuck Workman.

*Submarino amarelo (Yellow submarine – Reino Unido / EUA – 1968)*. Direção: George Dunning.

*Tempos modernos (Modern times – EUA – 1936)*. Direção: Charles Chaplin.

*Terra em transe (Brasil – 1967)*. Direção: Glauber Rocha.

*The Doors (EUA – 1991)*. Direção: Oliver Stone.

*Timothy Leary's dead (EUA – 1996)*. Direção: Paul Davids.

*Verdade inconveniente, Uma (An inconvenient truth – EUA – 2006)*. Direção: de Davis Guggenheim.

*Estranho no ninho, Um (One flew over the cuckoo's nest – EUA – 1975)*. Direção: Milos Forman.

*Valmont – Uma história de seduções (Valmont – EUA / França – 1989)*. Direção: Milos Forman.

*Vidas Secas (Brasil – 1963)*. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

*Voar é com os pássaros (Brewster McCloud – EUA – 1970)*. Direção: Robert Altman.

*Woodstock (Woodstock 25th Anniversary Edition – EUA – 1970 / 1995)*. Direção: Michael Wadleigh.

*Zabriskie Point (EUA – 1970)*. Direção: Michelangelo Antonioni.

## **ANEXO B – Ficha técnica dos filmes analisados**

### **PROCURA INSACIÁVEL (*Taking off* – EUA – 1971)**

Direção: Milos Forman. Roteiro: Jean-Claude Carrière, Milos Forman, John Guare e Jon Klein. Fotografia: Miroslav Ondříček. Montagem: John Carter. Produção: Alfred W. Crown e Michael Hausman. Som: David Blumgart, Sanford Rackow e Dick Vorisek. Direção de arte: Robert Wightman. Figurino: Peggy Farrell. Elenco: Lynn Carlin, Buck Henry, Georgia Engel, Tony Harvey, Audra Lindley, Paul Benedict, Vincent Schiavelli, David Gittler, Linnea Heacock.

### **UM ESTRANHO NO NINHO (*One flew over the cuckoo's nest* – EUA – 1975)**

Direção: Milos Forman. Roteiro: Lawrence Hauben e Bo Goldman. Fotografia: Haskell Wexler. Montagem: Sheldon Kahn e Lynzee Klingman. Produção: Michael Douglas e Saul Zaentz. Música Original: Jack Nitzsche. Direção de arte: Edwin O'Donovan. Elenco: Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield, Sydney Lassick, Brad Dourif, Christopher Lloyd, Will Sampson, Danny DeVito, Dean R. Brooks, Scatman Crothers, Vincent Schiavelli.

### **HAIR (EUA / Alemanha – 1979)**

Direção: Milos Forman. Roteiro: Gerome Ragni, James Rado e Michael Weller. Fotografia: Richard C. Kratina, Miroslav Ondříček e Jean Talvin. Montagem: Alan Heim e Stanley Warnow. Produção: Michael Butler, Robert Greenhut e Lester Persky. Figurino: Ann Roth. Elenco: John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo, Annie Golden, Dorsey Wright, Don Dacus, Cheryl Barnes, Richard Bright, Nicholas Ray.