



SPIELBERG



Ministério da Cultura apresenta  
banco BV apresenta e patrocina

P I E L B  
R E  
R  
S G

ORGANIZAÇÃO  
José de Aguiar,  
Julio Bezerra e  
Marina Pessanha

FIRULA



O Centro Cultural Banco do Brasil recebe a mostra **SPIELBERG**, uma retrospectiva dedicada a um dos diretores mais populares da história do cinema.

Conhecido por sua sensibilidade em falar para o público infantil e adolescente, Steven Spielberg aos poucos começou a intercalar em sua carreira filmes com conteúdo histórico, conquistando também o público adulto.

A mostra conta com mais de trinta filmes dirigidos pelo cineasta, como os clássicos *Tubarão* (1974), *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), *E.T. O extraterrestre* (1982), *Jurassic Park* (1993) e *A lista de Schindler* (1993), até seus últimos grandes sucessos como *Lincoln* (2012) e *The Post – A guerra secreta* (2017). A retrospectiva também busca estimular a reflexão sobre a obra de Spielberg, com debates e cursos.

Com a mostra **SPIELBERG**, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu objetivo de democratizar o acesso à arte e oferece ao público a oportunidade de conhecer ainda mais sobre um dos maiores nomes da indústria cinematográfica, ampliando a conexão dos brasileiros com a cultura.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



A mostra SPIELBERG chega ao Centro Cultural Banco do Brasil para trazer uma retrospectiva das grandes obras de um dos diretores de cinema mais populares.

Nós, do banco BV, patrocinamos o evento porque sabemos da importância de incentivar iniciativas culturais.

Somos um dos maiores bancos privados do Brasil, conforme o ranking do Banco Central, e faz parte da nossa filosofia valorizar e apoiar o acesso à cultura e estimular reflexões.

Essa mostra traz mais de trinta filmes dirigidos por Steven Spielberg, como os clássicos *Tubarão* (1975), *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), *E.T. O extraterrestre* (1982), *Jurassic Park* (1993) e *A lista de Schindler* (1993), até seus últimos grandes sucessos como, *Lincoln* (2012) e *The Post – A guerra secreta* (2017).

A retrospectiva também busca estimular a reflexão sobre a obra do cineasta, com debates e cursos. Com SPIELBERG, o CCBB oferece ao público a oportunidade única de mergulhar a fundo na obra deste grande mestre.

BANCO BV





## um clássico contemporâneo

O cinema é uma manifestação ligada à lógica industrial: via de regra, movimenta cifras consideráveis, demandando a equação entre dimensões econômicas e estéticas para sua produção. Ao longo da história, algumas obras exerceram um papel fundamental para a conciliação entre esses fatores, servindo como referências que influenciaram a própria linguagem fílmica.

Nesse sentido, o legado de Steven Spielberg destaca-se em inúmeros aspectos. O reconhecimento do diretor ocorreu graças à sua capacidade de sensibilizar diversas gerações e públicos, com uma filmografia que inclui *Tubarão* (1975), *E.T. O extraterrestre* (1982), *A lista de Schindler* (1993), dentre outras obras. Para além dessa versatilidade, o trabalho de Spielberg se sobressai por conta de seu pioneirismo tanto técnico, com o emprego de efeitos especiais que marcaram época, quanto de sucesso comercial, como ilustra *Jurassic Park* (1993), cuja bilheteria ultrapassou o recorde de seu tempo.

A mostra SPIELBERG oferece uma retrospectiva que inclui gêneros que vão do drama à aventura, e que exerce profunda influência no meio audiovisual contemporâneo, seja em função do tratamento da linguagem, seja por conta de seu aspecto paradigmático em termos de produção e distribuição do cinema. Ao disponibilizar aos públicos parte considerável da carreira de um dos maiores nomes da sétima arte, o Sesc reitera seu compromisso de fomentar a difusão da linguagem cinematográfica e sua história. Tal iniciativa visa estimular a reflexão acerca dos processos culturais que definem a conjuntura social do presente e do passado recente.

SESC SÃO PAULO



## “TUDO O QUE SEI COM CERTEZA É QUE EU FUI LONGE DEMAIS PARA DESISTIR AGORA”

“Os holofotes varreram o céu noturno do centro de Phoenix, quando uma limusine parou sob a marquise do teatro. O diretor e suas estrelas saíram, deslumbrados com o brilho das luzes e flashes explodindo. Lá dentro, uma casa lotada aguardava a estreia mundial de um épico de ficção científica da American Artist Productions. Pelas próximas duas horas e quinze minutos, o público assistiu extasiado ao espetáculo de misteriosas luzes coloridas, emergindo dos céus para abduzir humanos para um zoológico extraterrestre. No final da noite, a bilheteria daquela exibição no Phoenix Little Theatre, de setenta e cinco centavos por cabeça, foi suficiente para dar lucro ao filme. A data era 24 de março de 1964. O filme era *Firelight*. Seu custo de produção foi inferior a 600 dólares e foi o primeiro longa-metragem escrito e dirigido por um estudante do ensino médio chamado Steven Spielberg.”

— Joseph McBride, “Steven Spielberg: A Biography” (2010)

No prólogo intitulado “CECIL B. DE SPIELBERG” da sua biografia sobre o cineasta Steven Spielberg, o autor Joseph McBride descreve a noite de lançamento do primeiro longa-metragem amador que foi escrito e dirigido pelo cineasta: *Firelight* (1964). O jovem Spielberg, então com 17 anos, já havia dirigido diversas curtas-metragens desde os 12 anos, mas *Firelight* era seu primeiro filme mais longo. O filme tinha 135 minutos de duração e foi uma espécie de ensaio, tanto no enredo, quanto na utilização de efeitos especiais, para o que no futuro viria ser um de seus grandes sucessos, o filme *Contatos imediatos de terceiro grau*, que o diretor realizou 13 anos mais tarde.

Spielberg nasceu em 1946 em Cincinatti, Ohio, Estados Unidos. Sua família era judia ortodoxa, e ele relata que, em sua infância, sofreu bullying de seus colegas na escola, por ser judeu. Seu pai, Arnold Meyer Spielberg, era um engenheiro elétrico e foi um pioneiro da computação. Sua mãe Leah Posner era pianista e tinha um forte pendor artístico. Em sua infância, o diretor enfrentou a separação de seus pais, algo que foi bastante marcante em sua trajetória:

*“Eu uso o cinema para escapar para um mundo de fantasia, longe de meus pais que eu amo muito, mas durante minha adolescência não se davam bem. Havia muito barulho em casa à noite e acho que para mim o cinema era uma fuga, uma grande fuga.”*

Uma genealogia de como Spielberg foi levado em direção ao cinema nos leva primeiro aos seus 6 anos de idade, no dia em que assistiu ao filme *O maior espetáculo da Terra*, de Cecil B. DeMille, em 1952, e ficou completamente obcecado pela cena em que um trem colide com um carro, causando um acidente catastrófico:

*“Aquela experiência me fez colecionar maquetes de trens. Eu os montava e costumava reproduzir acidentes de trens incríveis e pensava: Como vou prolongar esse momento? Como posso saborear mais aquele instante? E lembro que um dia peguei emprestada a câmera do meu pai para filmar o acidente, editando em plano e contraplano os trens se aproximando, um em direção ao outro, e os closes das pessoas olhando como se estivessem prestes a testemunhar algum tipo de desastre. Eu filmava tentando colocar as lentes o mais baixo possível em relação aos trilhos, para dar ao trem alguma magnitude e realidade. E eu me lembro de projetar o filme várias vezes, talvez 20 ou 30 vezes.”*

Apesar do início precoce na realização de filmes, muitos obstáculos se colocaram entre Spielberg e seu sonho, como, por exemplo, a relutância de seu pai em aceitar esse caminho como algo viável. O fato de estar sempre mudando, vivendo a maior parte da juventude no meio oeste americano, também não tornava as coisas fáceis. Certa vez, depois de ver *Lawrence da Arábia* (1962), de David Lean, aos 16 anos, Steven ficou tão impressionado que começou a ter dúvidas se algum dia conseguiria fazer um filme tão bom:

*“Quando o filme acabou, eu queria não ser mais um diretor, porque o nível era muito alto. Tive uma reação tão profunda com a realização do filme que fiquei paralisado... só que depois de uma semana voltei e vi o filme novamente, e depois mais uma vez, e mais uma vez... e percebi que não havia como voltar atrás. Isso seria o que eu faria ou iria morrer tentando.”*

Ainda como estudante do ensino médio, Spielberg estagiou durante dois anos na Universal Studios e teve a oportunidade de conhecer o estúdio

por dentro e acompanhar de perto as filmagens de algumas produções. Em paralelo, ele continuou tentando produzir filmes independentes e em 1968 roteirizou e dirigiu seu primeiro curta-metragem em 35mm: *Amblin*. O filme chamou atenção do vice-presidente da Universal Sidney Sheinberg, que ofereceu a Spielberg um contrato de 7 anos para trabalhar como diretor na Universal tv.

Seu primeiro trabalho foi dirigindo a grande diva Joan Crawford em um episódio da série dramática chamado *Night Gallery* e por dois anos continuou dirigindo alguns outros episódios esporádicos de séries, até que finalmente dirigiu seu primeiro filme para tv: *Encurralado* (Duel, 1971). No longa já é possível conferir a qualidade técnica pelo qual o diretor até hoje é reconhecido. Com uma movimentação de câmera e uma montagem extremamente eficiente, *Encurralado* provou como o diretor consegue transformar uma simples história num filme envolvente e sufocante, servindo de laboratório para seu filme de suspense mais celebre: *Tubarão*.

Lançado em 1975, o filme conta a história de um tubarão assassino que amedronta uma pequena cidade. Através de uma decupagem eficiente, com direito a imagens subaquáticas do ponto de vista do tubarão e trilha sonora minimalista de John Williams, o filme assustou plateias do mundo inteiro e é considerado o protótipo do blockbuster, tendo tido um lançamento amplo em todo mundo, com investimento alto em marketing. O filme foi um recorde de bilheteria e inicia a relação de Spielberg com o grande público.

Nas décadas de 80 e 90, Spielberg se firma como um dos maiores diretores americanos. Em 1981, se junta ao produtor George Lucas e realiza *Os caçadores da arca perdida*, um filme de aventura, estrelando Harrison Ford como o arqueólogo Indiana Jones. O filme ainda teria três sequências e foi responsável pelo resgate dos filmes de aventura, além de, junto com Star Wars, influenciar o sistema de franquias que vigora em Hollywood até hoje.

Em 1982, Spielberg realiza a emocionante ficção científica *E.T. O extra-terrestre*, a história de amizade entre um garoto e um alienígena, que está tentando voltar para casa. O filme demonstra a grande sensibilidade do diretor em conseguir expressar o ponto de vista de uma criança, e fala sobre a tristeza do menino em lidar com a separação dos pais, tema recorrente na obra de Spielberg, inspirado em sua infância:

*“O que me atraiu em E.T. foi a solidão. O filme é um grande apelo às estrelas por um bom amigo, alguém que estaria comigo e seria meu amigo encan-*

*tado e me mostraria coisas que eu não poderia imaginar e eu mostraria a ele coisas que ele provavelmente não poderia imaginar. E nós teríamos esse relacionamento cósmico de irmãos. E eu queria fazer uma história de amor e queria fazer um filme sobre crianças americanas e tudo isso se juntou em E.T.”*

Apesar desses grandes sucessos de bilheteria, Spielberg foi sempre encarado pela crítica como um diretor sentimentalista, com dificuldades em amadurecer. Desde o início de sua carreira os críticos apontavam sua imaturidade na direção, como a crítica Pauline Kael, que, em seu célebre texto sobre o filme *Louca escapada* (1974), afirmou:

*“Não sei dizer se ele tem algo na cabeça, ou mesmo uma personalidade forte. Ele não diz nada de especial em Louca escapada, mas tem um senso de composição e movimento que qualquer diretor poderia invejar. A composição parece vir naturalmente para ele; Ele poderia ser aquela raridade entre os diretores – um encantador nato. Em termos de prazer que a segurança técnica proporciona e o público, este filme é um dos filmes de estreia mais fenomenais da história do cinema. Se existe algo como um instinto filmico, Spielberg realmente o tem. Mas ele pode ter tanto disso que talvez não tenha nada além.”*<sup>1</sup>

Pauline Kael foi profética em sua crítica e o próprio diretor, a partir dos anos 80, começou a investir em filmes mais “maduros” e na realização de dramas históricos, como *A cor púrpura* (1985) e *Império do sol* (1987):

*“A cor púrpura foi meu primeiro filme adulto. Foi o primeiro filme que não combina com pipoca. O público tem que se esforçar em entender e simpatizar com os personagens. A história foi contada através das experiências dos personagens, não através de uma premissa maior, como um tubarão atacando um resort de verão ou um caminhão transtornado que persegue um carro.”*

Este movimento de amadurecimento culmina em *A lista de Schindler* (1993), baseado na história real de Oskar Schindler, um homem que arriscou sua vida para salvar 1.100 judeus do Holocausto. O filme é um mergulho do diretor em sua herança judaica e finalmente rendeu a ele a aprovação da crítica, além de seu primeiro Oscar de Melhor Diretor e de Melhor Filme:

*“Na verdade, sei que a melhor coisa que fiz com este filme foi sair de seu caminho, deixei toda minha bagagem em casa e contei a história sem impor*

*meu próprio estilo ou o que quer que seja que eu trouxesse às minhas outras obras. Eu me esforcei para ficar fora do caminho de A lista de Schindler.”*

Em 1994, Spielberg cria seu estúdio DreamWorks, com os parceiros Jeffrey Katzenberg e David Geffen, concretizando os anos de atuação como produtor de diversos títulos, dirigidos ou não por ele. De 94 até o presente, quase todos seus filmes como diretor são distribuídos pela DreamWorks. O diretor segue sua carreira alternando filmes de “entretenimento”, como *Minority Report* (2002) e *Guerra dos mundos* (2005), com dramas históricos, como *O resgate do soldado Ryan* (1998), *Munique* (2005), *Lincoln* (2011) e *The Post* (2017). Seja falando para crianças ou adultos, o diretor segue contando histórias de homens comuns vivenciando um universo extraordinário e espetacular.

Com mais de 50 anos de carreira, Spielberg se configura como um dos diretores mais bem sucedidos da história do cinema. De *Tubarão*, *Contatos imediatos* e *E.T.* até *Império do sol*, *A lista de Schindler* e *Munique*, Spielberg mostrou um dom raro para fazer o público em todo o mundo compartilhar seus próprios medos e fantasias. Ele descreve seu protagonista favorito como o “Sr. Homem Comum”. Esse toque simples é uma das chaves para o nível sem precedentes de sucesso de Spielberg com o grande público. Também ajuda a explicar o desdém dos elitistas que falham em reconhecer que o caráter ordinário de seus protagonistas abrange uma ampla gama de conflitos humanos arquetípicos.

O protagonista de Spielberg normalmente é uma criança cuja vida conturbada o levou a uma maturidade precoce, ou um adulto infantil cujas tentativas de escapar das responsabilidades de uma pessoa madura são vistas pelo diretor com profunda ambivalência. Apesar do alcance temático e intelectual relativamente limitado de grande parte de sua obra, Spielberg, como qualquer grande artista popular, tem uma consciência instintiva das preocupações psicológicas contemporâneas e uma habilidade incrível de expressar essas preocupações com franqueza e simplicidade.

Talvez sua maior força artística seja sua capacidade aparentemente inata de criar imagens visuais que evocam emoções primitivas e, no entanto, são complexas por serem não-verbais.

Em 1991 pediram ao cineasta para que selecionasse uma única “imagem ícone” que resumisse seu trabalho. Spielberg escolheu uma com ecos poderosos de sua primeira memória de infância: o plano do menino em *Contatos imediatos* abrindo a porta da sala para ver a brilhante luz laranja

do OVNI, “aquela luz linda, mas terrível, como fogo entrando pela porta. E ele é muito pequeno, e é uma porta muito grande, e há muitas promessas ou perigos do lado de fora dessa porta.”

Em uma outra entrevista o cineasta ainda diz: “Eu acho que filmes são sonhos, são devaneios que muitas vezes fazem você tirar notas ruins quando não está se concentrando na escola e crescem sendo um devaneio, e então algum dia você pega esses devaneios e os transforma em algo. Eu acho que o cinema é uma extensão muito pessoal de uma ideia que é invisível e então você tem que torná-la física de alguma forma.”

Fazer filmes é algo que “cresce em você”, declarou Steve ainda jovem. “Você não pode se livrar disso... Quero escrever roteiros de filmes, mas gosto de dirigir acima de tudo. Tudo o que sei com certeza é que eu fui longe demais para desistir agora.”

Uma boa mostra a todos,  
José de Aguiar e Marina Pessanha – curadores





## ANOS DE FORMAÇÃO

menino prodígio

**FRANK SANELLO**

21

uma baita oportunidade

**JOSEPH MCBRIDE**

43

## ASPECTOS DA OBRA

encontro e partida

**PAULO SANTOS LIMA**

83

ficção científica espiritual  
para toda a família

**PETER KRÄMER**

89

nascer ou não nascer

**CHARLES-ANTOINE COURCOUX**

103

spielberg como  
diretor, produtor e  
magnata do cinema

**THOMAS SCHATZ**

119

spielberg—williams

**JACK SULLIVAN**

147

estou bem aqui

**JEAN-PHILIPPE TESSÉ**

183

conto de fadas para  
um outro tempo

**VINCENT MALAUSA**

189

nos campos de batalha

**CYRIL BÉGHIN**

193

## FILMES

os negócios de  
steven spielberg

**JOSEPH MCBRIDE**

199

“o grito libertador  
de um filme”

**JOSEPH MCBRIDE**

233

trabalhando para  
steven spielberg

**FRANÇOIS TRUFFAUT**

275

a graça perdida  
dos caçadores

**OLIVIER ASSAYAS**

279

o puro e o impuro <b>PAULINE KAEI</b> 285	prenda-me se for capaz <b>ADRIAN MARTIN</b> 311
close-up <b>DAVID BORDWELL</b> 291	guerra dos mundos <b>LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.</b> 313
gentil persuasão <b>JONATHAN ROSENBAUM</b> 295	munique <b>RUY GARDNIER</b> 317
a.i. inteligência artificial <b>ADRIAN MARTIN</b> 303	crise e revelação <b>LUIZ SOARES JÚNIOR</b> 321

filmografia	329
seção de fotos	347
sobre os autores	380
notas	386
referências bibliográficas	392
ficha técnica	398





ANOS DE  
FORMAÇÃO



Publicado originalmente em SANELLO, Frank. *Spielberg – The Man, the Movies, the Mythology*. Boston: First Taylor Trade Publishing, 2002, pp. 3-24 — Tradução de Julio Bezerra.

Steven Spielberg nasceu em 18 de dezembro de 1946 em Cincinnati. (Durante anos, ele afirmou que seu ano de nascimento era 1947. Mas em 1995, em resposta a uma longa batalha legal, Spielberg reconheceu que 1946 era o ano correto.) O trabalho de seu pai como engenheiro elétrico implicou constantes mudanças de emprego e casa. O jovem Steven lembra bem como era ser sempre o garoto novo do quarteirão, o menino novo da escola, nunca se encaixando completamente. Sempre que ele finalmente conseguia se insinuar na multidão local, a família se mudava para uma nova cidade.

Depois de Cincinnati, houve uma breve parada em Haddonfield, Nova Jersey. Então a família se estabeleceu por seu período mais longo em Scottsdale, Arizona. Steven viveu neste subúrbio dos nove aos dezesseis anos.

Sua mãe, Leah, do tipo aventureira, não queria morar em um bairro judeu e sempre colocou a família bem no meio de gentios, nos Estados Unidos. Hoje, sua mãe se arrepende dessa rejeição às suas raízes. “Fui criada em um lar ortodoxo, mas escolhi criar meus filhos em vizinhanças não judias. Esse foi meu único grande erro. Os garotos da porta ao lado costumavam ficar do lado de fora gritando: ‘Os Spielbergs são judeus sujos.’ Então, uma noite, Steven escapou de casa e passou manteiga de amendoim em todas as janelas.”

Spielberg achava que pertencer à única família judia do quarteirão era uma posição solitária, especialmente no Natal, quando a casa deles era a única do bairro sem enfeites. Em vão, o jovem ansioso por ser mais aceito, implorou ao pai que eles pelo menos colocassem uma luz vermelha na janela. “Eu tinha vergonha porque morava em uma rua onde no Natal éramos a única casa com apenas uma luz na varanda acesa”, disse ele.

Seus pais recusaram, mas não por um grande senso de identidade ou orgulho judaico. Na verdade, ele lembra que quando a família se mudou de Nova Jersey para Scottsdale, eles pararam de comer *kosher* sem nenhum motivo específico.

Spielberg descreveu sua família como “*kosher* para inglês ver”. Ou seja, eles eram como aqueles católicos que escolhem em quais ditames do Papa acreditar ou descartar, mais ou menos como selecionar o brócolis, mas rejeitar o jiló no bufê de saladas.

O *kosherismo* para inglês ver dos Spielberg tinha o sabor de uma *sitcom* étnica. Leah Spielberg (nascida Posner) adorava frutos do mar, um alimento estritamente proibido pelas leis dietéticas judaicas. Um dia, quando ela e seu filho, que compartilhavam o gosto de sua mãe por crustáceos, estavam prestes a colocar duas lagostas gigantes em uma panela de água fervente, seu rabino estacionou na entrada da garagem para uma visita não anunciada.

Dá quase pra ouvir a trilha sonora da televisão ao fundo enquanto Leah instrui seu filho a esconder as criaturas ofensivas debaixo de sua cama.

“O rabino veio ao meu quarto para ver como eu estava”, escreveu Spielberg em uma espécie de memorial em primeira pessoa publicado na revista *Time*. “Você podia ouvir as lagostas se batendo umas nas outras com suas caudas. O rabino apenas olhou e cheirou o ar; ele deve ter se perguntado o que era aquele cheiro estranho, não *kosher* e bem persistente no quarto da criança. No minuto em que o rabino saiu, minha mãe e eu alegremente jogamos as lagostas em uma panela com água fervente e depois as comemos.”

Anos depois, Leah, divorciada e casada novamente, com Bernie Adler, expiaria tais pecados abrindo uma popular delicatessen *kosher* no oeste de Los Angeles, chamada Milky Way em homenagem ao épico galáctico de seu filho, *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977). Mas naquela época, ela agora admite, a fé não tinha um papel importante em suas vidas. “Não tinha nada a ver conosco. Tudo o que fazíamos era acender velas no sábado”, lembra ela.

Embora esses encontros íntimos com o judaísmo estrito tivessem um capricho de *sitcom*, outros incidentes relacionados à fé dos Spielberg variavam de assustadores a absolutamente terríveis.

Enquanto crescia, Steven nunca se lembrava de seus pais ou parentes se referindo ao Holocausto ou aos nazistas pelo nome. Ele se lembra de ter ouvido, no entanto, termos como “aqueles bastardos assassinos. Meus pais se referiam ao Holocausto como ‘aqueles filhos da puta assassinos.’”



De fato, primos distantes pereceram na Polônia e na Ucrânia, vítimas da Solução Final.

Sua avó ensinou inglês para sobreviventes do Holocausto que emigraram para a América. Seu primeiro encontro com o evento que levaria ao seu maior filme envolveu um sobrevivente dos campos de extermínio que estudou inglês na casa de sua avó. O homem mostrou ao pré-escolar Steven seus números, exibindo o número do campo de concentração tatuado em seu antebraço. Ainda assim, o evento envolveu um toque de magia, que o jovem viria a retratar numa grande tela de 70 mm. O homem encantou o jovem Steven com um terrível truque de mágica. Ao dobrar o braço, ele conseguia fazer o número seis em seu braço se transformar em um nove.

Outras memórias do Holocausto foram apropriadamente mais sombrias e anteciparam o componente de terror de sua obra-prima. Um parente contou a história de um talentoso pianista clássico em Berlim. Durante a era nazista, essa mulher teve a ousadia de tocar uma obra de um compositor judeu proibido em público. No meio de sua apresentação, bandidos nazistas subiram no palco e quebraram todos os dedos dela para que ela nunca mais pudesse tocar.

“Eu cresci ouvindo histórias de nazistas quebrando os dedos de judeus”, disse Spielberg.

Psicólogos *pop* podem dizer que ele mais tarde tentou domesticar esses medos em dois filmes de Indiana Jones com nazistas de papelão que não eram tão assustadores quanto a coisa real de sua infância. Mas, no final das contas, ele enfrentaria esses bichos-papões da infância de maneira autêntica em *A lista de Schindler* (1993).

Outra história que poderia ter saído de *A lista de Schindler*, mas em vez disso veio de um parente de Spielberg, tratava de uma mulher que usava uma aliança de casamento que os nazistas exigiram que ela entregasse. A mulher aparentemente engordou desde o casamento, e o anel se recusou a ceder. Os nazistas estavam prestes a cortar seu dedo quando o nervosismo fez com que o anel escorregasse milagrosamente de sua mão.

Essas histórias, sem dúvida, inspiraram admiração e maravilhamento, mas não inspiraram muito orgulho. Todas as crianças desejam pertencer, e Steven, crescendo em um típico subúrbio americano, não era diferente. Seu desejo por ser aceito, no entanto, é uma lembrança um tanto vergonhosa. Somente anos depois, quando a *A lista de Schindler* o forçou a confrontar sua própria ambivalência em relação ao judaísmo, ele finalmente contou à mãe um incidente embaraçoso de sua juventude.

Todas as noites, antes de ir para a cama, ele prendia fita adesiva no nariz, empurrando-o em direção à testa na esperança desesperada de desenvolver um focinho arrebitado.

Gemendo, ele relembra o incidente em uma entrevista para uma revista: “Oh, Deus, oh meu Deus! É verdade! Eu costumava pegar um grande pedaço de fita adesiva e colocar uma ponta no nariz e a outra ponta o mais alto possível na linha da testa. Eu tinha esse nariz grande. Meu rosto cresceu nele, mas quando eu era criança, ficava muito constrangido com meu *schmozz*. Eu pensava que se você mantivesse o nariz tapado, ele ficaria... como massinha!”

Anos depois, Don Simpson e os críticos de cinema reclamariam que o fascínio do diretor pelo subúrbio americano em filmes como *E.T.* (1982) e *Poltergeist* (1982) eram o equivalente cinematográfico de colar o nariz à testa. Na verdade, um crítico descreveu ironicamente a paixão do diretor pelos subúrbios como um “triunfo da assimilação”.

Crescer apresentou grandes e pequenos problemas de assimilação e aceitação. Spielberg certa vez lembrou: “Estávamos sempre deixando as escolas e nos mudando. Meu pai assimilou o mundo gentio dos computadores. Não morávamos em uma grande comunidade judaica. Nós nos mudaríamos para bairros gentios onde não haveria centro comunitário judaico. Haveria um templo em algum lugar onde íamos nas noites de sexta-feira e nos dias santos, mas eu era praticamente o único judeu que conheci por muitos anos fora da minha família.”

Ele também lembrou com clássica culpa judaica seus anos de formação como um judeu relutante. “Não é algo que eu goste de admitir, mas quando eu tinha sete, oito, nove anos, Deus me perdoe, fiquei envergonhado porque éramos judeus ortodoxos. Fiquei constrangido com a percepção externa das práticas judaicas de meus pais. Fiquei envergonhado porque queria ser como todo mundo. Eu não me sentia confortável com quem eu era. Nunca tive muita vergonha de ser judeu, mas às vezes ficava inquieto. Meu avô sempre usava um longo casaco preto, chapéu preto e uma longa barba branca. Eu tinha vergonha de convidar meus amigos para irem na minha casa porque ele poderia estar em um canto rezando, e eu não saberia como explicar isso aos meus amigos.”

Esse antissemitismo internalizado não tinha ainda se tornado evidente de forma externa, disse ele, até que a família se mudou para Saratoga, Califórnia, perto de San Francisco, quando Steven tinha dezesseis anos. Seu pai havia conseguido um emprego em uma empresa de informática

próxima de Palo Alto, e Steven era mais uma vez o novo aluno na escola. E o único judeu.

Aqui, seu desejo estético de parecer não judeu, presente desde os dias da fita adesiva no nariz, se tornou uma questão de sobrevivência, não apenas de cosméticos. Durante seu último ano na Arcadia High, os alunos tossiam a palavra “judeu” quando ele passava por eles no corredor. Na sala de estudos, outras crianças jogavam moedas nele, esperando que ele as pegasse e “provasse” como os judeus eram mesquinhos.

“Foram seis meses de horror pessoal. E até hoje não superei, nem perdoei nenhum deles”, disse Steven a um entrevistador anos depois. E ele ainda não tolera anti-semitas de bom grado. Recentemente, comprou um carro para um amigo em uma concessionária de Santa Monica, Califórnia. O vendedor gabou-se após a venda: “Acabei de fazer um judeu pagar o preço total por um carro!” De alguma forma, esse comentário chegou a Spielberg e ele cancelou o pedido. O horrorizado proprietário da concessionária desculpou-se profusamente, mas Spielberg recusou-se a restabelecer o pedido.

O antissemitismo do vendedor obviamente abriu velhas feridas que nunca cicatrizaram e provavelmente nunca cicatrizarão completamente. Mas essa calúnia foi leve em comparação com parte do antissemitismo que ele experimentou no ensino médio. “Fiquei constrangido, sempre tive consciência de que me destacava por ser judeu. No ensino médio, fui espancado e chutado no chão na educação física, no vestiário, nos chuveiros. Meu nariz sangrou algumas vezes. Foi horrível. Não conseguimos parar o sangue. Então minha mãe me pegava de carro todos os dias depois da escola e me levava para casa.”

Um inimigo deixou um legado que ainda o amarga até hoje, embora na época seu talento para o cinema o ajudasse a enfrentar e até conquistar.

Um valentão, o maior aluno da classe, costumava sangrar seu nariz, enfiar sua cabeça no bebedouro e esfregar seu rosto na terra. Certa vez, o jovem bandido jogou uma bomba de cereja entre as pernas de Steven enquanto ele estava sentado no banheiro da escola. “Levantei-me antes que explodisse”, lembrou Spielberg.

Adicionando insulto à injúria, seu algoz gritava calúnias antisemitas para Spielberg. “Ele tinha um vocabulário muito limitado”, lembra Spielberg secamente.

“Então pensei, se você não pode vencê-lo, tente fazer com que ele se junte a você.” Spielberg disse ao delinquente que estava fazendo um filme sobre a Segunda Guerra Mundial e queria escalar o valentão

como um herói do tipo John Wayne. “Ele se parecia um pouco com John Wayne. Ele com certeza era tão grande quanto Wayne”, lembrou Spielberg, talvez com a memória exagerada da infância. A princípio, o valentão continuou a atormentá-lo, mas acabou sucumbindo à atração do estrelato no cinema.

“Eu o converti para ser meu amigo, embora eu ache que nunca fui amigo dele, porque nunca esqueci completamente as provocações e como me sentia intimidado perto dele. Mesmo quando ele estava em um dos meus filmes, eu tinha medo dele. Mas consegui trazê-lo para um lugar onde me senti mais seguro: na frente da minha câmera. Descobri que ferramenta e arma uma câmera pode ser, que instrumento de autoinspeção e autoexpressão ela é.” E no caso do valentão que virou amigo, de autopreservação.

O filme, intitulado *Escape to Nowhere*, também o apresentou ao mundo dos efeitos especiais. Foi o início de um caso de amor que dura até hoje. Ele levou seu elenco adolescente ao deserto para filmar uma batalha “épica” entre nazistas e britânicos. Para criar uma explosão de projétil de baixa tecnologia, ele cavou dois buracos no chão e colocou uma tábua de madeira com farinha entre eles. Steven cobriu a construção com um arbusto. Quando os soldados passaram por cima do tabuleiro, a farinha balançou e se lançou como um gêiser perfeita no ar.

“Na verdade”, disse ele mais tarde, “funciona melhor do que a pólvora usada nos filmes de hoje”.

O filme de quinze minutos custou cinquenta dólares e ganhou o primeiro prêmio em um festival de cinema adolescente.

As três irmãs mais novas de Steven também foram escaladas em seus filmes, mas ele não as tratava com o respeito temeroso que tinha pelo valentão da classe. Em vez disso, ele se especializou em aterrorizar suas irmãs, uma façanha que realizaria em uma escala muito maior com um grande público – o mundo inteiro – anos depois.

“Eu experimentaria o terror com minhas irmãs. Eu matei todas elas várias vezes”, disse ele. Steven adorava escalar suas irmãs em seus épicos “porque eu poderia destruí-las da maneira que quisesse. Eu as matei várias vezes, e tudo com o interesse de contar uma boa história. Depois do meu terceiro ou quarto pequeno épico de 8 mm, eu sabia que isso seria uma carreira, não apenas um *hobby*. Eu tinha aprendido que filme era poder.”

“Steven não era uma criança fofinha”, lembrou sua mãe. “Ele era assustador. Quando ele acordava de um cochilo, eu tremia. Ele era muito estranho quando criança e costumava aterrorizar suas três irmãs.” Ela menciona a

vez em que ele decapitou a boneca favorita de sua irmã e a serviu em uma cama de alface. Em outra ocasião, ele comprou uma caveira de plástico em uma loja e a conectou a uma lanterna. Antes de trancar a irmã no armário, acendeu a lanterna e se divertiu com os gritos que vinham de trás da porta fechada.

Sua irmã Sue, mãe de dois filhos no subúrbio de Washington, D.C., lembra-se de aventuras com seu irmão mais velho como babá que foram pura tortura. “Quando Steven era a nossa babá, ele recorria à tortura criativa. Uma vez ele entrou no quarto com o rosto enrolado em papel higiênico como uma múmia. Ele arrancou o papel camada por camada e jogou em nós. Ele era uma delícia, mas um terror. E nós sempre queríamos mais.”

Sua irmã também poderia estar descrevendo o talento extraordinário de seu irmão para fazer com que jovens espectadores vissem seus filmes várias vezes, garantindo assim suas receitas de grande sucesso (a única maneira de um filme ganhar meio bilhão de dólares).

Sua irmã mais nova, Nancy, agora *designer* de joias na cidade de Nova York, lembra-se de ter sido uma das primeiras atrizes contratadas pelo jovem diretor. Mesmo assim, havia diferenças criativas no *set*.

Quando Steven tinha dezesseis anos, ele fez um *thriller* de ficção científica chamado *Firelight*, cujo tema prenunciava sinistramente *Contatos imediatos de terceiro grau*. “Eu interpretei uma criança no quintal”, lembra Nancy, “que deveria alcançar a ‘luz do fogo’ [OVNI] no céu. Steven me fez olhar diretamente para o sol. ‘Pare de apertar os olhos’, gritava o diminuto De Mille. “‘Não pisque!’ E embora eu pudesse ter ficado cega, fiz o que ele disse, afinal, era Steven dirigindo.”

Não foram apenas os membros da família que ele conseguiu manipular em sua busca pelo cinema. Os adultos se viam curiosamente encurralados por sua vontade obsessiva. “As pessoas me perguntam se eu sabia que Steven era um gênio”, diz sua mãe. “Eu não sabia o que Steven era. A partir dos doze anos, ele estava sempre escrevendo pequenos roteiros e recrutando todos para atuar neles. Eu fornecia os lanches.”

“Certa vez, ele conseguiu que um hospital fechasse uma ala para uma de suas tomadas”, Leah continua acrescentando que a ala incluía as salas de emergência. “Em outro filme, ele conseguiu que o aeroporto fechasse uma pista. Ninguém nunca disse não a ele, e isso é bom. Steven não sabe ouvir não.”

Precursor de coisas maiores por vir, *Firelight* foi seu primeiro filme a gerar lucro. Ele pegou emprestado de seu pai os US\$ 400 que custou para

fazer o filme. Mais tarde, estreou em um cinema local e arrecadou us\$ 500. Seu primeiro lucro foi de \$ 100.

Mas mesmo quando não estavam colaborando em seus filmes, Steven gostava de atormentar suas irmãs. “Estávamos sentados com nossas bonecas”, diz Nancy, “e Steven cantava como se estivesse no rádio. Então, ele parou de cantar para nos trazer uma mensagem importante e anunciou que um tornado estava chegando. Ele então, por ‘segurança’ virou nossas cabeças.”

“Se olhássemos para ele, seríamos transformadas em pedra.” Spielberg não nega seus dias de criança selvagem e contou suas próprias anedotas quase com orgulho: “Adorava aterrorizar minhas irmãs até a morte. Lembre-me de um filme na tv com um marciano que mantinha uma cabeça decepada em um aquário. Isso as assustou tanto que elas não puderam assisti-lo. Então eu as tranquei em um armário com um aquário. Ainda posso ouvir o terror saltando de suas vozes.”

Sua mãe relata outros atos cometidos por sua semente demoníaca: “Ele costumava ficar do lado de fora da janela de suas irmãs à noite, uivando: ‘Eu sou a lua. Eu sou a lua!’ Acho que aquelas pobres meninas ainda têm medo da lua.”

Embora pudesse instilar terror, Spielberg não estava imune a essa sensação. Sua infância, como ele conta, foi cheia de medos de coisas que acontecem durante a noite. Aos seis anos, a morte da mãe de Bambi e quase tudo em *Fantasia* (1940) o assustaram muito. Mas ele se lembra de ter gostado da sensação. “Houve cenas de violência absoluta e puro terror em *Bambi* e *Branca de Neve*. Eles me aterrorizaram quando criança e nunca vou esquecê-los”, disse ele.

Essas fobias infantis mais tarde seriam recriadas em seus filmes, especialmente *Poltergeist*, o melhor filme de terror infantil, que ele escreveu e produziu. Um boneco palhaço, que Spielberg chamou de seu “maior medo”, apareceu com destaque em uma das sequências mais assustadoras de *Poltergeist*. “Também a árvore que eu podia ver fora do meu quarto.” (Outro elemento importante em *Poltergeist*.) “Também qualquer coisa que possa estar debaixo da cama ou no armário. Também *Dragnet* na tv. E também uma rachadura na parede do quarto. Achei que fantasmas poderiam sair dela.” (Foi o que fizeram, mais uma vez, em *Poltergeist*.)

Muitos de seus medos de infância permanecem com ele até hoje. Como tantos artistas, ele parece se apegar à admiração e ao fascínio – e ao medo – que tornam a infância uma época tão mágica e assustadora. Até hoje,

ele se recusa a entrar sozinho no elevador porque teme que fique preso entre os andares e que seus ossos esbranquiçados sejam encontrados duas semanas depois. Sempre que possível, ele pula completamente os elevadores. Amblin, seu escritório de produção nos bastidores da Universal, foi construído especificamente com apenas dois andares para que ele nunca tivesse que colocar os pés em um elevador no trabalho. Na verdade, ele é conhecido por realizar reuniões de negócios no saguão de um prédio para evitar o uso do elevador.

Steven é hipocondríaco, atormentado por medos racionais e irracionais. Ele tem pesadelos de que sua casa está sendo engolfada pelas ondas e sonha em empilhar sacos de areia ao redor da fundação, mas mora na praia. Ele se recusa a entrar na água porque “existem tubarões lá fora”, embora os tubarões mais próximos que já chegaram ao sul da Califórnia estejam a trinta quilômetros da costa. “E eles eram tubarões bebês”, diz o capitão Bob Buchanan, do Departamento de Bombeiros/Salva-vidas do condado de Los Angeles, aliviando dramaticamente qualquer medo que o diretor fóbico possa ter sobre dar um mergulho no Oceano Pacífico. A menos, é claro, que Spielberg seja um campeão de maratona e goste de nadar até Catalina para passar o tempo.

Ele também tem medo de móveis com pés. “Fico esperando que eles saiam andando”, disse ele, meio brincando. Outras fobias incluem cobras e insetos, ambos com destaque em vários de seus filmes. “Acho que sobrevivemos com nossos medos”, disse ele.

Sua mãe lembra: “Steven sempre teve uma imaginação altamente desenvolvida. Ele tinha medo de tudo. Quando ele era pequeno, insistia para que eu levantasse a tampa do piano de cauda para que ele pudesse ver as cordas enquanto eu tocava. Então ele caía no chão, gritando de medo.”

Mas, como ela também lembra, era mais comum seu filho ser o terrorista do que o aterrorizado. Ela conta anedotas que parecem forragem para um episódio da Família Addams, não uma boa família judia assimilada em Scottsdale, Arizona. “Ele aterrorizou todo mundo”, diz ela. “As babás entravam em casa e diziam: ‘Nós cuidaremos das meninas se você o levar com você.’” Sua irmã Anne lembra: “Todo sábado de manhã, meus pais escapavam de nós quatro, crianças. No minuto em que eles saíam de casa, eu corria para o meu quarto e bloqueava a porta. Steven empurrava tudo para longe e depois me puxava à força pra fora. Meus braços ficavam todos pretos e azuis. Sue e Nancy eram as próximas, caso tivessem cometido algum delito. Então, depois de nos punir, começávamos todas a fazer seus filmes.”

Sua irmã Anne, que mais tarde receberia uma indicação ao Oscar por seu roteiro de *Quero ser grande* (1988), lembra-se de seu irmão como um diretor do inferno: “Ele sempre nos colocava em fantasias malucas fazendo coisas ultrajantes. Na prévia de *Tubarão* (1975), lembro-me de pensar: ‘Durante anos, ele apenas nos assustou. Agora ele consegue assustar as massas.’”

Spielberg nunca discordou da avaliação de sua mãe sobre seus anos de formação. Como ela, ele parece sentir um certo orgulho distorcido. “Costumo pensar que a depravação é a inspiração para toda a minha carreira”, disse ele recentemente. “Meus pais eram rígidos em não me deixar ver filmes de terror, então eu encenava os meus próprios, fingindo cortar braços e pernas e usando baldes de sangue falso.”

Leah Adler cresceu em uma família pobre em Cincinnati. Mas apesar da falta de riqueza material, sua infância foi como um conto de fadas. Seu pai a adorava. Sua mãe a adorava. “Ela olhava para mim e apenas sorria”, disse Adler sobre sua mãe. Adler, por sua vez, criou seus quatro filhos dessa maneira, adorando e encorajando cada um deles.

Mamãe Spielberg talvez tenha sido uma exemplar mãe permissiva, mas também era uma boa psicóloga infantil. Ela separava brigas entre as crianças fazendo com que cada lado contasse sua história. Então ela dizia: “Voltem a discutir”. As crianças ficavam tão chocadas com a reação dela que paravam de brigar.

Ela também era mãe artista. Basicamente, a palavra “não” era a única coisa proibida na casa dos Spielberg, pelo menos no que dizia respeito à sua mãe.

“O quarto dele era uma bagunça, dava para plantar cogumelos”, ela diz com uma mistura de orgulho e horror. “Certa vez, o lagarto saiu da jaula e nós o encontramos – vivo – três anos depois! Ele tinha um periquito que se recusava a se manter em uma gaiola. Haveria pássaros voando e alpiste por todo o chão. Era nojento. Uma vez por semana, eu enfiava a cabeça no quarto dele, pegava a roupa suja dele e batia a porta. Eu deveria tê-lo levado a um psiquiatra, e talvez nunca houvesse um *E.T.* A maldade dele era tão original que nem mesmo havia livros para lhe dizer o que fazer.”

Na verdade, a Sra. Spielberg encorajou seu filho em seus empreendimentos cinematográficos.

“Eu era uma mãe muito delinquente”, diz ela sem nenhuma culpa perceptível. “Eu me tornei um membro da gangue dos meus filhos. Se eles queriam ficar em casa sem ir à escola, eles ficavam. Eu dizia: ‘Vamos sair para o deserto, pessoal’, e depois escrevia bilhetes mentirosos para os professores sobre doenças gastrointestinais.”



Certa vez, quando precisou filmar uma cena que exigia sangue, ele convenceu a mãe a ferver trinta latas de cerejas em uma panela de pressão até que elas explodissem e cobrissem os armários da cozinha com sangue artificial. Ela lembra que, anos depois, “todas as manhãs eu descia as escadas e, enquanto fazia café, limpava as cerejas dos armários”.

Em outra ocasião, quando estava filmando um mini épico de guerra em 8 mm, convenceu a mãe a participar. “Ela largava tudo, subia no jipe, corria por trás da montanha Camelback e disparava desordenadamente através do plano, acertando os buracos, seu cabelo loiro saindo sob o capacete”, disse ele à revista *Time*. Mesmo naquela época, Spielberg estava aprendendo a otimizar o orçamento de um filme, fazendo com que menos parecesse mais. Com sua mãe representando um soldado masculino, ele lembra: “Eu teria meu ‘valor de produção’. Meu filme de \$ 7 de repente parecia um filme de \$ 24”.

Embora ele possa ter herdado toda a sua herança artística de sua mãe pianista, Spielberg teve sua primeira chance como cineasta por meio de seu pai. Quando o jovem tinha doze anos, sua mãe deu a seu pai uma câmera Kodak de 8 mm para relembrar suas viagens de acampamento.

Spielberg descreve os filmes caseiros de seu pai e como o jovem aspirante a diretor logo estava monopolizando o presente de Dia dos Pais de seu pai. “Os eventos das viagens eram um tanto tediosos, então eu tendia a ajustar a realidade e obter um pouco mais de drama.”

“Ele levava a câmera em viagens de acampamento com a família e depois tínhamos que suportar as imagens. Então, um dia eu disse: ‘Pai, posso ser o fotógrafo da família?’ E ele me deu a câmera. Meu pai teve que esperar que eu dissesse ‘Ação!’ antes de colocar a faca no peixe para limpá-lo.”

“Esse foi meu primeiro momento PG-13.”

Logo, o ávido cineasta se formou em assuntos mais espetaculares do que eviscerar peixes. “Meu primeiro filme de verdade foi com meus trens Lionel se chocando. Eu adorava encenar pequenos destroços. Eu olhava direto para os trilhos e via os trens batendo”, lembra ele.

Spielberg ficou obcecado com seu novo *hobby*. Ele passava horas sozinho em seu quarto escrevendo roteiros e fazendo *storyboards*, uma prática que continua até hoje durante a pré-produção de um filme.

“Os filmes tomaram o lugar do giz de cera e do carvão, e consegui representar minha vida em vinte e quatro quadros por segundo”, disse ele mais tarde, descrevendo o início de um caso de amor para toda a vida com a película.

Embora seu pai o tenha lançado em sua carreira cinematográfica, os dois nunca foram próximos. Pelo menos é assim que o jovem Spielberg se lembra do relacionamento. Certa vez, um entrevistador perguntou-lhe à queimadura se ele já havia sentido afeição por parte de seu pai. Spielberg disse: “Não, e acho que foi um erro da parte dele. Não quero repetir esse erro. Sei que sempre senti que meu pai colocava seu trabalho antes de mim. Sempre pensei que ele me amava menos do que seu trabalho e sofri com isso.”

“Lembro-me de ficar entediado até as lágrimas quando meu pai recebia homens de negócios em casa e eles sempre conversavam sobre computadores. Minha própria proficiência técnica é saber como usar as Páginas Amarelas quando algo quebra.” Anos depois, ele finalmente passaria a apreciar o mundo *high-tech* de seu pai quando foi forçado a compreender os mistérios da informatização que deram vida aos dinossauros de *Jurassic Park* (1993). As Páginas Amarelas aparentemente não tinham uma lista de tiranossauros operados por computador.

As lembranças de seu pai, talvez em uma perspectiva um pouco marcada pelo arrependimento, sugerem que ele era mais presente do que seu filho afirma. “A nossa casa era ao mesmo tempo caótica e cheia de criatividade”, disse Arnold Spielberg em 1985. “Eu ajudava Steven a construir cenários para seus filmes de 8 mm, com caminhões de brinquedo e montanhas de papel machê. À noite, eu contava às crianças histórias de suspense sobre personagens como Joanie Frothy Flakes e Lenny Ludehead. Eu vejo pedaços de mim em Steven. Eu vejo o contador de histórias.”

E é indiscutível que seu pai lhe deu seu primeiro adereço de filme, um *set* de trem Lionel que seu filho destruiu alegremente no filme repetidas vezes. “Eu encenava esses acidentes muito complexos nos trilhos”, disse Spielberg, “e de alguma forma, intuitivamente, filmava essas batidas perfeitas. Quando eu recebia o filme de volta, ficava surpreso ao ver como meus trenzinhos pareciam locomotivas de várias toneladas.”

Ele também era um diretor de fotografia nato que conseguiu fazer os brinquedos parecerem locomotivas gigantes ao perceber inconscientemente que, ao filmar os trens de um ângulo baixo, eles apareceriam em tamanho real na tela.

Arnold Spielberg tinha sentimentos contraditórios sobre o crescente interesse de seu filho pelo cinema, embora ele fosse o criador e participante voluntário da carreira em ascensão de seu filho. Arnold veio de uma família pobre e impulsionou uma carreira prática e científica para o filho em reação à pobreza de sua própria infância. Durante uma carreira incrivelmente

bem-sucedida, Arnold trabalhou para a IBM, a RCA e a GE. Ele detém um enorme número de doze patentes em seu nome. Hoje, aposentado, faz filmes de vendas industriais, que costuma mostrar ao filho e pedir consultas.

O pai era cerebral, analítico, científico. O jovem Steven era filho de sua mãe, criativo, de espírito livre e indisciplinado em tudo, menos em fazer filmes.

Ainda assim, Steven inegavelmente recebeu metade de seus cromossomos de seu pai. “O amor e o domínio da tecnologia de Steven definitivamente vêm de nosso pai”, diz sua irmã Sue.

Há um incidente revelador da juventude de Spielberg que parece mito, mas realmente aconteceu, ou pelo menos é o que o diretor afirma. A cena também encapsula a tensão sutil entre pai e filho.

Um dia, o velho Spielberg chegou em casa e mostrou ao filho um pequeno objeto em sua mão. “Isto é um transistor. Este é o futuro.” Steven imediatamente colocou o minúsculo aparelho na boca e o engoliu. “Meus pais chamaram a polícia para pegar o transistor de volta”, disse ele.

Anos mais tarde, Spielberg alegaria com certa culpa que estava descartando ou negando o mundo de seu pai ao se desfazer tão rapidamente daquilo. Historiadores de cinema e psicólogos podem postular outra teoria: Spielberg em tenra idade percebeu intuitivamente que a tecnologia mais tarde dominaria sua produção cinematográfica e a engoliu por completo, adotando-a como mais tarde abraçaria os efeitos ópticos ou o vídeo interativo. Se Steven tivesse nascido dez anos depois, ele poderia ter engolido um *chip* de silício.

No entanto, não havia inimizade real entre pai e filho – apenas uma mentalidade totalmente diferente. Sem amargura, o diretor mais tarde descreveria o *yin* de seu pai e seu próprio *yang* inadequado: “Meu pai tinha essa ética da Segunda Guerra Mundial. Ele traz o *bacon* para casa, minha mãe cozinha e nós comemos. Eu ia ao meu pai com coisas que me preocupavam, mas ele sempre foi analítico. Eu era mais apaixonado em minha abordagem a qualquer questão e, portanto, sempre entrávamos em conflito. Eu estava ansiando por drama.”

Felizmente, não havia tensão entre sua mãe artística e seu filho talentoso. A irmã Sue relembra: “Mamãe era artística e caprichosa. Ela conduziu o caminho para Steven ser tão criativo quanto ele queria ser. Nós éramos boêmios crescendo nos subúrbios.”

Na verdade, sua permissividade praticamente beirava a negligência quando ela permitia que ele ficasse em casa sem ir à escola pelo menos

uma vez por semana para que pudesse editar as filmagens que havia feito no fim de semana. Spielberg relembra: “Eu fingia estar doente. Colocava o termômetro na lâmpada”, assim como o jovem Elliot faz em *E.T.* para que possa ficar em casa e brincar com seu amigo extraterrestre. Mas ao contrário da mãe em *E.T.*, a Sra. Spielberg sabia que seu filho estava fingindo e o deixava ficar em casa mesmo assim. “Eu a chamava e gemia e gemia. Ela brincava e dizia: ‘Meu Deus, você está queimando. Você vai ficar em casa hoje.’”

Hoje, sua mãe defende sua permissividade bizarra. “Nunca fui uma mãe típica”, diz ela com moderação. “Acho que se uma criança quer algo, ele deve ter.” Certa vez, Steven quis um emprego para financiar uma obra de “grande orçamento”, então ela sugeriu que ele pintasse o banheiro. “Ele pintou a privada e o espelho, depois desistiu”, lembra ela.

Não foi apenas o amor pelo cinema que o transformou em um evadido frequente. Steven odiava a escola. “Desde os 12 ou 13 anos, eu sabia que queria ser diretor de cinema e não achava que ciências, matemática ou línguas estrangeiras iriam me ajudar a produzir as pequenas sagas de 8 mm que eu estava fazendo para evitar os deveres de casa.”

Para incutir o amor pela literatura em seu filho, seu pai lhe deu uma cópia de *A letra escarlate*. Steven odiava ler, então desenhou bonecos de um jogador derrubando pinos na borda de cada página. Quando ele folheou as páginas, os alfinetes caíram. Hoje, ele chama *A letra escarlate* de sua “primeira adaptação cinematográfica”.

Ele também elogiou seu pai por forçá-lo a estudar “matemática apenas o suficiente” para que não fosse reprovado. Steven foi reprovado na aula de educação física três anos seguidos. “Eu não conseguia fazer uma barra nem um cálculo fracionado. Eu posso fazer uma barra agora, mas ainda não consigo fazer uma fração.” De fato, o rei dos efeitos especiais guiados por computador confessou que ainda conta com os dedos. “Quando meu pai me vê contando nos dedos, ele desvia o olhar.”

Seu pai costumava acordá-lo cedo e dar aulas de matemática para ele todas as manhãs. Esses tutoriais teriam sido cômicos se não fossem tão frustrantes para seu pai bem-intencionado. “Eu odiava matemática. Eu não gostava quando eles empilhavam os números uns sobre os outros. Meu pai costumava dizer coisas como: ‘3 em 4 não vai’, e eu dizia: ‘Claro que não vai! Você não pode colocar esse 3 no burquinho em cima do 4. Não vai caber.’”

Até hoje, Spielberg continua sendo um camponês tecnológico quando se trata de algo mais sofisticado do que um telefone fixo.

Com base em sua aversão à leitura ao longo da vida, parece possível que as dificuldades acadêmicas de Spielberg possam ter sido causadas por um distúrbio de aprendizagem, talvez dislexia. “Eu não era um leitor e ainda não o sou. Eu simplesmente não gosto de ler. Eu sou um leitor muito lento. E como sou muito lento, sinto-me culpado por levar três horas para ler um roteiro de 110 páginas para o qual escrevi a história. Então eu não leio muito. Há muitos anos não leio por prazer. E isso é uma pena. Acho que realmente faço parte da geração Eisenhower da tv.”

Apesar de toda a permissividade da mãe, tanto ela quanto o marido tentavam impedir a influência perniciosa da televisão sobre os filhos. A televisão na casa dos Spielberg geralmente tinha um cobertor sobre ela.

Na escola, Steven foi apelidado de “o retardado” e uma vez perdeu uma corrida para um menino da classe que, na verdade, ele sim, era retardado.

Por mais doloroso que tenha sido o incidente, os detalhes revelam um jovem com um coração precocemente grande e uma capacidade de empatia incomum em um pré-adolescente.

“O auge do meu choro veio quando tivemos que correr uma milha para uma disciplina no ensino fundamental”, disse ele. “Toda a turma de cinquenta alunos terminou, exceto duas pessoas que ficaram na pista – eu e um menino com retardo mental. Claro que ele correu desajeitadamente, mas eu nunca fui capaz de correr. Eu estava talvez 40 metros à frente dele e a apenas 100 metros da linha de chegada. A classe inteira se virou e começou a torcer pelo jovem retardado – torcendo por ele, dizendo: ‘Vamos, vamos, vença Spielberg! Corra, corra!’”

“Foi como se ele ganhasse vida pela primeira vez e começou a correr, mas ainda não rápido o suficiente para me vencer. E me lembro de pensar: ‘Ok, agora como vou cair e fazer parecer que realmente caí?’ Todos comemoraram quando eu caí, e então começaram a gritar de verdade para esse cara: ‘Vamos, John, vamos, corra, corra!’ Eu me levantei já com John atrás de mim e comeci a correr, mas não para vencê-lo e sim para deixá-lo vencer. Estávamos nariz a nariz e, de repente, recuei um passo, depois meio passo. De repente ele estava à frente, depois um peito à frente, depois um pouco mais e então cruzou a linha de chegada à minha frente. Todo mundo o agarrou e o jogaram nos ombros e o carregaram para o vestiário e para os chuveiros, e eu fiquei lá no campo de atletismo e chorei por cinco minutos.

“Nunca me senti melhor e nunca me senti pior na minha vida.”

As humilhações atléticas de Spielberg não se limitaram ao atletismo. Ele sempre foi o último menino a ser escolhido para o time de basquete

ou beisebol. No colégio, enojado por ter que dissecar um sapo na aula de biologia, ele correu para fora para vomitar junto com outros alunos de estômago fraco. “Os outros eram todas garotas”, ele lembra com ironia.

Uma foto publicada pela revista *People* tirada por volta de 1954 mostra que Spielberg não estava exagerando em sua aparência desajeitada. Ele está sem camisa e tão magro quanto um figurante de *A lista de Schindler*. Ele ainda não tinha crescido em volta de seu nariz, que já era do tamanho de Cyrano. Ele estava vestindo apenas cuecas.

“Eu era magro e impopular. Eu era o garoto esquisito e magro com acne. Eu odeio usar a palavra covarde, mas eu não pertencia a nenhum grupo. Nunca me senti confortável comigo mesmo, porque nunca fiz parte da maioria. Sempre me senti desajeitado e tímido e fora do ritmo da vida dos meus amigos. Eu nunca estive por dentro. Eu sempre estive do lado de fora. Eu me sinto como um alienígena [tons de *E.T.*!]. Sempre me senti como se nunca pertencesse a nada. Nunca pertenci a nenhum grupo ao qual desejasse pertencer.”

“Ao contrário de Woody Allen, você sabe, eu queria me tornar um membro do clube de campo”, disse ele.

Pelo menos, ele não era o único fora do circuito. “Eu tinha muitos amigos que eram como eu em Scottsdale. Pulsos magros e óculos. Estávamos todos apenas tentando passar o ano sem ter nossos rostos empurrados para o bebedouro.”

O ensino médio não foi um desperdício total, socialmente falando. Steven encontrou amigos nos programas de artes teatrais, que chamou de “Minha colônia de leprosos. Foi quando percebi que havia opções além de ser um atleta ou um covarde.”

Como a maioria das memórias de infância, as de Spielberg eram mais dramáticas do que a realidade. Sua irmã Anne insiste que ele não era exatamente o pária que afirma ter sido. Na verdade, de um jeito *nerd*, ele atraía as garotas.

“Muitas garotas tinham uma queda por ele”, lembra ela. “Ele realmente tinha uma personalidade incrível”, diz a irmã. “Ele podia fazer as pessoas fazerem coisas. Ele fazia tudo soar como se você desejasse ter feito aquilo.”

Os escoteiros finalmente permitiram que Steven florescesse socialmente, mas mesmo nessa área, ele agora admite: “Eu era bastante inepto”.

“Inepto” é como dizer que o tubarão em *Tubarão* tem uma mordida incrível. Enquanto demonstrava o afiamento de um machado para 500 escoteiros em um verão, “no segundo golpe, enfiei a lâmina na junta do

meu dedo”. Trinta anos depois, ele mostra a cicatriz a um entrevistador como prova.

Suas aventuras como escoteiro, como suas incursões na pesca de lagostas não kosher, soam como coisas de *sitcoms*. Uma vez, depois de fazer uma fogueira, ele estava tão cansado que se esqueceu de abrir uma lata antes de colocá-la em uma panela com água fervente. A lata explodiu, espalhando estilhaços em todas as direções. “Ninguém se feriu”, diz ele, “mas todos em um raio de 20 metros do incêndio precisaram de novos uniformes”.

Para obter o distintivo de mérito da canoagem, ele teve que virar uma canoa, nadar sob ela e depois virá-la sobre a cabeça. Tudo correu bem até que chegou a hora do *flip*. “A canoa caiu na minha cabeça. Eu tive que ser puxado para fora da água.”

De alguma forma, ele conseguiu ganhar o distintivo de natação, embora exigisse que ele nadasse uma milha. “Eu realmente não conseguia nadar tanto, mas foi um caso de mente sobre músculos, uma vez que determinei que faria isso. Lembro-me de sair da água depois disso em uma espécie de neblina úmida.”

Steven brilhou ardentemente, no entanto, quando chegou a hora de ganhar o distintivo de fotografia. As regras exigiam fotografias, mas Spielberg convenceu o mestre escoteiro a permitir que ele gravasse um filme de 8 mm. “Se ele não tivesse permitido”, diz ele agora, “eu teria acabado me tornando o melhor fotógrafo de Scottsdale, Arizona”.

O filme de escoteiros foi um épico de três minutos, maliciosamente intitulado *Gunsmore*, em homenagem à popular série de televisão ocidental da época, *Gunsmoke*. A extravagância custou \$ 8,50, que ele ganhou pintando árvores com inseticida. O filme incluía um assalto a uma diligência, um xerife machão e um bandido caindo de um penhasco. Após o assalto, o bandido é visto contando seu dinheiro, uma metáfora bacana para as habilidades de negociação do diretor quando adulto. Para o efeito especial do bandido caindo do penhasco, Spielberg encheu algumas roupas e sapatos com travesseiros e jornais e jogou tudo morro abaixo.

“Os escoteiros me colocaram no centro das coisas. Isso me fez pensar em coisas que eu havia feito bem, além de me perdoar por aquilo que eu não havia feito direito”, disse ele.

Além do escotismo, Spielberg também conseguiu se encaixar no colégio ao ingressar na banda escolar e nas orquestras da quarta série. Ele tocava clarinete. “Já participei de mais desfiles de rodeio e pisei em mais tortas

de cavalos do que qualquer pessoa que conheço”, lembra ele, rindo. “Mas escolhi o cinema em vez daquilo.”

Steven estava se mostrando não apenas um cineasta precoce, mas também um expositor experiente. A partir dos doze anos, ele alugava filmes de 8 mm que exibia para todas as crianças do bairro. Suas três irmãs distribuíam panfletos que ele imprimia meticulosamente. Nas manhãs quentes de sábado durante todo o verão, a sala dos Spielbergs ressoava com os gritos de mais de trinta jovens. A entrada custava trinta e cinco centavos e a pipoca dez centavos o saco.

A essa altura, tendo desistido de que seu filho se tornasse um engenheiro elétrico, o pai montava corajosamente a tela e o projetor Bell e Howell para as estreias de filmes caseiros de seu filho. A tarifa do filme incluiu *Davy Crockett* (1955), que ele alugou de um catálogo de filmes de 8 mm. “Comecei a querer fazer as pessoas felizes desde o início da minha vida. Quando criança, eu fazia *shows* de marionetes. Eu queria que as pessoas gostassem dos meus *shows* de marionetes quando eu tinha oito anos”, disse ele.

“Todos nós trabalhamos para Steve”, diz sua mãe. “Desde o momento em que ele nasceu, fui sua funcionária.”

Quando Steven tinha dezesseis anos, a família entrou em colapso com o divórcio de seus pais.

Por anos, antes de seus pais se separarem, ele se lembra de a casa estar cheia de tensão entre a mãe e o pai, mas a coisa não explodia em brigas de grande escala. Estava lá, palpável, logo abaixo da superfície, como o tubarão que você sente chegando em *Tubarão* sempre que a trilha sonora de John Williams começa a ressoar na faixa sonora.

Em um relato em primeira pessoa na revista *Time*, Spielberg lembra como a separação de seus pais foi traumática para ele e suas três irmãs:

“Eu tinha uns 16 anos... quando nossos pais se separaram. Eles ficaram juntos para nos proteger até termos idade suficiente. Mas acho que eles não tinham consciência de quão intensamente nós sabíamos de sua infelicidade – não violência, apenas uma infelicidade generalizada que você poderia cortar com um garfo ou uma colher no jantar todas as noites.

“Durante anos, pensei que a palavra ‘divórcio’ era a mais feia da língua inglesa.” Na entrevista para a revista *Time*, Spielberg lembrou-se da palavra “divórcio” e de muitos outros sons dolorosos que viajavam do quarto de seus pais para o seu através dos dutos de aquecimento. Ele e suas irmãs ficavam acordados a noite toda com o som das brigas acaloradas de seus pais. O diretor lembra vividamente de ter ataques de



pânico sempre que ouvia seus pais dizerem a palavra com d. Enquanto suas irmãs choravam, ele as abraçava, o irmão mais velho confortando as irmãs. Seus pais levaram seis anos de brigas amargas antes de finalmente desistirem. Mais tarde, ele admitiu que gostaria que eles tivessem se separado antes, para salvar as crianças de anos de escuta angustiada nos dutos de aquecimento.

Ainda assim, ele deixou claro em suas memórias para a *Time* que o divórcio não o amargurou com nenhum dos pais. Ele concluiu a dolorosa lembrança dizendo: “Tenho dois pais maravilhosos; eles me criaram muito bem.”

Esse tema da separação dos pais ou entes queridos ecoaria repetidas vezes em seus filmes adultos, fosse o pequenino que foi sugado pela porta do cachorro por extraterrestres em *Contatos imediatos* ou o estudante britânico literalmente arrancado dos braços de seus pais em meio a uma multidão furiosa em *Império do sol* (1987).

Depois de se formar na Arcadia High em Scottsdale, o diretor de cinema iniciante se inscreveu na UCLA, que tem a melhor escola de cinema do país. A escola mantida pelo estado era uma pechincha, cobrando mensalidades que eram apenas uma fração das escolas particulares como a USC, para a qual Spielberg nem se deu ao trabalho de se inscrever por causa do custo proibitivo.

Infelizmente, a UCLA só aceita alunos que se formaram entre os 10% melhores de suas turmas do ensino médio, e Spielberg, um aluno C, nem chegou perto.

Ele acabou na menos prestigiosa Cal State University, em Long Beach, onde se formou em literatura inglesa. Isso para um sujeito que até hoje odeia ler!

Steve Hubbert, professor assistente da Cal State Long Beach, explica por que o futuro cineasta se formou em inglês. “Naquela época, não tínhamos um programa de cinema propriamente dito. Tínhamos um curso básico de produção cinematográfica. Acho que foi um curso básico de produção de vídeo. Steven não estava muito feliz com Long Beach. Ele fazia filmes por conta própria.” Hubbert acrescenta que a universidade não instituiu seu programa de cinema até o início dos anos 80, quando o diretor já havia se estabelecido como o cineasta de maior sucesso da história.

Na escola de cinema, seu gosto apontava para um estilo de cinema de vanguarda ao qual ele nunca voltaria profissionalmente. Suas obras de 8 mm soam mais como algo do gênero juventude-ganha-sabedoria de Godard

ou Antonioni, não do autor de *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984). Esses esforços da escola de cinema parecem combinar existencialismo e surrealismo – evocados por um adolescente!

“Certa vez fiz um filme sobre um homem sendo perseguido por alguém tentando matá-lo. Mas correr se torna um prazer tão espiritual para ele que o personagem esquece quem está atrás dele. Fiz outro filme sobre sonhos – como eles são desconexos. Fiz um sobre o que acontece com a chuva quando atinge a terra. Eram pequenos filmes pessoais que representavam quem eu era.”

“E então eu fiz um filme liso e muito profissional [*Amblin*, 1969], embora tivesse tanta alma e conteúdo quanto um pedaço de madeira flutuante”, disse ele.

Este filme liso começa com um encontro importante para sua carreira. Um colega estudante e técnico de laboratório chamado Dennis Hoffman queria se tornar produtor e investiu seu dinheiro para que, em 1969, Spielberg pudesse fazer um filme estudantil chamado *Amblin*.

“Eu esbarrei em alguém que queria ser produtor. Eu queria ser diretor. Dennis Hoffman me deu \$ 15.000 para fazer o filme e nós o fizemos em dez dias. Isso é o que considero minha grande oportunidade. Foi tudo baseado em cinco páginas nas quais Dennis acreditava”, lembra Steven.

O filme de vinte e dois minutos não tinha diálogos. Contava a história de um menino e sua namorada pegando carona do deserto de Mojave para o Oceano Pacífico. O filme ganhou prêmios nos festivais de cinema de Veneza e Atlanta. Esses prêmios de prestígio não impressionaram Spielberg. Na verdade, anos depois, ele descartaria seu primeiro projeto profissional como um “comercial da Pepsi” que ele fez em “um ataque de comercialismo grosseiro”. Provando que ele pode ser seu crítico mais severo, Spielberg acrescentou: “Quando olho para o filme, posso facilmente dizer: ‘Não é de admirar que eu não tenha ido [protestar em] Kent State’ ou ‘Não é de admirar que eu não tenha ido ao Vietnã ou não tenha protestado quando todos os meus amigos carregavam cartazes e eram espancados em Century City.’ Eu estava fazendo filmes, e *Amblin* é o subproduto astuto de um garoto imerso até o nariz no cinema.”

Há mais do que uma pitada de arrependimento quando ele discute seu sucesso precoce. Uma sensação de oportunidades perdidas porque outras oportunidades – comerciais – se apresentaram muito cedo.

“Nunca pensei em começar tão cedo. Acontece que comecei a conseguir empregos antes de estar pronto para dizer sim”, disse ele.

Em seguida, menciona um colega, integrante de um grupo de diretores artísticos, de quem ainda sente uma ponta de inveja. “Eu poderia ter feito filmes *underground* primeiro: eu poderia ter sido como Brian De Palma e feito nove filmes antes de entrar no *establishment*.”

Na verdade, ele diria mais tarde que a única razão pela qual fez *Amblin* foi para chamar a atenção dos executivos do estúdio.

E chamou. Muito.



# uma baita oportunidade

JOSEPH MCBRIDE

Publicado originalmente em *Steven Spielberg: A Biography*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2010, pp. 135–166 — Tradução de Victor Conduru.

*Meu primeiro amor, e meu principal objetivo, é a realização de filmes. Essa é a minha vida. Todo o resto é secundário. Neste momento, eu preciso de experiência e formação no cinema. E estou ganhando ambos.*

— Steven Spielberg, 1967

Embora seja frequentemente apontado como integrante da “Geração da Escola de Cinema”, Steven Spielberg nunca frequentou uma escola de cinema. Diferentemente de outros contemporâneos, como George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Brian De Palma, que aprenderam sua profissão em prestigiados centros nos anos 60, Spielberg permaneceu autodidata. Ele chegou a fazer algumas disciplinas básicas de cinema e televisão na California State College, em Long Beach. Porém, assim como na sua infância, quando já criava filmes em 8mm, seguiu seu próprio e excêntrico caminho na carreira de direção profissional.

A Universal Studios foi, na prática, a escola de Spielberg. No entanto, ela representou mais um treinamento básico, muito diferente do que era oferecido nas faculdades da University of Southern California (usc), da University of California (uc), Los Angeles (ucla) e da New York University (nyu). A empresa lhe deu uma formação, paradoxalmente, mais pessoal e mais convencional da que teria recebido em um ambiente acadêmico. Spielberg criou o que seria seu próprio programa tutorial na Universal, mergulhando nos aspectos da produção cinematográfica que considerava mais decisivos para o seu desenvolvimento, tanto como observador, quanto, mais tarde, como diretor de tv. Na época, a Universal tinha 22 séries em produção, uma quantidade fenomenal de atividade, suficiente até para dar

a um jovem a chance de dirigir – se esse jovem fosse alguém tão promissor quanto Steven Spielberg.

Embora o aprendizado de Spielberg tenha ocorrido na Hollywood dos anos 60, seu treinamento foi similar ao que teria recebido caso seu caminho começasse em um *set* da década de 30. A Universal era o único estúdio do fim dos anos 60 que ainda funcionava como uma fábrica da “Era de Ouro” hollywoodiana. Tanto no método de produção, quanto na escolha de material, a empresa tendia a ser um lugar conservador e resistente às agitações culturais e políticas que assolavam o país. A sólida base de Spielberg no sistema clássico de estúdio diferenciava-o da maioria dos seus contemporâneos. Enquanto outros jovens cineastas tentavam mudar o sistema, Spielberg aprendia a trabalhar dentro dele. Seus primeiros anos na Universal contribuíram muito para a formação da sua personalidade distinta como diretor, não apenas refinando suas habilidades organizacionais e seu conhecimento técnico, mas também fortalecendo sua afinidade instintiva para o cinema popular.

Um artigo da revista *Time* de 1968 intitulado “Os Estudantes de Cinema” destacou que estudantes de todo o país estavam “recorrendo aos filmes como uma forma de expressão artística. (...) A razão para esta explosão celuloide é a convicção, propagada pelos jovens, de que o cinema é a mais vital das formas de arte moderna. Jean Cocteau acreditava que os filmes nunca seriam arte de verdade, até que os materiais para realizá-los fossem tão baratos quanto lápis e papel. A era que ele previu está rapidamente chegando”. Spielberg começou a fazer filmes antes de qualquer um dos diretores famosos que emergiriam da sua geração. Mas, ele estava tão fora do circuito em voga nas escolas de cinema, que sequer foi mencionado no artigo, notavelmente visionário ao citar o trabalho de estudantes como Coppola, Scorsese, Lucas e John Milius.

Na época em que a “Geração da Escola de Cinema” chegou a Hollywood, o nepotismo havia tornado os estúdios endogâmicos e hostis aos recém-chegados. A faixa etária média da força de trabalho em Hollywood era de 55 anos. Não havia nenhum programa de aprendizagem organizado para treinar seus substitutos em uma indústria que parecia moribunda. O sistema de estúdio, sob o cerco da televisão, com queda no orçamento de bilheteria e altíssimos custos, se encontrava num estado de iminente colapso. Os filmes feitos por Hollywood no final dos anos 60 tendiam a ser chatos, sem alma e cada vez mais desalinhados com a cultura e as opiniões políticas dos jovens espectadores. O futuro parecia duvidoso para aqueles

determinados jovens fanáticos por filmes, que atingiram a maioria nos anos 60 e para quem os historiadores do cinema Michael Pye e Lynda Myles cunharam a expressão “os pirralhos do cinema”. Spielberg lembra bem como ele e outros “autoiniciados”, como Lucas e Scorsese, “tiveram que cavar e dinamitar seu caminho numa profissão que realmente nunca olhou para os jovens, com exceção dos atores ou potenciais escritores. (...) Não havia produtores dispostos a ajudar na época em que eu estava tentando entrar no negócio. Minhas primeiras ideias foram recebidas com muita animosidade”.

George Lucas, que estudou na usc, disse que “a crença que a escola de cinema embutia todos os dias na gente” era de que “ninguém jamais terá um emprego nessa indústria. Vocês vão se formar na escola de cinema e serão bilheteiros na Disneyland, ou vão trabalhar de uniforme em alguma fábrica no Kansas. Ninguém jamais conseguiu um trabalho em Hollywood fazendo filmes teatrais”.

A “Máfia da usc” – que incluía futuros colaboradores de Spielberg, como John Milius, Robert Zemeckis, Robert Gale, Hal Barwood, Matthew Robbins, Gloria Katz e Willard Huyck – não queria se contentar com sonhos tão limitados. Eles comiam, respiravam e viviam filmes, com uma paixão que outras gerações trouxeram para a escrita e para a pintura. A divertida Escola de Cinema da ucla – cujos estudantes mais proeminentes daquele período incluíam, além de Coppola, os diretores e roteiristas Paul Schrader e Colin Higgins, e o diretor Carroll Ballard – encorajava seus alunos a adicionar um toque mais pessoal à produção dos filmes. John Milius, da usc, definiu a diferença entre os filmes feitos nas duas escolas: “A nossa tentava ser profissional e imitava Hollywood. A deles tinha sempre lindas garotas nuas correndo por cemitérios... Eles eram, por assim dizer, mais de esquerda e um pouco mais distantes. Usavam drogas químicas mais poderosas e fumavam substâncias mais fortes”.

Ironicamente, foi preciso um aluno da ucla, Coppola, romper as portas de Hollywood para outros graduados da escola, no final dos anos 60. Ele se tornou, como coloca Spielberg, “o nosso poderoso chefe”. Assim como muitos outros estudantes da ucla, Coppola foi fortemente influenciado pela literatura e pelo teatro, tanto quanto foi pelos filmes. Mas ele era pragmático o suficiente para começar sua carreira de cineasta profissional fazendo filmes de nudez e trabalhando para Roger Corman, o único produtor na época que frequentemente oferecia trabalho a jovens cineastas. Coppola largou a escola quando lhe propuseram um contrato de roteiro

pela Warner-Seven Arts. Sua estreia de direção em Hollywood, *Agora você é um homem* (1967), não só foi uma produção da Warner-Seven Arts, mas também sua tese de mestrado em Belas Artes na UCLA. Uma dupla conquista que inspirou a inveja e a admiração de seus contemporâneos.

Em parte graças ao exemplo inovador de Coppola, outros recém-formados dessa escola de cinema começaram a receber mais oportunidades para entrar no crescente mercado juvenil. Um filão pouco compreendido pelos “engravatados” dos estúdios, exceto por ser uma fonte bem-vinda de lucro inexplorado. Com o estrondoso sucesso do filme da contracultura *Sem destino* (1969), de Dennis Hoppers, “uma brecha se abriu na História”, disse Lucas, “e muitos de nós pudemos nos amontoar dentro dela. Depois, a fenda voltou a se fechar”.

Um dia, em 1967, Spielberg foi ao Royce Hall da UCLA ver o festival de filmes estudantis feitos nessa universidade e na USC. Entre eles, estava o curta futurista de George Lucas *Electronic Labyrinth: THX 1138 4EB*, que, mais tarde, o diretor expandiu em uma parceria com a Warner Bros e transformou no *THX 1138* (1971).

Quando assisti ao curta, Spielberg sentiu “inveja até a medula dos ossos”. “Eu tinha dezoito anos [na verdade, vinte], já tinha dirigido quinze curtas naquela época e este pequeno filme era melhor do que todos os meus curtas combinados. Meus ídolos já não eram John Ford, Walt Disney, Frank Capra, Federico Fellini, David Lean, Alfred Hitchcock ou Michael Curtiz. Era a vez de alguém da minha idade, alguém que eu realmente poderia conhecer, com quem eu poderia competir e que poderia me inspirar.”

“Conheci George naquele dia e percebi que havia uma geração inteira saindo da NYU, USC e UCLA, enquanto eu era meio que um órfão abandonado em Long Beach, numa faculdade que não tinha nem um programa de cinema de verdade. Eu até dobrei meus esforços naquele momento para tentar entrar numa das duas universidades [da Califórnia]. E toda vez que eu submetia um pedido de transferência, eles diziam: ‘Não, suas notas não são altas o suficiente’. Me lembro de um professor da USC que disse: ‘Você provavelmente vai pro Vietnã de qualquer maneira.’”<sup>2</sup>

Ingressar na Long Beach State, como era conhecida a então California State College, serviu aos dois principais propósitos de Spielberg: ajudou-o a ficar longe do Vietnã e deixou seus pais relativamente tranquilos. Mais tarde, porém, ele se gabou para o jornal da escola: “Eu nada aprendi na faculdade!”.

“Eu achava que nenhum professor fosse capaz de ensinar algo para ele”, admite Hugh Morehead, chefe do Departamento de Rádio e Televisão



quando Spielberg era estudante. “Steve sabia mais sobre câmeras do que qualquer um no departamento. Ele que podia nos ensinar.”

A palavra “cinema” só foi adicionada ao nome do departamento depois da saída de Spielberg. Com os estudos nessa área ainda engatinhando na maioria das faculdades americanas, a Long Beach State, mesmo estando próxima a Hollywood, não tinha nenhum interesse em investir dinheiro e mão de obra para começar a competir com a USC ou a UCLA. Enquanto Spielberg estava lá, de setembro de 1965 até janeiro de 1969, o departamento basicamente treinava estudantes de Jornalismo para trabalhar estações de rádio e tv locais. Eles ofereciam disciplinas de apreciação e produção de filmes, mas quase não tinham orçamento para os equipamentos de filmagem. E as aulas de produção usavam câmeras de 8mm que os instrutores alugavam ou traziam de suas casas. Para aprender a editar, estudantes compravam cópias sem som de 8mm dos velhos filmes da dupla O Gordo e o Magro e as recortavam. As necessidades de Spielberg estavam muito além do treinamento básico para carregar uma câmera caseira e a montagem de uma história em filme. Extremamente frustrado com a sua rejeição na USC, o jovem estudante sentia que estar em Long Beach estava “dificultando” mais que ajudando a promover suas aspirações hollywoodianas.

“Ele sempre foi meio desencantado com as coisas,” lembra Morehead. “Nós não tínhamos as matérias de cinema que o cara queria e ele achava que nós deveríamos oferecê-las. Ele passava no meu escritório para conversar e dizia como gostaria que conseguíssemos aquele conteúdo e equipamentos. O garoto era absolutamente fascinado por filmes. Eu nunca o vi sem uma câmera pendurada no pescoço. Ele estava sempre filmando. A faculdade não parecia muito interessante para ele, e com toda razão. Eu sentia que ele estava apenas passando por ali a caminho de Hollywood. Ele deveria estar na USC e estava contando as horas [em Long Beach] para encontrar pessoas que o ajudassem. Era um bom garoto, o tipo de menino que todo mundo gosta e admira.”

Quando calouro, Steven vivia no apartamento do seu pai, na chique comunidade de Brentwood, no oeste de Los Angeles. O relacionamento deles, de apoio mútuo nos primeiros meses após a separação da família, deteriorou-se durante seus anos de faculdade.

O apoio financeiro de Arnold Spielberg ajudou Steven a seguir na sua vida dupla como estudante universitário e aprendiz não remunerado de estúdio. Mas Arnold, que trabalhava na empresa de computadores da Scientific Data Systems, de Max Palvesky, continuou frustrado com a indiferença

do filho em relação aos estudos. Steven concordou em frequentar o Long Beach State “só para ficar perto de Hollywood, ainda que meu pai quisesse que eu me especializasse em engenharia da computação”. Arnold lembra ironicamente que Steven realmente fez alguns estudos sérios durante seus anos de faculdade – quando o assunto era cinema: “Depois que ele foi para faculdade, começou a ler sobre isso. Ele fazia artes teatrais, escrita criativa, qualquer coisa, menos ciência.”

Pouco antes de Steven começar a faculdade, Arnold telefonou para Chuck Silvers, o mentor de Steven na Universal, que descreve a conversa, a única importante que ele e Arnold tiveram, como “animada”.

“Steven está indo para ficar em Los Angeles”, Arnold lhe disse. “Ele vai para a Long Beach State. Eu agradeceria se fizesse o possível para ter certeza de que ele frequente mesmo a escola.”

Silvers respondeu que não podia fazer nada.

“Olha, há algo que você precisa entender sobre esse negócio de cinema”, contou ao pai de Steven. “Para ele realizar suas ambições, vai precisar de uma baita oportunidade. Alguém terá que botar muita fé e muito dinheiro para que possamos ver se o Steven é quem ele parece ser. Eu sou amigo do Steven. Se aparecer a oportunidade de dirigir algo que ele possa usar como vitrine, eu o aconselharei a fazer isso, e que se dane a faculdade. Um raio não cai duas vezes no mesmo lugar nessa indústria, então, é melhor você estar preparado. Eles não querem saber se ele tem um diploma ou não. Eles estão interessados é no que ele pode colocar na tela.”

Como Silvers recorda, Arnold reiterou que “queria que ele fosse para faculdade e obtivesse um diploma”. “Minha reação foi: ‘Com o talento de Steven Spielberg, você não precisa estabelecer esse tipo de meta. Para que serve um *diploma*? Isso não é para ele’. Você pode dizer se alguém é inclinado para a academia ou não, e ele não era. Steven não teve um apoio incondicional do pai. Arnold tentou fazer a coisa certa eu não culpo o Sr. Spielberg. Não tenho dúvidas de que ele era um bom pai. Estava tentando fazer o que todo bom pai faria. Eu não concordava com ele.

“Acho que Steven acreditava que eu era algum tipo de guru, o que eu não era. Eu estava determinado em não ser seu pai. O Sr. Spielberg deixou bem claro que eu deveria, de verdade, fazer esse papel, mas eu não queria. Ele já tinha um pai. Minha ideia para encorajá-lo [durante seus anos de faculdade] era estar lá. Basicamente, essa foi a minha única função. De certa forma, eu me tornei um bom ouvinte a cada vez que ele tinha uma ideia de história, quando filmava alguma coisa ou tinha algo anotado.”

Quando perguntado por que se esforçou tanto para ajudar o Steven, Silvers simplesmente respondeu: “Eu *gostei* dele. Admirava aquele pedaço de matéria bruta. Quando Steven não estava envolvido ou falando sobre filmes, ele realmente não tinha lá uma grande personalidade. Havia dois Stevens, se você preferir definir assim: o que fazia cinema e o imaturo. Um deles eu sabia que iria crescer e o outro estava muito perto de se formar totalmente.”

À medida que foi ficando cada vez mais claro para Arnold Spielberg que Steven não estava concentrado na faculdade e sim perseguindo com toda sua alma uma carreira no cinema, a tensão entre os dois cresceu. “Seu pai sempre teve uma atitude do tipo ‘Vai arrumar um trabalho e cai fora do meu apartamento’”, conta Ralph Burris, o amigo de Steven. “Ele sempre tinha problemas com o pai, que basicamente não queria mais tê-lo por perto. Eu não acredito que ele apoiava tanto assim o Steve. Tenho certeza de que sentia que o Steve não estava aproveitando o máximo do seu potencial. Ele [no fim das contas] expulsou Steve de casa e nós acabamos morando juntos.”

Don Shull, que visitava Steven e seu pai ocasionalmente durante os dois primeiros anos de faculdade, entendia mais o ponto de vista do Arnold: “Steve começou já fazendo a rotina do artista-morto-de-fome. Ele pegava carona no que podia para conseguir uma chance. Não ganhava nenhum dinheiro e dependia do pai. Era evidente que Steve estava só usando seu pai como um cabide para colocar o chapéu. Nas últimas vezes que os visitei, acabei passando mais tempo com o Arnold. Fui jantar com ele e Steve não estava lá. O papai paga as contas e Steve está ocupado demais para ir comer com ele. Ele comprou um carro, deu um lugar seguro para ele morar – e a mãe, claro, não estava por perto.”

Leah, que estava vivendo no Arizona, compartilhava das preocupações de Arnold a respeito do desempenho medíocre do filho na faculdade. O professor de Rádio-tv da Long Beach State, Dan Barker, lembra que “a mãe de Steven ligava toda hora e ficava muito chateada por ele não estar prestando a devida atenção às aulas. Ela ligava para o [chefe de departamento] Hugh Morehead e perguntava: ‘Como ele está indo?’. Hugh dizia: ‘Sinceramente, não muito bem.’ Ela ficou arrasada ao saber que o filho não ia conseguir um diploma. Ele não estava interessado”.

Spielberg fez mesmo amizade com um dos professores de Rádio-tv, um texano chamado Billy Joe Langston. O falecido Joe Langston era “uma pessoa preocupada” que ficou “muito próxima” de Spielberg, lembra o

professor Howard Martin. Mais tarde, Spielberg prestou a Langston uma homenagem afetuosa no seu longa de 1974, *Louca escapada*, que acontece no Texas e gira em torno o sequestro de uma criança conhecida como Baby Langston. Mas Hugh Morehead sentiu que Spielberg demonstrava mais interesse nas aulas de Inglês do que no punhado de matérias para iniciantes de Rádio-tv. O seu talento natural para a escrita foi estimulado pelo professor de Inglês, o falecido Ronald Foote. Morehead lembra que ele e Foote “costumavam a falar desse garoto incomum e maravilhoso. Steven era um excelente aluno de Inglês”. “Seu interesse era a escrita”, concorda Dan Baker. “Ele tinha todas essas histórias passando pela cabeça e estava sempre anotando ideias. A série de tv *Amazing Stories* é parte do depósito [dessas ideias]. Ele dizia que escrever era algo que queria fazer tanto quanto as outras coisas.”

Nos arredores do departamento de Rádio-tv, diz Baker, Spielberg adquiriu a reputação de “um grande falador e um grande manipulador, conversando para fugir de certos compromissos devido aos seus projetos escolares. Ele entrava, saía e queria que tudo fosse do jeito dele. Para mim, ele não era nenhum exemplo de responsabilidade ou de comprometimento. Eu pensava nele mais como uma mosquinha irritante que precisava crescer”.

Spielberg chegou a expressar algum arrependimento por não ter dado mais atenção a sua educação universitária. “Eu queria dirigir meu primeiro filme no dia em que me graduei na universidade”, disse ele em 1984. “Esse era o objetivo: primeiro, vou fazer quatro anos de faculdade e deixar meu pai feliz. Na verdade, olhando agora para trás, eu gostaria de não ter tido aquela atitude, porque a faculdade poderia ter me ajudado. Se eu tivesse prestado mais atenção na faculdade e menos na produção de filmes, talvez tivesse atrasado minha carreira em alguns anos, mas acho que teria obtido uma educação muito mais completa.”

Spielberg organizou seus horários de aula para que pudesse passar três dias da semana na Universal, assistindo aos diretores de cinema trabalharem e tentando fazer contatos úteis. Ele frequentemente passava a noite em um escritório do estúdio, onde guardava dois ternos para que pudesse sair no dia seguinte na multidão como se não tivesse dormido em uma sala.

“Ele acabou se tornando parte do papel de parede”, brinca Shull. “Ninguém ia lá pará-lo. Ninguém perguntava nada. Ele estava sempre bem-arrumado. Os guardas do portão o conheciam. Uma vez, ele disse: ‘Era como se eu fosse o dono do lugar’. Definitivamente havia algum método naquela loucura toda.”

Mesmo Spielberg nunca tendo morado na fraternidade de Theta Chi, mantida em Seal Beach e depois em Long Beach, sua limitada vida social girava em torno dela.<sup>3</sup> Shull acredita que Steven “estava sempre procurando por conexões, em todo lugar” e juntou-se aos da Theta Chi como mais uma maneira de se desenvolver profissionalmente. Fazer parte de uma grande fraternidade nos limites do ultraconservador Orange County era, sem dúvida, uma forma de proteção para um garoto judeu do Arizona socialmente inseguro.

Embora a integração ao Theta Chi fosse característica do desejo juvenil de Spielberg de entrar no *mainstream* americano, isso o afastou um pouco das mudanças culturais na vida dos estudantes. As fraternidades fizeram um desserviço para muitos alunos que entraram na faculdade na época de Spielberg. Os valores sociais da “vida grega” pareciam extremamente antiquados e reacionários a estudantes iconoclastas galvanizados pela oposição à Guerra do Vietnã e ao incipiente movimento hippie. As anacrônicas práticas de exclusão racial e étnica de muitas fraternidades e irmandades também inspiraram uma crescente antipatia. Algumas fraternidades de Long Beach State eram conhecidas por excluírem judeus, mas havia uma fraternidade judaica no campus, a Zeta Beta Thi. A Theta Chi Zeta Epsilon, formada apenas alguns anos antes da entrada de Spielberg naquilo que Burris chamava “todos os patetas do dormitório”, tinha alguns membros que eram “preconceituosos contra qualquer um que não fosse branco” – não havia um negro entre os 34 membros. Mas, se um deles fosse judeu ou não, “não era exatamente um problema”, conta Burris.

Depois que Spielberg foi levado às pressas pelo estudante de Rádio-tv Charles (Butch) Hays, no outono de 1965, Burris rapidamente estabeleceu uma amizade duradoura com Spielberg, tornando-se sensível aos complicados sentimentos de Steven em relação a sua identidade ética.

“Se houve algo estranho, foi o fato de ele meio que diminuir sua identidade judaica,” recorda Burris. “Ele nunca falou muito sobre isso. Mas, sua irmã mais nova [Anne], certa vez, deu a ele um pequeno *bagel* laminado. Ele usou em volta do pescoço até ficar verde. Eu sabia que seu nome judeu era Shmuel. Costumava chamá-lo assim e ele vinha: ‘Não me chame assim’. Uma [outra] coisa o incomodava e eu não entendia na época, mas agora eu compreendo: eu tinha um roupão de banho listrado de azul escuro e azul claro. Ele ficava desconfortável toda vez que eu usava. Ele me disse que seu avô esteve num campo de concentração e que usavam roupas listradas iguais àquela [Nenhum dos avôs de Spielberg foi a um campo de

concentração, mas ele podia estar se referindo a outro parente que morreu no Holocausto]. Nunca me ocorreu que fosse um problema tão grande, já que eu não sou judeu. Em um dado momento, ele me pediu para não usar mais. Pensei: ‘O que eu tenho a ver com isso?’.”

Quando Spielberg o conheceu na festa de trote, Burris era um veterano de Inglês. Ele sempre esteve interessado no *show business* e, enquanto crescia em San Bernadino, tinha seu próprio show de mágica. Ele fez as disciplinas de apreciação de filmes e produção de tv na Long Beach, mas planejava ir para a faculdade de Direito. As primeiras palavras que Spielberg disse a ele foram o bastante para Burris começar a questionar toda a sua vida.

“Você parece um produtor”, declarou o futuro cineasta.

Quando Burris perguntou o que ele queria dizer, Spielberg disse que a jaqueta de anarruga que vestia lembrava-o daquelas usadas pelos coordenadores de Produção na Universal.

A primeira impressão que Burris teve de Spielberg foi que ele era “um cara meio nerdzinho, mas que alguma coisa nele era única – a paixão que tinha, o total envolvimento e interesse por filmes. Havia algo de tão carismático nele, que era impossível não gostar do cara”. Seu fascínio por Spielberg aumentou quando começou a assistir aos seus filmes amadores. Depois de apenas um semestre na faculdade de Direito, Burris desistiu para seguir uma carreira na indústria cinematográfica. “Ele realmente foi a razão de eu ter vindo para esta cidade”, Burris reconhece. “Não sei se devo agradecê-lo ou amaldiçoá-lo por isso.”

Em 1967, ele e Spielberg se mudaram para uma casa no bairro de Palms, no oeste de Los Angeles, e continuaram morando juntos no oeste e depois no norte de Hollywood, até que Spielberg comprou sua primeira casa em 1971. Tirando o interesse comum pelo cinema, a amizade deles era um clássico exemplo de opostos que se atraem.

“Eu era um amador sem compromisso”, Burris recorda. “Eu fazia o tipo hippie e ele, o careta. Steven sempre foi muito certinho, determinado e nunca foi muito de beber. Ele nunca usava drogas. Era um tipo de cara diferente daquela época. Primeiro, era impossível fazê-lo transar, mas, depois, você não conseguia tirar as garotas de cima dele.

“Tínhamos um apartamento, mas não saíamos tanto juntos. A verdade é que levávamos vidas separadas. Ele conheceu o movimento hippie graças a mim. Sempre havia algum motivo para ele ficar sem graça durante esse período em que morávamos juntos. Eu levava as garotas para o apartamento e ele ficava maluco ao vê-las passando nuas. São sei se aquilo o embaraçava,

mas, certamente, o intrigava. Lembro de uma vez em que duas gatinhas vieram lá do Canadá e pularam em cima dele. Elas estavam loucas de tesão.”

Durante seus anos de faculdade, Spielberg lembra, com algum exagero: “Eu não fazia quase nada, a não ser assistir e realizar filmes”.

A região de Los Angeles era um paraíso para um cinéfilo no final dos anos 60. Spielberg via os novos filmes nos cinemas de Long Beach, Seal Beach e West L.A., e vivia assombrando os cinemas “*revival*”, tal como o Nuart, perto do campus da UCLA, e o Vagabond, perto do MacArthur Park. Foi um período em que seus horizontes estéticos ampliaram-se pela intensa exposição aos filmes estrangeiros: “Qualquer coisa que não fosse americana me impressionava. Passei por uma fase Bergman, acho que vi todos os filmes do Ingmar Bergman. Era uma maravilha! Você ia ao cinema e assistia a todos os filmes dele em uma semana. Você ia ao mesmo cinema na semana seguinte e via, talvez, Jacques Tati. Eu o amava! Truffaut é provavelmente meu diretor favorito. Eu assisti a todos os filmes franceses da *Nouvelle Vague* enquanto estava na escola”.

Mas Spielberg teve dificuldade em encontrar pessoas que o levassem a sério como cineasta. Quando tentou convencer os executivos da Universal a assistirem *Firelight* (1964) e outros dos seus filmes em 8mm, eles disseram que não estavam interessados, a menos que ele pudesse mostrar algo feito em 16mm ou 35mm. Levando a sério o conselho, Spielberg recebeu “dinheiro o suficiente trabalhando numa lanchonete e outros trampos para comprar um rolo de filme, alugar uma câmera [16mm] na Birns & Sawyer e sair nos fins de semana para filmar pequenos curtas experimentais. (...) Eu fiz um filme sobre um homem sendo perseguido por alguém que tentava matá-lo. Mas correr se torna um prazer espiritual tão grande, que ele esquece quem o estava perseguindo. Fiz um filme sobre sonhos – como eles são desconexos. Também fiz um sobre o que acontece com a chuva quando ela cai na terra. Eles eram pequenos projetos pessoais que representavam quem eu era”.

Sem os recursos de uma escola de cinema, Spielberg contou com a Theta Chi para prover boa parte do elenco e da equipe. “Ele veio até nós como sua reserva de escravos”, diz Burris. “E tinha um jeito de prender você no que ele estava fazendo.” Burris ficou mais impressionado com *Encounter*, um filme preto e branco de 16mm que Spielberg fez no primeiro ano, com a ajuda do seu irmão de fraternidade Butch Hays. “Quando o vi, foi aí que fiquei realmente interessado no Spielberg. Dava para ver que ele tinha muito talento.” Filme *noir* com conotações existenciais, *Encounter*, com

cerca de vinte minutos de duração, era claramente o filme que Spielberg tinha em mente quando falava sobre correr para salvar a vida se tornar um “prazer espiritual”. O irmão de fraternidade Roger Ernest<sup>4</sup> interpretava um marinheiro emboscado por um assaltante misterioso. Uma batalha de faca e armas, no topo de uma torre de água, levava a uma reviravolta semelhante a um drama de tv de Alfred Hitchcock, envolvendo um assassino (Peter Maffia, da Theta Chi) que, como é revelado, executou o ataque para acabar com seu gêmeo idêntico.

Um projeto bem menos artístico chamou a atenção do jornal escolar para as produções cinematográficas de Spielberg. *The Forty-Niner* reportou em fevereiro de 1966 que “a largada foi dada semana passada no refeitório do campus” com uma curta comédia chamada *The Great Race*. Observando que “Spielberg tem estudado direção por um ano como aprendiz na Universal Studios”, o repórter e estudante Bruce Fortune escreveu que uma comédia do tipo da Keystone Kops estava sendo filmada por Spielberg, em colaboração com Butch Hays. Roger Ernest e Halia Junyszek, a namorada russa de Hays, tiveram os papéis principais. O filme preto e branco de 16mm, “completo com som e trilha sonora”, falava de “um jovem que, após uma discussão com a namorada, persegue-a em volta do campus. As filmagens continuaram ao longo de todo semestre e, então, durante a perseguição, Spielberg planejou reunir diversas situações da faculdade, tais como Halina e Roger correndo por corredores lotados, prédios do campus e Pete’s Gulch, além da corrida de privadas da Theta Chi”. Pete’s Gulch era a cidade improvisada erguida todo ano pelos grupos sociais do campus para o acontecimento anual 49er Days da escola, um divertido evento beneficente. Como parte da festa, a Theta Chi organizava uma corrida onde os estudantes pilotavam privadas em cima de carros de corrida.

A incorporação de Spielberg às atividades de secundarista que o público tanto gostava em *The Great Race* era, assim como a filmagem de Saratoga High’s no “Senior Sneak Day”, um meio de se enturmar com os seus colegas.

Nada resume melhor as frustrações de Spielberg na sua experiência acadêmica em Long Beach State do que uma recordação na disciplina de Produção de tv de Howard Martin. Ele recebeu um C. “Minha justificativa para dar essa nota foi seu desempenho na minha aula, o que não reflete em nada o seu talento”, Martin diz, hoje. “Eu gostaria que isso não tivesse acontecido.”

O departamento de Rádio-tv dispunha de um estúdio de tv totalmente equipado, com cabine de controle completa, perfeita para treinar os alunos



nos fundamentos da produção com três câmeras. Mas Martin percebeu que Spielberg “não estava particularmente interessado em ir ao estúdio de televisão e trabalhar como produtor-diretor”. Ele deu a Spielberg um C pela sua falta de “concentração” na matéria. “De muitas maneiras, ele não era um estudante iniciante como outros. Acho que ele estava fazendo o curso de televisão para conseguir alguma experiência adicional em outro meio. Estava mais preocupado em extrair dali o que ele queria.”

Martin teve a prova do talento de Spielberg em um projeto de classe, *Ball of Fat*, uma adaptação cenográfica do conto de Guy de Maupassant *Boule de Suif*. Trata-se da sarcástica história do sacrifício heroico de uma prostituta por alguns membros hipócritas da sociedade, em uma estação de diligências durante a Guerra Franco-Prussiana (John Ford recontou a história no seu clássico faroeste de 1939, *No tempo das diligências*). O projeto de uma hora foi produzido de forma voluntária, fora dos horários de aula, com Martin dirigindo um elenco recrutado do departamento da faculdade de Teatro. A produção passou cerca de um mês ensaiando a dinâmica e o trabalho de câmera e, então, montaram o *set* e filmaram a obra em um único fim de semana.

Spielberg operou uma das três câmeras. As largas e pesadas câmeras da escola não tinham lentes de zoom. Para as cenas em movimento, o operador tinha que empurrar a câmera ele mesmo, movendo cuidadosamente enquanto mantinha o foco e a composição. Com mais de uma década de experiência como diretor de cinema, Spielberg já havia adquirido uma facilidade considerável no uso expressivo da câmera. Martin sabia pouco a respeito do passado de Spielberg e ficou surpreso quando o seu aluno desatento começou a falar no estúdio: “Muitas vezes ele dizia: ‘Tenho uma sugestão que pode funcionar um pouco melhor.’ As sugestões dele realmente eram melhores, principalmente no terceiro ato. A gente marcava as alterações e as inseria no roteiro. Eles tiveram que lidar com tipos de enquadramento onde o foco mentia, com situações em que a câmera se movia para dentro e fora, ou com cruzamentos envolvendo um personagem em particular. Ele trouxe uma boa dose de desenvoltura para o estúdio”.

Mas Martin pode não ter apreciado tanto as sugestões de Spielberg na época. Talvez devido ao seu tremendo esforço em *Ball of Fat*, Spielberg tenha ficado surpreso quando recebeu um C na matéria. “Ele ficou extremamente chateado por não ter conseguido mudar a sua nota”, lembra o chefe de departamento Morehead. “Ele achava que merecia coisa melhor. E

isso não era problema meu. Queria ter sabido na época que ele se tornaria assim tão importante. Eu teria prestado mais atenção.”

O depoimento mais vívido que Spielberg deu sobre o seu tempo como observador na Universal está contido numa carta que escreveu a Don Shull em junho de 1965, logo após sua formatura no ensino médio. A carta é engraçada e autodepreciativa, mas revela até que ponto a combinação precoce de charme, ousadia e determinação inabalável possibilitou que ele aproveitasse ao máximo a oportunidade de ficar passeando pelo estúdio.

Spielberg escreveu a carta num momento de consciência, sob influência de uma mistura de bebidas (uísque e *bourbon*). Ele admitiu que andava consumindo álcool naquela época, uma prática recém-descoberta que o fazia vomitar muitas vezes. Ele também mencionou, com certo orgulho, uma noite em que estava com umas garotas que conheceu na Sunset Strip, a meca noturna da cena hippie do sul da Califórnia. Talvez fosse a pressão de se tornar importante na Universal que o tenha levado a provar esses episódios atípicos de hedonismo. Mas ele também estava vivendo em Hollywood como um garotinho perdido numa loja de doces. Shull lembra que Spielberg “falava muito sobre as estrelinhas de Hollywood. Essa era uma grande força que o motivava na carreira. Ele imaginava que esse era o caminho para conhecer garotas incríveis. E funcionou. Não achei que fosse funcionar”.

A transformação da vida social de Spielberg depois que foi para Hollywood segue um padrão que Pauline Kael observou na vida de jovens diretores da sua geração: “Um homem que nunca foi particularmente atraente para as mulheres agora descobre que ele é o padrão: todos estão esperando a sua palavra e as mulheres vêm só com um aceno. (...) Diretores são facilmente seduzidos. Eles chamam a atenção”.

Mas, nesses primeiros dias na Universal, Spielberg teve dificuldade em manter o papel de mulherengo de Hollywood e futuro magnata. Ele dirigia um conversível lata-velha de 1962 e ficava “meio envergonhado de ir até o portão da Universal nele”, Shull recorda. “É por isso que ele estacionava a uns cinco quarteirões de distância.”

Elegantemente vestido com um paletó esporte azul, calça preta, cachecol e óculos escuros, Spielberg caminhou até o portão num belo dia do verão de 1965, tentando o seu melhor para parecer que mandava em tudo. Mas, ao descobrir que um caminhão de construção havia respingado lama ao redor do portão, Spielberg achou que seria mais prudente tomar um cami-

nho mais tortuoso. Enquanto assim fazia, um Lincoln jogou lama nele ao passar por uma poça no cruzamento.

Logo depois de aceitar o conselho de amigo de um guarda para ir se lavar antes de continuar o dia, Spielberg teve a infelicidade de passar por um grupo de visitantes da Universal Tour no caminho ao banheiro. Os visitantes tiraram fotos e ficaram zombando e perguntando em voz alta se ele estava caracterizado para algum programa de tv, talvez o *Alfred Hitchcock Apresenta*. Spielberg não conseguia se ajeitar, até que o departamento de Figurino do estúdio lhe ofereceu roupas limpas.

Sua agenda naquele dia incluía um encontro com Sam Spiegel, que não conseguiu comparecer. O vencedor do Oscar e produtor dos dois filmes favoritos de Spielberg, *A ponte do rio Kwai* (1957) e *Lawrence da Arábia* (1962), ainda não havia voltado, como se esperava, da Europa. Mas foi um sinal de seriedade algumas pessoas na Universal concederem a Spielberg uma chance de se encontrar com o lendário diretor William Wyler e com Jud Kinberg, um dos produtores do então recente lançamento de Wyler, *O colecionador* (1965).

O dia na Universal, que havia começado bastante infeliz, incluiu também um almoço com Charlton Heston. No início daquele ano, Spielberg passou algum tempo assistindo a Heston filmar *O senhor da guerra* (1965), do diretor Franklin Schaffner, no lote de trás da Universal. Heston lembrou de Spielberg como “um jovem determinado que ficava entrando o *set*, só para ser expulso novamente. Frank finalmente se rendeu a sua persistência e o deixou assistir”. Na sua carta a Shull, Spielberg contou indignado o que realmente aconteceu na primeira vez que ele se apresentou a Heston. O ator o esnobou e não o reconheceu. Mas assim que Heston foi informado que esse jovem era um cineasta promissor, acionou seu charme e aceitou o convite de Spielberg para almoçar. Quando eles se encontraram no refeitório do estúdio, Heston ficou intrigado com o passado de Spielberg. A estrela até pegou o cheque. Mas Spielberg era desdenhoso, sentia que Heston o estava bajulando visando garantir um trabalho num futuro filme seu! Spielberg demonstrou um grau notavelmente bem desenvolvido de oportunismo, conversando de igual para igual com uma estrela veterana, por quem ele tinha pouca consideração, mas que pensava ser capaz de dar um impulso decisivo no futuro da sua carreira.

Seu almoço com Heston foi somente uma das muitas oportunidades que Spielberg criava para si enquanto perambulava pelo estúdio. Ele disse a Shull que volta e meia esbarrava com estrelas, diretores e produto-

res nas ruas do estúdio e convidava-os para almoçar. Gary Grant e Rock Hudson estão entre os que aceitaram. Shull ficou espantado quando Spielberg lhe disse que Hudson era gay. Embora estivesse impressionado com a crescente lista de conexões de Spielberg, Shull sentia-se magoado porque seu amigo parecia preferir cada vez mais a companhia dos figurões de Hollywood. “Sonny e Cher eram grandes nomes da sua lista”, recorda. “Ele visitava Sonny e Cher o tempo todo.” Spielberg também frequentava, com Ralph Burris, *sets* de vários programas de tv de casais que cantavam pop. Shull acabou perdendo o contato com Spielberg por volta de 1967: “Quando fui lá, ele estava tão ocupado que simplesmente não tinha tempo.”

Quem é de fora raramente é bem-vindo quando profissionais de cinema ou de televisão estão trabalhando e, às vezes, quando Spielberg aparecia descontraído atrás do palco de som ou no estúdio de gravação de trilha sonora, as pessoas falavam coisas do tipo: “Quem é esse moleque?” ou “O que diabos esse garoto está fazendo aqui?”. “Ele nunca atrapalhou”, lembra o falecido editor da Universal Tony Martinelli, com quem fez amizade em 1994. “Nunca incomodava ninguém. Ele não era tímido, mas também não era atrevido.” Ainda assim, algumas pessoas do estúdio foram desagradavelmente hostis. “Eles me tiravam do *set* todo dia”, lembra Spielberg, “e eu voltava para o meu escritório.”

Ele se lembra especialmente da humilhação de ter sido “expulso de uma sala de dublagem pelo [produtor-diretor veterano] Mervyn LeRoy e de ter sido escorraçado de um *set* do Alfred Hitchcock por um assistente de direção.” Não poder assistir Hitchcock trabalhando em *Cortina rasgada*, que foi filmado no estúdio entre novembro de 1965 e fevereiro de 1966, foi uma tremenda decepção para o jovem que chamava Hitchcock de “O Mestre”: “A parte triste da história é pensar que eu estava nessa caixa de areia de Orson Welles, nesse tremendo cercadinho – e com toda a oportunidade do mundo para usá-lo. Mas foi uma experiência muito ruim.”

Antes de se desencantar com as visitas aos palcos sonoros, Spielberg estabeleceu várias relações pessoais e profissionais importantes.

No outono de 1965, ele visitou o *set* de *The Time of the Sharks*, num episódio da série de tv *Alma de Aço*, de Ben Gazzara. O diretor era Leslie H. Martinson, a quem Spielberg assistiu filmar *PT109* três anos antes. Uma das estrelas convidadas era o jovem, elegante e articulado ator Tony Bill, que mais tarde se tornou produtor e diretor.<sup>5</sup> Seis anos mais velho que Spielberg, Bill tinha entrado no cinema como o irmão caçula de Frank Sinatra em O

*bem-amado* (1963). Em uma entrevista de 1967 sobre Spielberg para o jornal estudantil de Long Beach State, Bill disse que, quando se conheceram, Spielberg “me contou sobre os seus filmes. Vi alguns deles e disse que, se estivesse precisando de alguém, poderia vir falar comigo. Eu sentia que ele tinha um talento que merecia uma ajuda – e não há muitas pessoas assim ao redor, sabe. Steven é muito atento. Ele tem um olhar muito original – o que considero ser o principal para qualquer diretor e que não é algo que possa ser ensinado. Ou você tem, ou não. E o Steven tinha”.

Quando assistiu aos filmes amadores de Spielberg, Bill já “estava interessado em jovens cineastas”. “Passei bastante tempo indo a festivais e procurando novos nomes; estávamos no auge do filme experimental. Fui atraído por pessoas que eram da minha geração e do meu gosto pessoal. A pesquisa por jovens ainda não era uma realidade para eles [em Hollywood]. Juventude e originalidade eram desprezadas, e os filmes naquela época não eram, de forma alguma, direcionados para a minha geração. Um filme sobre pessoas jovens era algo com Frankie Avalon e Annette Funicello. Steven era uma das poucas pessoas que eu conhecia que era mais novo do que eu. Estava aberto para qualquer coisa e isso me atraía. Ele não era autocentrado nem obscuro; era direto e gráfico. Comparado com um monte de pessoas – todas que acabaram ficando de escanteio – ele era claro e econômico. Foi isso que me deu confiança em suas habilidades e em seus instintos. Essa foi basicamente a razão para eu dizer: ‘Olha, se você precisar de ajuda, eu te ofereço os meus serviços.’”

Steven tinha uma necessidade de ajuda imediata. “Ele era literalmente um estudante de cinema morto de fome e não tinha uma família social”, recorda Bill. “Eu era um ator bem-sucedido e tinha uma casa e uma mulher que podia alimentá-lo. Nós cuidamos dele.” Bill também apresentou Steven para o seu círculo informal de jovens cineastas rebeldes. “Naqueles tempos, parecia que as probabilidades de entrar no ramo do cinema estavam contra nós. Era um mercado muito fechado. Éramos os únicos que falávamos uns com os outros. Havia o nosso grupo, onde todos tendiam a se conhecer e se entusiasmar entre si. Spielberg e Francis Coppola se conheceram graças a mim. E Steven passava a mesma confiança que senti com Francis naquela época.”

Outro círculo ao qual Steven se juntou foi o que ele chamou de “sociedade de filme dos cabeludos no coração da Universal Studios”, presidido pelo escritor-produtor Jerrold Freedman. Freedman “empregou vários roteiristas, diretores e pessoas que lidavam com coisas pouco habituais”,

lembra Spielberg, que acabou trabalhando para ele como diretor da série de tv *The Psychiatrist* e com quem também dividia um escritório. O ator Jeff Corey se recorda que Freedman apresentou ele a Spielberg no início de 1966, durante as filmagens de outro episódio de *Alma de Aço*. “Jeff”, Freedman disse, “eu gostaria de te apresentar Stevie Spielberg. Algum dia ele será o dono desta empresa.”

Corey, então recentemente liberado após um longo período na lista dos indesejáveis de Hollywood, administrava um prestigiado estúdio de atuação com fachada de teatro na Melrose Avenue, em Hollywood. Seus alunos nas décadas de 50 e 60 incluíam James Dean, Jack Nicholson, Richard Chamberlain e Carol Burnett, além de vários diretores e futuros diretores, como Roger Corman, Irvin Kershner e Robert Towne, que foram lá aprender a dirigir atores. Tony Bill teve aulas de atuação de Corey e levou Spielberg junto.

“Ele veio durante quase um ano”, lembra Corey. “Sempre evitava atuar. Sentava-se no fundo, muito quieto, muito atento. Por vezes, ele nem se sentava, ficava em pé lá trás. Eu sempre o perturbava para entrar em cena [e atuar]. Ele dizia ‘está bem’ e não fazia nada. Estava interessado em dirigir. Queria me assistir trabalhar com as pessoas e ver como as *performances* mudavam depois que eu jogava coisas nelas.”

O que Spielberg absorveu na aula de Corey foi a brincadeira, a improvisação, a abordagem ousada e nada convencional para a atuação, assim como uma forma de não evocar os clichês e um comportamento natural, que iria ajudá-lo imensamente diante das pressões da direção de tv. Como Patrick McGiligan observa na sua biografia de (Jack) Nicholson, Corey ensinou seus alunos a “não se aproximar de uma situação de frente, emocionalmente, mas lidar com o conteúdo de uma cena obliquamente”. Robert Towne recorda: “a situação que ele dava era totalmente contrária ao texto e cabia aos atores, por meio da interpretação de vários pedaços da cena que eles criavam, sugerir uma situação real com falas que não tinham nada a ver com a situação”.

Por volta da mesma época em que conheceu Corey, Spielberg teve contato com outro tipo de professor de atuação quando visitou o *set* de *Wind Fever*, um episódio antológico da série de tv da Universal *Bob Hope Presents the Chrysler Theater*, dirigida por Robert Ellis Miller e estrelando Leo G. Carroll, William Shatner e John Cassavetes. Spielberg lembra de Cassavetes como “uma das primeiras pessoas que conheci em Hollywood e uma das primeiras que vieram falar comigo de forma extremamente simpática”.

Quando Cassavetes viu Spielberg no *set*, “ele me puxou para o lado e disse: ‘O que você quer fazer?’. E eu disse: ‘Quero ser um diretor’. Ele respondeu que ‘ok, depois de cada tomada, você me diz o que estou fazendo de errado. E me dê direção’. Então, lá estava eu, dezoito [na verdade, dezenove] anos de idade, e havia esse profissional de cinema da Universal Studios, que estava fazendo um episódio de tv e que, depois de cada tomada, passava pelos outros atores, passava pelo diretor, vinha até mim e perguntava: ‘O que você achou? Como eu posso melhorar? O que estou fazendo de errado?’. Eu disse: ‘Meu deus, que vergonha. Sr. Cassavetes, não me pergunte na frente de todo mundo, podemos ir lá para aquele canto e conversar?’”.

Para Cassavetes, atuar nos filmes e nos programas de tv de Hollywood era somente um trabalho diurno para dar suporte aos seus projetos de filmes independentes. Ele convidou Spielberg para trabalhar em *Faces*, um filme de baixo orçamento que começou a dirigir em janeiro de 1965. Cassavetes não estava falando metaforicamente quando descreveu *Faces* como “um filme caseiro”: ele filmou na sua própria casa em Hollywood Hills e na casa da sua sogra. Gravado em 16mm e em preto e branco, a obra contava com uma pequena equipe de voluntários e a escalação de elenco de Gena Rowlands, esposa do diretor. Lançado em 1968, *Faces* foi uma peça influente no neo-realismo americano, uma “visão crua e sem limites de uma cultura psicologicamente descontrolada”, como Ray Carney descreve em *The Films of John Cassavetes*.

Embora não tenha recebido nenhum crédito, Spielberg recorda que Cassavetes “me fez de assistente de produção em *Faces* por algumas semanas, e fiquei por lá assistindo ele rodar o filme. John estava muito mais interessado na história e na atuação do que na câmera. Ele amava o elenco. Tratava o seu elenco como se fizesse parte da sua família por muitos anos. E, então, eu realmente comecei com o pé direito, aprendendo como lidar com atores enquanto assistia Cassavetes dirigindo sua equipe. (...) Eu pensava que uma das melhores formas de virar um diretor era, como John fazia, bisbilhotar o elenco, prometer qualquer coisa para eles, mas dar qualidade e olhar com grande pungência e atitude para o seu elenco e equipe, com as sobrancelhas levantadas e o nariz apontando para o chão. Isso foi outra coisa que aprendi com John.”

A maior parte do seu tempo na Universal, Spielberg “passava com os montadores”. “Eu passei um ano com eles na Universal. Eles adoravam me ter por perto. Eu me sentava com eles e eles me mostravam como e por

que estavam fazendo um corte. Eu até cortei alguns de *Caravana*, sabe? – cortes e acabamentos que não deveria estar fazendo porque não tinha o registro do sindicato. O começo foi bem assim.”<sup>6</sup>

Um dos editores com quem Spielberg passava mais tempo na Universal era Tony Martinelli, um adorável profissional antigo, que começou na indústria em 1925. “Ele tinha apenas dezesseis anos quando entrou na minha sala de edição – ainda estava na escola”, Martinelli lembra. “A gente tinha salas de edição no antigo prédio de laboratório da Universal e Chuck Silvers perguntou se poderia mandar o Steven para minha sala. Ele era um jovem garoto com personalidade, muito simpático. Não havia um pingo de vaidade nele. Ele tinha um filme de 8mm, uma versão de *Contatos imediatos de terceiro grau* [ou seja, *Firelight*] e um projetor. Projetamos o filme na parede. Havia som, mas ele não conseguia sincronizar. Foi uma obra e tanto. Muito, muito bem-feita. Tinha ângulos muito interessantes para um amador – e ele não era nenhum amador na época. Sabia para onde estava indo e estava indo na direção certa.”

Quando Spielberg foi homenageado pela American Cinema Editors, em 1990, como um diretor que “respeita os editores com quem trabalha e aprecia o que fazem”, Martinelli aproveitou a ocasião para relembrar o primeiro encontro entre eles: “Eu mencionei que sempre gostei de filmes 8mm. Ele me disse que eu seria o único [além de Silvers] que iria ver o filme. Todos os outros recusaram. Ele me disse que fui um dos únicos que o deixaram entrar na sala de edição. A maioria dos outros caras varria ele para o lado. ‘Estou ocupado’, diziam. Eu nunca fechei a porta para ninguém. A minha sempre esteve aberta para ele. Era apenas um menino, mas se você perguntava alguma coisa, ele respondia. Era muito prestativo, muito arrojado. Ele vinha até a sala de edição para aprender comigo, e eu fiquei por perto e aprendi com ele”.

Embora alguns editores de fato deixassem Spielberg de lado, ele lembra de ter sido bem recebido nas salas de edição e expressa sua gratidão a Martinelli. Richard Belding, que sucedeu a Dave O’Connel como chefe do departamento de edição de tv durante o tempo que Spielberg era um observador na Universal, lembra que o jovem aspirante “andava bastante pela montagem”. “Ele ia até as salas dos montadores e ficava na cola deles o tempo todo.” Spielberg “fazia um milhão de perguntas” a eles, diz Silvers. “Foi um processo de absoluta aplicação técnica. Ele trabalhou seu próprio currículo. Era o mundo real. Não há nenhuma escola que te ensine a ser um cineasta. Isso eles não ensinam.”



No final do primeiro semestre na faculdade de Direito, no início de 1967, Ralph Burris pegou o telefone e disse a Spielberg: “Vamos fazer esse filme”. “Esse filme” era um projeto de Spielberg chamado *Slipstream*, sobre corridas de bicicleta em alta velocidade. Ele queria realizar *Slipstream* no padrão de um filme teatral, em 35mm, como seu primeiro curta-metragem de qualidade profissional. “Steven era um verdadeiro vigarista”, Burris diz. “Ele não só sabia fazer filme, mas sabia também como obter dinheiro para realizá-los.”

Burris abandonou a faculdade na esperança de lançar sua própria carreira como produtor e convenceu seus pais, Ben e Thirza, a investir três mil dólares no filme de Spielberg. Outro membro da Theta Chi, Andre (Andy) Oveido, que tinha um negócio de distribuição de jornais, aceitou contribuir com mais mil dólares. Foi dado um papel no filme para Oveido, junto com outros amigos de faculdade de Spielberg, incluindo Roger Ernest, Peter Maffia e Jim Baxes. Por meio de Silvers e de outras pessoas na Universal, Spielberg adquiriu, sem custos, restos de bobinas de filme e as sobras de filmagens não expostas para realizar grande parte do curta.

A produção começou nos fins de semana do primeiro semestre de 1967, nas proximidades de Long Beach. O filme foi creditado pela Playmount Productions, empresa formada por Arnold e Steven Spielberg. “Eu fiz isso porque ninguém ia dar crédito a ele”, diz Arnold. “Ele era uma criança. Então, quando íamos ao CFI [Consolidated Film Industries] alugar os equipamentos de cinema, eu assinava. Também paguei algumas contas. Às vezes ele me pagava de volta, às vezes, não, mas não fazia nenhuma diferença. Recentemente, eu entreguei a ele todos os registros que tínhamos. ‘Ei, pai’, ele disse, ‘você realmente me ajudou na minha carreira.’” A visão de Steven provou ser maior do que sua carteira. “Nós subestimamos o quanto custaria”, admite Burris. “Fomos muito ingênuos. Steven pensou que poderíamos fazê-lo com menos de quatro mil dólares, colorido em 35mm, com um grande guindaste Chapman [uma grande plataforma para a câmera móvel].”

A escolha de Spielberg por um tema esportivo em *Slipstream*, tal como suas histórias sobre esportes no ensino médio, parecia uma tentativa calculada de entrar num aspecto da cultura americana do qual se sentia excluído. *Slipstream* era um projeto relativamente impessoal, ainda mais para um filme de estreia. Talvez sentisse que um filme que refletisse mais a sua própria personalidade não atrairia suficientemente o crescente mercado juvenil. O herói de *Slipstream* não era um nerd spielbergiano e sim

um belo atleta, cuja obsessão por corridas de bicicleta foi provavelmente inspirada na personalidade de Don Shull.

Quando Spielberg estava morando em Saratoga, Shull e quatro de seus amigos atletas competiam em alta velocidade, em bicicletas europeias de 1500 dólares, por toda a Santa Clara County (Steven não estava incluído). “Nós rasgávamos aquelas colinas”, Shull recorda. “Éramos uns animais. Acho que o Steven teria caído na primeira curva; ele era um cara meio baixinho. Algumas das quedas que tivemos, eu sei que ele guardou no fundo da mente. Ele disse que pegou alguns dos meus truques de bicicleta e incorporou naquele filme. Eu nunca o assisti.”

A definição de “*slipstream*” é “uma região com baixa pressão de ar e sucção para frente produzida atrás de um veículo terrestre em rápido movimento”. Os ciclistas caçadores de emoções às vezes arriscavam a vida para acelerar atrás de um caminhão e andar no seu vácuo. *Slipstream* ia apresentar uma corajosa sequência de ação dos ciclistas descendo uma colina íngreme. O herói, pedalando no “*slipstream*” de um caminhão, é perseguido pelo seu rival, um trapaceiro que quer derrubá-lo da pista. Mas, quando o bom moço desvia do caminhão, o impulso do outro corredor o joga imprudentemente para trás do veículo, batendo nele violentamente e lançando-o para fora da estrada.

Roger Ernest, que ajudou Spielberg com o roteiro, foi escalado como o trapaceiro, um personagem que lembra um pouco os valentões que atormentaram Spielberg em Phoenix e Saratoga. O mocinho foi interpretado por Tony Bill que, como todos os outros envolvidos na produção, doou de bom grado seus serviços ao diretor de vinte anos.

Enquanto procurava por um cinegrafista, Spielberg conheceu Allen Daviau, um jovem cinéfilo e diretor de Fotografia iniciante. Daviau, que serviu de operador de câmera em *Slipstream*, mais tarde se tornou um dos mais ilustres diretores de fotografia de Hollywood, trabalhando com Spielberg em vários dos seus filmes mais artísticos, incluindo *E.T. O extraterrestre* (1982), *A cor púrpura* (1985) e *Império do sol* (1987). “Ninguém que conhecia Steven em 1967 se surpreendeu com o seu sucesso”, disse Daviau certa vez. “(...) Mas ninguém [então] lhe dava um emprego. Ele estava crescendo – tinha dezenove anos [na verdade, vinte] – e sentia que o tempo estava passando e que precisava realizar alguma coisa.”

Quando perguntado em 1995 sobre o que fez reconhecer o talento de Spielberg, Daviau respondeu: “Eu acho que era aquela rara qualidade de

possuir tanto a sensibilidade artística quanto a paixão pelo meio, além de ser um diretor duro que, ao mesmo tempo, conseguia fazer o que queria e lidava com pessoas difíceis para conseguir o dinheiro. Desde o início, ele trouxe gente para colocar dinheiro!”

“Para *Slipstream*, ele fez um trabalho de venda incrível. Ele conseguiu esses grupos de corredores de bicicleta de estilo europeu, em pleno sul da Califórnia, e que eles se deslocassem com suas bicicletas, sem pagamento para gasolina ou qualquer outra coisa, numa escuridão total, para algum lugar esquecido por Deus no deserto. E, quando o sol começou a nascer na estrada, esses caras estavam todos equipados, indo em nossa direção, descendo a rua. Eles repetiam e repetiam a ação para esse garoto em troca de nada, só porque ele era inspirador.”

Spielberg pediu a Daviau para ser diretor de fotografia em *Slipstream*, mas Daviau explicou que “só havia filmado em 35mm alguns títulos e captado imagens para o [lisérgico filme de 1967] de Roger Gorman *The Trip*. Eu disse: ‘Acho que não tenho experiência suficiente para ser seu cinegrafista, mas conheço um maravilhoso profissional francês chamado Serge Haignere’”. Haignere, que foi para Hollywood pouco antes do início da *Nouvelle Vague*, estava trabalhando como assistente de câmera em filmes do estúdio. “Quando vi Steve pela primeira vez”, disse ele durante a produção de *Slipstream*, “eu vi um jovem garoto – um menino assustado – e me lembro de ter pensado ‘ah, não, lá vem mais um que quer fazer filmes!’. Mas descobri que era muito criativo e muito talentoso. Não trabalharia com ele se não fosse. Formamos uma equipe muito boa.”

Após visitar a locação de *Slipstream* para o jornal de Long Beach State, *The Forty-Niner*, o escritor Ron Thronson, de forma visionária, escreveu que Spielberg já estava “cavando seu próprio lugar” ao lado de importantes diretores contemporâneos. Com *Firelight*, Spielberg “de fato impressionou as pessoas em Hollywood, o suficiente para que agora ele tenha recebido a chance de trabalhar num grande estúdio como observador, um privilégio dado a poucos homens, sejam jovens ou velhos. (...) Ele é bem considerado entre os seus, um fato que se destaca em relação aos profissionais que trabalham com ele e que o respeitam.

“Por que tais homens querem contratar um jovem que está trabalhando por conta própria, com sua própria produtora? Por que eles estão dispostos a fazer este trabalho por nada? Porque eles sentem que Steven Spielberg tem a habilidade para se tornar um importante e notório diretor, e eles querem ajudá-lo. (...) Steve parecia mais uma líder de torcida de faculdade

do que um experiente diretor de cinema, mas é impressionante assisti-lo e ele pode estar a caminho de algum lugar.”

“Todo filme é uma experiência”, disse Spielberg a Thronson. “Vou continuar aprendendo quando tiver sessenta anos. Aprendi mais sozinho do que jamais aprenderei dentro de um estúdio.”

O profissionalismo na abordagem de Spielberg na produção de filmes impressionou o repórter estudante: “Em algum momento do processo, a equipe passou quase duas horas em oito tomadas de uma sequência que teria aproximadamente trinta segundos de duração e que precisava que um ator se aproximasse de um grupo de colegas para dizer: ‘Alguém aí quer uma coca-cola?’. Ele faz uma pausa para prosseguir com ‘Bem, só achei que deveria perguntar’. Durante essa pequena sequência, a câmera estava se movendo rapidamente, aproximando-se, girando e dando zoom na cena. Se o diretor for bom, não deixará a cena terminar até que esteja tudo certo e, às vezes, isso demora um pouco.”

Mas não tardou muito para que a produção parasse abruptamente. As filmagens do início e do fim das sequências – o começo e o final da corrida – estavam programadas para um fim de semana perto do mar. Spielberg e Burris haviam recrutado um número considerável de ciclistas e espectadores. “Eles apostaram tudo no último fim de semana de filmagem”, lembra Daviau, “e não só choveu, mas caiu um temporal naqueles dias.”

“Nós basicamente ficamos sem dinheiro”, diz Burris. “Estávamos acabados na água. Tenho fotos do nosso operador de grua sentado na chuva. A diária era de 750 dólares, incluindo o motorista. Conseguimos um material muito bom [antes daquele fim de semana], estava tudo ótimo, mas não era o suficiente. Conseguimos tudo para o estabelecimento, os elementos da corrida, uns dois mil metros de filme [um pouco mais de uma hora de captação], mas nunca conseguimos entrar realmente na parte dramática.”

“Quando o dinheiro acabou, Steven ficou muito deprimido”, diz Daviau. “Depois de *Slipstream*, ele tentou realizar um pequeno projeto em 16mm com os bonecos que Serge estava filmando. A única coisa que eu sabia era que ele tinha que fazer algo.”

*Citizen Steve*, um filme biográfico que sua esposa, Amy Irving, fez como um presente-surpresa para o aniversário de Spielberg em 1987, contém uma montagem de 45 segundos das filmagens de *Slipstream*, que chama, de brincadeira, de “o ângulo de Mozart”, como “a sinfonia inacabada, o filme inacabado”. O laboratório que Spielberg e Burris usaram para *Slipstream*, Consolidated Film Industries (CFI), teve de garantir as filmagens, já que

os cineastas não podiam honrar os pagamentos e, até 1987, o material ainda estava em uma prateleira no laboratório de Hollywood. Foi então que Spielberg as comprou de volta. Apesar do destino infeliz de *Slipstream*, as cenas dinâmicas e artísticas da corrida de bicicletas coletadas por Daviau dão um vislumbre da promessa do jovem Spielberg.

Antes que o projeto desmoronasse, Spielberg deu uma declaração desprezível, porém atenta, sobre sua filosofia na produção de filmes para o estudante de Jornalismo Jo Marie Bagala: “Eu não quero fazer filmes como Antonioni e Fellini. Não quero apenas a elite. Quero que todo o mundo goste dos meus filmes. Por exemplo, se um filme do Antonioni estivesse passando em Sioux City, Iowa, as pessoas iriam preferir assistir *O feiticeiro da floresta encantada* [fantasia da Disney de 1967]. Mas quero que meus filmes tenham um propósito! Eu só quero fazer trabalhos que digam alguma coisa, algo próximo que eu poderia transmitir ao público. Se, ao fazer isso, eu criar um estilo, então esse será o meu estilo. Estou tentando ser original, mas, às vezes, até a originalidade tende a ser estilizada. Sinto que agora a pior coisa para se fazer aos vinte anos é desenvolver um estilo.”

Pouco depois que Robert Kennedy foi assassinado, em junho de 1968, as redes enviaram uma ordem urgente para seus fornecedores reduzirem a violência nos programas de tv. Spielberg visitou por acaso Chuck Silvers, enquanto este tentava desesperadamente lidar com o problema.

“Ele entrou no meu escritório todo empolgado falando sobre alguma coisa que estava fazendo”, lembra Silvers. “Eu o interrompi. Disse a ele: ‘Steven, estou fazendo algo importante aqui. Não tenho tempo, porque esse [programa] está indo para o ar em alguns dias. Tenho que cortar muita coisa’. Não vou dizer que explodi ou que gritei com ele. Fiz isso num tom para calá-lo. ‘Tenho um problemão para resolver agora. Não tenho tempo para escutá-lo, Steven. Não quero mais ver nenhuma das suas anotações, não quero ouvir suas histórias, não quero ver as suas montagens’. A expressão em seu rosto era a de como se eu o tivesse agredido ou algo assim. ‘Steven, a próxima coisa que eu quero ver sua é um filme colorido em 35mm – o que significa um filme acabado. Quando tiver isso, você me liga’.

“Fiquei sem vê-lo por alguns meses. Então, recebi um telefonema num domingo. Ele disse: ‘Eu tenho algo para te mostrar’. Perguntei ‘Quanto tempo tem?’. ‘Vinte e seis minutos.’ ‘Ok, vou reservar uma sala para esta tarde.’ Acho que me sentia culpado. Ele não foi para a sala de projeção. Estava muito nervoso ou talvez não quisesse responder a nenhuma per-

gunta. Entrei na sala de projeção sozinho e vi *Amblin'*. Assisti ao que ainda acredito ser um filme perfeito.”

Ainda que Spielberg estivesse longe de ser um iniciante – afinal, ele vinha fazendo filmes desde a metade dos seus 22 anos – *Amblin'* se tornou a sua estreia oficial como um jovem diretor quando foi lançado nos cinemas, em dezembro de 1968. Eloquente e sem falas, este curta-metragem conta a história melosa de uma garota e um garoto que se juntam, mas acabam se afastando enquanto pegam carona do deserto até o mar, no sul da Califórnia.

A madrinha sem créditos de *Amblin'* foi Julie Raymond, que aproximou Spielberg do aspirante a produtor Denis Hoffman, com quem ela trabalhou na Pacific Title. Nove anos mais velho que Spielberg, Hoffman comandava o visual e os títulos da Cinefx. Ele também gerenciava uma banda de rock chamada October Country e estava procurando um projeto de filme para colocar as músicas do grupo. No início de 1968, pouco depois do aniversário de 21 anos de Spielberg, Raymond levou Hoffman para almoçar com o jovem cineasta.

A primeira impressão que Hoffman teve de Spielberg foi que ele era “muito direto, charmoso e dedicado. Ele comia, respirava e vivia os filmes. O sonho dele era ser diretor, simples assim. Ele disse que faria qualquer coisa, se conseguisse dinheiro. Steve não parecia perigoso. Ele tinha um certo ar infantil, uma ingenuidade. Dava vontade de ajudá-lo. Não é por acaso que Spielberg está onde ele está, não foi sorte, era tudo um plano. Ele não é apenas um gênio cinematográfico, é um gênio na autopromoção. Ele e eu tínhamos a grande ambição de fazer filmes. A verdade é que *eu* o ajudei porque eu queria chegar a algum lugar também. Eu queria entrar na produção. E fiz isso como um amigo porque gostava dele e porque ele precisava de ajuda”.

O primeiro projeto que discutiram foi *Slipstream*.

“Precisava de uns cinco mil dólares para terminá-lo. Ele pediu até para o próprio pai, que não quis lhe dar o dinheiro. A fotografia era linda, mas, pelo que me lembro, era um filme chato – muitas pessoas andando em muitas bicicletas. Ficava sempre nisso e não me empolgou muito. Provavelmente, devido a meu ego, eu disse a ele que ‘olha, não estou interessado em completar nada’.

“Eu disse ao Steve que queria ver algo por escrito. Queria ver um esboço ou um roteiro. Ele me apresentou uns dois ou três projetos diferentes, com três ou quatro páginas de rascunho. Primeiro, ele propôs um curta-metragem sobre um cinema *drive-in*. A história se passava de noite. Pessoas

deixavam seus carros para ir comprar doces, e era sobre o que elas viam ao longo do caminho. Quando voltavam, não conseguiam encontrar seus carros – eram todos Volkswagen. Tinha uma boa premissa, mas custava muito caro e meu grupo musical não cabia nele. Pensei que ele poderia ter mais facilidade como diretor pela primeira vez se não tivesse que lidar com diálogos. Eu disse ‘Vamos fazer algo que não precise de tantos *sets*, de tantas pessoas. Algo sem som, sem diálogos. Estaremos nas locações sem tanto equipamento. Será mais fácil. E vamos fazer algo que possa usar minha música’.

“O roteiro seguinte foi criado sob medida. Escolhi *Amblin’* porque não tinha nenhum diálogo e a premissa era muito oportuna. Steve não era um fã de rock’n’roll, mas escreveu conforme as nossas especificações. Ele bolou a história, mas eu dei as diretrizes. Tivemos várias reuniões; foi um esforço cooperativo. *Amblin’* não foi um trabalho feito por amor da parte dele. Foi feito porque ele precisava de um meio para se tornar um diretor.”

Spielberg descreve *Amblin’* como “um ataque de comercialismo grosseiro. Eu tinha realizado um monte de curtas em 16mm que não estavam me levando a lugar nenhum. Eles eram muito fora do comum. Queria filmar algo para provar às pessoas que financiavam filmes que eu poderia ser um cineasta profissional. *Amblin’* foi um esforço consciente para entrar no negócio e ter sucesso, mostrando às pessoas que eu sabia movimentar uma câmera, compor bem e lidar com iluminação e atuações. O único desafio que me agradava em *Amblin’* era poder contar uma história de um garoto e de uma menina sem nenhum diálogo. Isso foi algo que me propus a fazer antes mesmo de descobrir que eu não conseguiria pagar pelo áudio, mesmo se quisesse”.

Burriss e Spielberg aprenderam muito sobre como economizar após a experiência lamentável de *Slipstream*. Ou, pelo menos, aprenderam a manipular um aspirante a produtor inexperiente. “O orçamento original que eles inventaram [para *Amblin’*] foi de três ou quatro mil dólares”, Hoffman recorda. “Eles atropelaram as etapas.” Ao perceber que o orçamento era absurdamente baixo, Hoffman autorizou mais gastos até que o desembolso chegou a cerca de vinte mil dólares, incluindo os custos do trabalho na Cinefx, CFI e na Ryder Sound Service; as impressões em 35mm pela Technicolor; e alguns milhares de dólares em propaganda e publicidade.

*Amblin’* foi filmado quase inteiramente em locações a céu aberto no sul da Califórnia, mas Hoffman também deu um jeito de usar a casa de praia de Jack Palance, em Malibu, para a sequência final, e forneceu seu próprio

estúdio de som na Cinefx para as filmagens de uma cena de noite ao ar livre. A cena dos dois personagens fazendo amor em um saco de dormir à luz de uma fogueira foi feita para reduzir as despesas de locação e também para que o diretor de fotografia, Allen Daviau, pudesse controlar melhor as condições da iluminação.

Todos os envolvidos no filme, incluindo Spielberg, trabalharam em troca de nada, a não ser os créditos na tela. Era um filme de estreia para todos os 25 profissionais, incluindo os cinco membros da October Country. Spielberg achou sua atriz principal, a atraente ruiva Pamela McMyler, na publicação *Academy Players Directory*. Graduada na Pasadena Playhouse, ela havia feito um pequeno papel em *O homem que odiava as mulheres* (1968). O protagonista masculino, Richard Levin, estava trabalhando como um bibliotecário na Beverly Hills Public Library. Ele tinha uma incrível semelhança com o diretor, o que ajudava a enfatizar o tom autobiográfico do personagem.

Spielberg afirma que Hoffman “queria os créditos de posse. Isso significa que o crédito diria: *Amblin'*, um filme de Denis Hoffman. Eu disse ‘Tudo bem!’, peguei o dinheiro e fiz o filme”. Mas não há créditos de posse em *Amblin'*, o que classifica Hoffman como produtor e Burns como “responsável pela produção”, enquanto na lista dos créditos finais, aparece: “escrito e dirigido por Steven Spielberg”. Hoffman sentiu que as pessoas que escreveram sobre o filme enfatizaram, injustamente, somente a contribuição criativa de Spielberg e “me fizeram parecer um cara com mais dinheiro do que cérebro”. “Eu descobri o Spielberg. Eu coloquei o dinheiro para o filme dele. Eu cuidei do elenco e da equipe. Eu paguei todas as contas. E quando tudo estava pronto, fui esquecido. Eu era o produtor.”

No primeiro dia de filmagem de *Amblin'*, 6 de julho de 1968, Burris ficou alarmado quando encontrou Spielberg no palco de som da Cinefx “gravando um longo rastro de fósforos subindo em direção a fogueira. Fazia sentido em termos de história, mas ele não falava para a gente sobre o que estava fazendo. Eu sabia que aquele filme era a nossa mercadoria mais cara e pensei que, se o filme todo continuasse assim, iríamos usar três mil metros de película [quase duas horas de captação]. Eu gritei: ‘Corta!’. Steve ficou maluco: ‘Ninguém diz *Corta* no meu *set*’. Aprendi minha lição. Nunca mais gritei *Corta* num *set*, desde então. Acho que ele nunca me perdoou”.

“No primeiro fim de semana, Denis quase cancelou todo o projeto”, relata Daviau. “Filmamos a cena da fogueira naquele sábado e domingo e, no fim do sábado, filmamos, acho, que umas três ou quatro vezes nossa



cota permitida de película para aquele dia. Denis disse: ‘É isso. Vamos parar por aqui. Eu não posso pagar isso’. Nós dissemos: ‘Tudo bem, seremos bonzinhos, seremos bonzinhos!’. E, no dia seguinte, tivemos o cuidado de gravar muito pouco do rolo para que, assim, pudéssemos sair para o deserto e começar a filmar de verdade.”

Depois que esses testes de autoridade do diretor saíram de cena, Spielberg parecia estar no seu habitat. Nos oito dias seguintes, as locações das filmagens mudaram para o deserto perto de Pearblossom, no norte de Los Angeles. “Fez uns 40°C em julho, em Pearblossom”, lembra Daviau, “Não era para seres humanos ficarem lá com câmeras e filmes.” Apesar deste desafio físico, Spielberg estava “encantado” com todos envolvidos na produção. Hoffman disse: “Eles eram um bando de crianças, amadores totais. Steven trabalhava com as pessoas extremamente bem. Ele tinha uma comunicação imediata com qualquer um. Não importava quem você era, ele iria dirigi-lo. Além disso, ele fazia o seu dever de casa e se preparava”. Spielberg até documentou a produção de *Amblin’* com sua câmera de 8mm.

“As pessoas perguntavam: ‘Como você conheceu o Spielberg?’”, Daviau relembra, rindo. “Eu realmente cheguei a conhecer o Spielberg porque filmei o nascer e o pôr do sol todos os dias, durante *oito dias seguidos*, com um Steven Spielberg altamente inspirado. A cada manhã, ele queria se levantar e gravar o sol nascer. ‘Steven, nós tivemos um *ótimo* nascer do sol de ontem’. ‘Sim, mas este aqui pode ser melhor!’ A estrutura era bem fraca e Steven inventava à medida que íamos avançando. Então, a gente fazia o nascer do sol e depois filmava o dia todo até gravar o pôr do sol. Depois a gente dirigia até a cidade, na Technicolor, e ia ver as filmagens do dia anterior. Steven só fazia isso para ter uma ideia de como poderíamos refazer e melhorar aquela pequena cena. Ele dirigia todo o caminho de volta, ia para cama, e, bum!, às cinco horas da manhã, Steven estava de pé dizendo ‘Levanta! Levanta!’.”

Outros membros da equipe de *Amblin’* seguiram carreiras em Hollywood, incluindo o compositor Michael Lloyd; a irmã adolescente do Spielberg, Anne, que servia como supervisora de continuidade e preparava a comida; o assistente de produção Thorn Eberhardt, de Long Beach State e que agora é diretor; o assistente de produção Robin C. Chamberlin, que depois produziu a série de tv *Wings*; e o assistente de câmera Donald E. Heitzer, um graduado da escola de Cinema da UCLA, que também trabalhou com Daviau em curtas de rock’n’roll e se tornou produtor associado e gerente de Produção.

Hoffman lembra do filme como “um trabalho realizado por amor” por todos os envolvidos, mas, para alguns, foi apenas trabalho – e um trabalho não pago. Após ralar do início da manhã até tarde da noite em lugares cansativos, a equipe voltava “derrotada” para o seu pequeno motel, diz Heitzer. Burris lembra que o time mudava porque “os caras falavam: ‘Foda-se isso, fui!’”. “Foram tempos difíceis”, admite Heitzer, um dos que saíram de Pearblossom antes da conclusão da rodagem. “Foi duro. Muito cansativo. Fazia muito calor. Era no meio do nada. Nós chegamos a subir uma encosta para posicionarmos a câmera. Não tínhamos as facilidades normais.”

Heitzer logo descobriu que Spielberg não estava tão relaxado quanto parecia: “Saíamos cedo, de manhã, para a locação, e Spielberg disse que vomitava todos os dias antes de ir. É compreensível – qualquer diretor estaria nervoso e ele era apenas um garoto. Mas, ainda assim, era o líder. E era sério. Quando você pega o dinheiro de alguém e está fazendo algo que provavelmente não terá mercado, é *melhor* você ser sério”.

Spielberg achou o processo de montagem de *Amblin'* “catártico, já que a montagem era decisiva para a história”. Ele gravou mais de três horas de filme para um curta de 26 minutos e, no momento em que estava pronto para começar a montar, seu produtor tinha pouco dinheiro sobrando para contratar uma sala adequada. Mais uma vez, Julie Raymond veio ao resgate: “Arranjei para ele uma sala de montagem em Hollywood onde ele poderia cortar o filme – Hal Mann Laboratories. Eu conhecia o Hal da Pacific Title, onde ele foi chefe de laboratório”.

“Julie Raymond me ligou e recomendou o Spielberg”, Mann recorda. “Já tínhamos trabalhado com ele antes na Pacific Title. Ele tinha realizado alguns trabalhos em 16mm e os trouxe para serem revelados. Larry Glickman [o dono da empresa] fez muitos projetos com estudantes. Era muito gentil, generoso e compreensivo. Demos a eles o estoque [de filmes] pelo custo de estoque e mais cinco por cento. Naquele tempo, Spielberg era outro estudante. Eu quase não lembro dele. Estava trabalhando com um montador [assistente] [Burris] em *Amblin'* e tinha acabado de chegar no ponto de fazer os efeitos especiais. Acho que ele ficou sem dinheiro. Precisava de um lugar para montar e ficar por muitas horas. Ele veio até nós e conversamos. Ficamos impressionados e dissemos que iríamos ajudá-lo. Parecia ser um bom garoto, muito educado e respeitoso. Todo mundo para ele era ‘senhor’ e se comportava de uma maneira profissional. Tínhamos uma sala de montagem disponível e deixamos que ele usasse; dissemos que poderia ter a sala de graça se trabalhasse de tarde.”

Spielberg passou seis semanas debruçado sobre a Moviola de Mann, montando o filme e a trilha sonora, que incluía a música de Michael Lloyd, uma canção de título melancólico interpretada pela vocalista principal da October Country, Carole Camacho, além dos outros sons humanos no filme, como Pamela McMyler rindo durante uma sequência em que fumava maconha. A montagem de Spielberg foi ousada, concisa e propulsiva, com um gosto “jazzístico”, tipo *New Wave*, com cortes repentinos fora do ritmo e quadros congelados. Ele trabalhou sete dias por semana, das quatro da tarde até às quatro da manhã, com apenas um único integrante da equipe no prédio com ele e Burris, durante as noites. Spielberg estava determinado em ter o filme pronto para lançamento até o fim do ano, o prazo para as considerações do Oscar na categoria de curta-metragem *live-action*.

Spielberg “vivia de pizza e ar noturno”, Mann recorda. “Ele passou cerca de duas semanas, dia e noite, apenas escutando a trilha sonora do filme [para guiá-lo na montagem]. Ele tinha um toca-discos e trouxe todas essas gravações de 33rpm. Passava a noite toda ouvindo-as junto com o filme. Ele era bastante perfeccionista. Queria saber tudo sobre tudo. Queria saber como o nosso laboratório e como nossas máquinas de efeitos especiais funcionavam. Nós tínhamos dois ou três operadores de efeitos especiais e ele queria saber o que faziam. Recebeu uns conselhos de muita gente boa. Pouquíssimas pessoas não quiseram oferecer seu tempo e seu conhecimento; a maioria queria ajudá-lo. Ele era um cara muito elétrico, mas de uma forma tranquila. Não soava como um sabe-tudo; estava ansioso por aprender. Ficamos maravilhados com aquilo. De vez em quando, aparece alguém com quem você quer ir até o final. Todos pensavam que ele teria um futuro promissor. O cinema era a sua vida.”<sup>7</sup>

Anos depois, Spielberg descartou *Amblin'* como “um grande comercial de Pepsi”, com “tanta alma e conteúdo quanto um pedaço de madeira flutuante”. Desde que comprou o seu filme de estreia com Hoffman em 1977, Spielberg não achou uma boa relançá-lo. “Ele foi relutante em deixar as pessoas verem aquele filme por muitos anos”, diz Daviau, “porque sentia que era algo claramente calculado para fazer o que ele fez, isto é, convencer um grupo de executivos da Universal a colocar dinheiro num diretor de 21 anos. Era obviamente destinado a esse tipo de público, com um toque de novidade, mas, continuava a ser um filme antiquado de muitas maneiras. Eu diria que ele estava um pouco embaraçado com o filme.”

“Eu não consigo olhá-lo agora”, admitiu Spielberg, em 1978. “Realmente provou o quão apático eu era nos anos 60. Quando olho para aquele filme,

posso facilmente dizer ‘Não é à toa que eu não fui pro Kent State’ ou ‘Não é à toa que eu não fui pro Vietnã nem protestei, quando todos os meus amigos carregavam cartazes e se organizavam na Century City’. Eu estava fazendo filmes e *Amblin’* era o subproduto sincero de um jovem imerso até o nariz em filmes.”

Spielberg está subestimando seu próprio filme. A desenvoltura do visual de *Amblin’* ainda tem o poder de fascinar, mesmo depois de todos esses anos e, apesar de ser obviamente calculado para as demandas do mercado, o curta é muito mais que uma mera amostra do diretor ou uma peça sem alma, fruto da exploração dos jovens no mercado dos anos 60. A simplicidade e o charme da narrativa são impressionantes e o tratamento levemente cômico de Spielberg sobre as divisões culturais da época, representado nas personalidades contrastantes do casal caroneiro, é perspicaz e surpreendentemente complexo. Sua perspectiva ambivalente sobre o movimento hippie, o que refletia a própria personalidade do diretor como um trabalhador rebelde dentro do negócio, também demonstrou os instintos sagazes de Spielberg. Enquanto satisfazia seu ostensivo público-alvo de jovem cinéfilo, simultaneamente, lançava o filme para o seu verdadeiro – e mais limitado – objetivo: os executivos de meia-idade de Hollywood, que viam a cultura emergente dos jovens com uma mistura de cautela e fascínio. Assim, ele conseguiu realizar um filme que era tanto comercial em apelo a uma base ampla, quanto pessoal em relação a seus sentimentos – uma combinação que se tornaria uma marca distintiva em sua carreira.

Com seu *case* de guitarra, boné militar e roupas largas, o personagem de Richard Levin em *Amblin’* parecia um hippie, ou ao menos um garoto judeu de classe média dando o seu melhor para ser um hippie. Sua timidez e seu estranho apelo sexual chamam a atenção da personagem de Pamela McMyler, que era bonitinha, mas descolada; frágil, mas com uma aparência desgastada pelo tempo, o que a marcava como uma andarilha machucada pelas experiências. Enquanto ela assume a responsabilidade de iniciá-lo em fumar maconha e fazer amor, suas brincadeiras parecem relaxá-lo. Mas, seu nervosismo latente torna-se mais explícito à medida que a história sem palavras avança.

A recusa do garoto em deixar sua companheira de viagem olhar dentro de seu *case*, a princípio uma peculiaridade aparentemente inofensiva, gradualmente, alerta a mocinha para um lado secreto da personalidade do rapaz. Quando finalmente chegam a Pacific Ocean, ele vai brincar na arrebentação, completamente vestido, enquanto ela se move, triste, em

um balanço da praia, sentindo que a breve jornada que tiveram juntos não teria mais futuro. Numa série de *jump cuts*, Spielberg a aproxima cada vez mais do *case* da guitarra deitado na areia. Quando ela o abre, vemos seu sorriso comovente, com uma mistura de receio e alegria. Ela encontra os símbolos da verdadeira personalidade do menino – um terno e gravata, sapatos marrons de bico fino, pasta de dente, enxaguante bucal e um rolo de papel higiênico – junto a uma cópia do livro de Arthur C. Clarke *A Cidade e as Estrelas*, uma aparentemente inclusão sem sentido, mas que ajuda a alertar o espectador atento sobre a extensão da identificação pessoal de Spielberg com o personagem.

O menino não só é um *falso* hippie, um careta, mas, ainda por cima, se revela uma pessoa desagradável, apesar da sua aparente inabilidade social. Inicialmente incapaz de conseguir uma carona na estrada enquanto viajava sozinho, ele se agarra na garota como uma isca para motoristas desavisados – uma estratégia comum entre alguns malandros e na qual os condutores caem. Em um nível mais sério da trama, sutilmente transmitido por Spielberg por meio da intrigante direção dos olhares desconfiados do casal um para o outro, o rapaz cruelmente permite que a garota se aproxime dele emocionalmente, mais do que ele está disposto a fazer. Ela tem a infeliz constatação de que o (não declarado) objetivo dele em seguir para o sul da Califórnia não tem espaço para os sentimentos de uma andarilha, uma vagabunda socialmente menos ambiciosa. Vendo seu protagonista masculino de forma crítica, através dos olhos de uma personagem feminina mais sensível e de cabeça mais aberta, Spielberg fornece uma crítica implícita à ambição masculina e sua indiferença emocional. Embora não tenha aparecido assim para o público na época, Spielberg também nos dá um retrato surpreendentemente duro e objetivo do artista quando jovem. O personagem de Levin tem a mesma atitude em relação à garota que o próprio Spielberg teve com seu colega de quarto hippie Ralph Burris – ele fica sem graça, mas também intrigado por sua abertura sexual e emocional. O retrato pungente do diretor no personagem de McMyler é um gesto de respeito à contracultura, feito por um cineasta consciente o suficiente para saber que nunca poderia pertencer de verdade a ela.

Embora não tenha abertamente consciência política, *Amblin'* é dificilmente a obra de um cineasta “apático” e sim de um realizador profundamente sentimental, que conseguiu captar o humor insatisfeito da sua geração com fidelidade e perspicácia. Spielberg descreve *Amblin'* em 1968 como “esperançosamente representando tudo que está acontecendo hoje em dia.

Não se posiciona em relação à maconha ou o sexo, simplesmente os apresenta”. Ele poderia ter formulado isso melhor, embora *Amblin’* não tome uma “posição” de defesa acerca das mudanças e dos costumes sociais; ele os examina concretamente, com sinceridade, sem recorrer a uma caricatura. O uso hábil e espirituoso da câmera por Spielberg, os ritmos vigorosos e inesperados das composições e da montagem, e o engajamento naturalista das atuações que ele tira dos seus atores dão a *Amblin’* uma sensação de espontaneidade emocional e frescor dentro da estrutura de um estilo visual maduro, altamente controlado e até clássico. Comparado com alguns dos filmes mais conhecidos dos jovens nos anos 1960 – exageradamente históricos e virtualmente impossíveis de assistir hoje em dia –, *Amblin’* é uma elegante e despretensiosa miniatura, uma cápsula do tempo que transcende o clichê e não requer desculpas do seu diretor.

“Quando vi *Amblin’*”, relata Chuck Silvers, “tenho que ser sincero com você, eu chorei. Foi tudo o que deveria ter sido. Foi perfeito. Certas coisas que ele fazia com a câmera eram divertidas, mas não só isso – ele estava contando uma história. Era uma história tão simples, tão bem contada, e ainda era um filme mudo. Steven Spielberg é o mais próximo de um cinegrafista nato que eu já conheci; ele sabe como transmitir visualmente o que tem em mente. Eu não quero me lançar de forma alguma como seu professor. Eu queria muito ter sido. Mas como diabos você ensina Maria Callas a cantar? Quem ensinou Da Vinci? Você pode expor pessoas a certas coisas, mas, elas já têm que ter aquilo dentro delas mesmas. Até onde eu sei, ele é a pessoa mais talentosa em filmes. Não apenas hoje – *sempre*.

“Não acreditei na minha própria reação quando assisti a *Amblin’*. Achei que, talvez, eu não estivesse sendo o mais objetivo que eu podia. Vi de novo e tentei analisá-lo num sentido mais profissional. Não encontrei nada que eu teria mudado e isso é muito incomum para mim. Também mostrei para alguns montadores próximos. Um dos caras até chorou – Carl Pingitore. Carl era um urso bruto. Ele disse: ‘Essa é a coisa mais bonita que eu já vi’. Quando mostrei *Amblin’* para esses três ou quatro editores, eu já sabia que tinha em mãos a estreia de Steven.”

A “baita oportunidade” que Silvers desejou para Steven estava, então, prestes a acontecer. Como Spielberg disse, o que aconteceu depois foi “uma verdadeira história de Cinderela”. Embora outros que trabalhavam na Universal na época tenham tentado ganhar créditos por levarem *Amblin’* à atenção do alto escalão da Universal, a primeira pessoa que fez isso foi Silvers.

“Levei três dias para descobrir o que fazer com *Amblin*”, ele lembra. “Era bem óbvio que televisão era o caminho para Steven. Eu estava na tv e as pessoas que eu conhecia também estavam. Essa seria a primeira exposição do Steven. Eu pensei: ‘O que diabos posso fazer? Ligar para o cara que está no comando.’”

O cara no comando era Sidney J. Sheinberg. O alto e imponente texano de 33 anos era vice-presidente de Produção da Universal tv.

“Meu sentimento sobre o futuro da televisão”, disse ele, brevemente após contratar Spielberg, “é que não haverá regras”. Sid Sheinberg se mudou para Califórnia em 1958 para ensinar Direito na UCLA, sendo contratado no ano seguinte pelo departamento Jurídico da Revue Productions. Depois, virou o braço da produção televisiva na MCA e, então, tornou-se um importante agente de talentos em Hollywood. Após ajudar na negociação da compra da Universal pela MCA, em 1962, Sheinberg começou a subir no mundo corporativo como um executivo de negócios de tv. Ele iniciou uma nova era na televisão em 1964, quando teve a ideia dos telefilmes (conhecido então como a NBC “World Premiere”). À medida que a divisão de televisão da Universal prosperava, Sheinberg logo se tornou o filho favorito e aparente herdeiro de Lew Wasserman para a presidência da MCA.

Ao relembrar os dias de Sheinberg na tv, o escritor e produtor William Link diz que ele “tomava decisões em segundos. Não havia impedimento; não havia aquela famosa ‘lentidão’ de Hollywood. Não havia nada disso. Ele tinha a mente de um advogado e as reuniões de roteiro eram ótimas com Sid. Ele dava sugestões [criativas], o que era raro [para um executivo]. Sid reformulava tramas, ele podia reestruturá-las, era uma relação de mútuo compromisso. Era um homem sofisticado”. Martin Hornstein, um assistente de direção que trabalhou em programas da Universal tv com Spielberg, lembra Sheinberg como “um visionário. Ele não tinha medo de experimentar coisas novas”.

Era pouco antes das nove de uma noite chuvosa no outono de 1968, quando Silvers fez a sua ligação sobre *Amblin*’ para o escritório de Sheinberg na sede executiva da MCA, a Torre Negra. “Ele está numa reunião com umas pessoas da NBC”, disse a secretária. “Vou tentar fazer com que ele atenda a sua ligação.”

Sheinberg atendeu e gritou: “Meu Deus, estou no meio de uma maldita reunião, discutindo com essa gente”.

Silvers prosseguiu, com coragem: “Sid, tenho uma coisa que eu quero que você veja”.

“Eu já tenho uma pilha de filmes [para ver]”, Sheinberg respondeu. “Vou ficar aqui até tarde. Com sorte, saio à meia-noite.”

“Vou colocar este [filme] na pilha para a cabine de projeção. Você realmente deveria dar uma olhada nele hoje à noite.”

“Você acha que é assim tão importante?”

“*Sim*, eu acho que é assim tão importante. Se você não der uma olhada, outra pessoa vai.”

Para não arriscar que Sheinberg pudesse mudar de ideia, Silvers disse ao projetorista de Sheinberg: “Se ele disser ‘Já chega’, você coloca para rodar mesmo assim”.

“Ora, o projetorista não faria isso”, Silver explica, “mas eu queria mostrar para ele o quanto era importante. Em algum momento daquela noite, Sheinberg separou meia hora e assistiu. Na manhã seguinte, cheguei cedo e havia umas cinco ou seis mensagens. George Santoro, o braço direito de Sid, era quem estava ligando. Retornei as ligações e George disse: ‘Quem é Steven Spielberg?’”

“Ele é um garoto que a gente conhece”, respondeu Silver, que lembra ter pensado: “A-ha! Ele caiu! Peguei ele!”.

“Podemos falar com ele?”, Santoro perguntou.

“Eu acho que posso arranjar isso.”

Sheinberg recorda sua reação inicial ao ver *Amblin'* e o telefonema de Silvers: “Ele disse que havia um cara que tinha andado por aí e feito um curta. Então, eu vi e achei extraordinário. Gostei de como ele selecionou os atores, das relações, da maturidade e do calor que apareciam naquele curta. Aí, falei para o Chuck trazer o cara para me conhecer.”

Silvers imediatamente ligou para Spielberg: “Eles querem falar com você. Quando você pode vir para cá?”.

“Estou saindo agora mesmo.”

“Tudo bem, vem aqui para o meu escritório. Preciso falar com você antes.”

Quando Spielberg chegou, Silvers disse: “Olha, seja lá o que você fizer lá em cima, lembre-se de que, para eles, isso é um negócio, enquanto, para você, é uma oportunidade. O melhor a se fazer é escutar muito. E não assinhe nada com o Chrissake.”<sup>8</sup>

Spielberg lembra o que aconteceu no escritório de Sheinberg: “O Sid é um homem bem legal. E muito severo. Ele ficava sentado lá no seu escritório [provençal] francês, olhando toda a Universal, como uma cena de *Vontade indômita*. Sempre chamava as pessoas de ‘senhor’. Ele disse: ‘Senhor, eu gostei do seu filme. Como você gostaria de trabalhar profissionalmente?’.



E, bem, o que dizer sobre isso?! Ele me explicou todo o processo. ‘Você assina o contrato e começa na televisão. Se você fizer alguns programas e os produtores gostarem do seu trabalho, você pode – talvez – se lançar para fazer longas-metragens.’ Era um contrato dos sonhos se realizando. Quero dizer, na verdade, era tudo meio vago. Mas parecia ótimo”.

Sheinberg recorda estar tão convencido do talento precoce de Spielberg, que deu uma chance sem hesitar para “esse personagem meio nerd e esquelético”. “Eu disse: ‘Você deveria ser diretor’. E Steven respondeu: ‘Eu também acho’. Ele era muito jovem.”

“Sid foi realmente uma fada madrinha”, Silvers conta, “porque ele teve a habilidade para fazer acontecer. Foi ele quem viu e reagiu. Que telefonema de sorte foi aquele! Mas, sem dúvida, se não tivesse sido sob a égide da Universal, teria sido com outra pessoa. Steven continuaria a ser exatamente o que ele é hoje. Esse tipo de talento é maior que a vida. E não poderia passar despercebido.”

Quando sua reunião com Sheinberg acabou, Spielberg foi direto para o escritório de Silver.

“Eles me ofereceram um contrato”, Spielberg disse.

“Você não assinou nada?”

“Não.”

“Spielberg, então, me perguntou se eu seria seu empresário”, relata Silvers. “Eu disse: ‘Steven, você precisa de alguém que conheça muito mais sobre os negócios do que eu. Não sou a pessoa certa. Ele me perguntou o que eu queria [para ajudá-lo]. Eu respondi: ‘Bem, no dia em que você se tornar realmente grande, eu provavelmente vou estar muito velho para você me fazer qualquer bem’. Se eu soubesse, na época, o que sei agora, eu teria dado uma resposta completamente diferente. Porém, o que eu disse a ele foi: ‘Quando puder, passe adiante. Quando você for grande, seja legal com os jovens. Aprendi com pessoas às quais, depois, não pude agradecer. Você aprendeu aqui e você pode, de verdade, pagar as pessoas. Você pode passar isso para frente.

“Steven fez uma promessa e a manteve. Ele tem uma ala hospitalar com seu nome [a Steven Spielberg Pediatric Medicine Research Center, no Cedars-Sinai Medical Center, no oeste de Hollywood]. Na usc, existe a sala de gravação de Steven Spielberg, onde você vê uma lista dos diretores, produtores e escritores iniciantes para quem ele deu uma oportunidade – ele colocou seu dinheiro e sua personalidade em negócios de risco”, revela Silvers.

“E ele manteve outra promessa que me fez. Spielberg perguntou: ‘Que tal alguma coisa mais pessoal? O que você quer?’. Eu disse: ‘Sempre que nos encontrarmos, eu gostaria de receber seu abraço’. E, toda vez que eu o vejo, ele me abraça.”

A high-contrast, black and white image featuring the silhouette of a tree. The tree's trunk and branches are rendered in solid black, creating a stark contrast against a uniform light gray background. The branches are thick and spread out, with some smaller, thinner branches visible. The overall composition is minimalist and graphic.

ASPECTOS  
DA OBRA



# encontro e partida:

PAULO SANTOS LIMA

Steven Spielberg e  
a Nova Hollywood

A Nova Hollywood merece, em viés introdutório, vir antes de Steven Spielberg neste texto. Grande marco da modernização do cinema norte-americano formalmente datado entre 1967 e 1979, o movimento surgiu como resultado da crise econômica e, em parte, criativa da indústria de Hollywood no início dos anos 1960. Já era possível, ali, perceber uma mudança nos cinemas de grandes diretores como Alfred Hitchcock com seus formalmente radicais *Psicose* (1960) e *Os pássaros* (1963), John Ford com o revisionismo de *O homem que matou o facínora* (1962), Howard Hawks com o metalinguístico *Hatari!* (1962) e Don Siegel com *Os impedidos* (1968). E, ao longo da década e na seguinte, diretores escolados na tv, como Arthur Penn, Sidney Lumet e Robert Altman contribuiriam com um fazer cinema mais ágil, barato e criativo que o padrão dos grandes estúdios para falar sobre questões capitais de um mundo de pernas pro ar. Em meio a isso tudo, havia um moderníssimo Jerry Lewis indo para trás da câmera, um Nicholas Ray e um Samuel Fuller radicalizando a modernização que fizeram no final dos anos 1940, John Cassavetes levando seu cinema-teatro ao limite e o mais lendário dos *mavericks*, Monte Hellman, realizando *western* abstratos. Em suma, a década de 1960 era tudo menos decadência estética. Não só, em total sintonia com os cinemas novos que surgiram naqueles anos e, mais essencial, com a contracultura e um senso de liberdade típica dos filmes B. E uma total perda da inocência, como Peter Bogdanovich comenta em seu genial filme-manifesto *Na mira da morte* (1968), onde o cinema de horror torna-se brincadeira de criança perto do terror do mundo real, e Brian De Palma conceituando a desconfiança sobre a imagem que ganha maior relevo após as inúmeras versões que surgem sobre o assassinato de JFK a partir

da curta e única imagem registrada por Abraham Zapruder. Esse olhar (e estética) mais agudo sobre as coisas estará também nas obras de William Friedkin, Michael Cimino, Clint Eastwood, Paul Schrader, Larry Cohen, John Milius, Woody Allen e até nos filmes de estrangeiros na América, como Roman Polanski e Milos Forman. A Nova Hollywood é um vasto continente, com diferenças etárias e estéticas sob mesmo resguardo de um novo e incisivo modo de perceber o mundo.

E, finalmente, chegamos a Steven Spielberg. Ele não passa esquecido quando se olha para os anos 1970. Ali estava um jovem cinéfilo fazendo filmes memoráveis e a ver com o espírito da Nova Hollywood, do experimental (para um filme de tv) *Encurralado* ao drama familiar *sci-fi* (e, por que não, existencialista) *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977). Não é daquela década, mas dos anos pós-Nova Hollywood que faz Steven Spielberg ser aberto a críticas, e vez e outra ser absurdamente acusado de abrir a Caixa de Pandora que jogou no mundo os *blockbuster* é por seu talento criativo que fez de *Tubarão* (1975) um fenômeno cultural, jamais por uma ambição comercial, ali ainda ao desejo somente dos produtores da Universal. E, a entender, o interesse de Spielberg pelo cinema de gênero e pelo sucesso (o que, em Hollywood, significa repercussão e bilheteria, mas para os cineastas é algo mais passional a ver com o reconhecimento que todo artista deseja) ocorria também, em chaves diversas, com os seus contemporâneos e seus parceiros criativos e afetivos mais próximos: De Palma, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e George Lucas. Importante postar que esse Spielberg com seus filmes “emocionantes, espetaculares e catárticos” são resultados das experiências pós-Nova Hollywood – e que fizeram dele o cineasta mais conhecido dos últimos 40 anos.

O dilema sobre Steven Spielberg é a radicalidade da sua contradição entre ser um autor genuíno e um entusiasta do cinema popular comercial, ter um olhar ora agudo sobre a vida e ora de um escapismo abertamente alienante ou entre um registro mais detido ao real e a catarse do espetáculo. Fato incontestado, o cinema de Spielberg veio mudando ao longo dos vários anos ao mesmo passo que algo do Spielberg da Nova Hollywood permaneceu intacto. A cinefilia, sem dúvida, mas também uma intenção de levar a cabo a tradição narrativa do grande cinema norte-americano, algo que o mobilizou quando, aos 16 anos, viu repetidas vezes em 70 mm, ingresso caro, o clássico *Lawrence da Arábia* (1962), de David Lean, filme que traz a monumentalidade do grande cinema panorâmico, as atuações refinadas, a recriação de um fato real, o drama íntimo, uma sensualidade sutilmente

declarada, a emoção e a dor. Em suma, contar a história de um homem, o que será uma forte base no cinema de Spielberg.

O citado quinteto Scorsese, Coppola, De Palma, Spielberg e Lucas possuía origens e gostos estéticos não completamente afinados, mas o diálogo e a amizade eram recíprocos, o que confirma uma identificação de outra ordem, no caso geracional, de espírito. Se De Palma vinha da cena artística da Nova York do fim dos anos 1960, Coppola já iniciado com Roger Corman e dono da Zoetrope Studios com George Lucas, Scorsese relendo a Nouvelle Vague com intenções de autenticidade e autorialidade em seus primeiros filmes, Spielberg era o *nerd* que, como todos, queria também trazer algo de sua experiência pessoal, mas, para ele, inovar no estilo seria renovar a tradição do grande cinema de Hollywood em falar sobre grandes histórias de cunho humano e personagens densos). Grosso modo, essas cinco energias criativas vez e outra se confluíam, tal ocorria com outros contemporâneos ali, todos embebidos por um estado das coisas único. Assim, não seria absurdo, por exemplo, considerar *Tubarão* um filme em sintonia com um cinema de horror ou de violência mais explícita e também em consonância com os filmes B de exploração realizados à extrema margem do sistema. Nenhum outro filme do diretor terá a caudalosa quantidade de sangue espirrado das vítimas do tubarão, este que parece uma ameaça quase sobrenatural, e num registro que alterna um escamoteamento da ameaça (tal os filmes de monstro dos anos 1940 e 1950) com um total *grand guignol*. Spielberg, aqui, como diretor contratado tal vários de seus colegas, lidou com uma produção cheia de percalços, mas ainda assim teimou em filmar no que seria um gesto bem comum naqueles tempos: a autoria, vulgo total liberdade criativa.

Já *Louca escapada* (1974) coincide, seja por carros cruzando rodovias alucinadamente, com filmes de estrada como os rebeldes *Corrida sem fim* (1971), de Monte Hellman, *Corrida contra o destino* (1971), de Richard C. Sarafian, e, mais ainda, *Terra de ninguém* (1973), de Terrence Malick, este último sobre um casal assassino em fuga tal como no filme de Spielberg. *Louca escapada*, aliás, é o trabalho menos autobiográfico entre os longas que ele realizou nos 1970, ainda que possua alguns de seus traços típicos, como atenuar o triste destino do presidiário em fuga com uma cartela que garanta um desfecho mais feliz para a personagem de Goldie Hawn. Ainda sobre finais, a se lembrar que *Tubarão* não termina com o policial (Roy Scheider) e o intelectual (Richard Dreyfuss) à deriva no mar. Spielberg, já ali, opta por calçar bem as pontas e entregar uma obra devidamente encai-

xável no grande tabuleiro do sistema – o que não significa uma quadradice ou, menos ainda, uma ausência de sensibilidade formal.

Outro filme de estrada e anterior aos outros, *Encurralado* (1971) merece destaque especial por ser a grande carta de apresentação de Steven Spielberg como diretor de cinema, logo após trabalhar em projetos menores na televisão. E, também, pelo caráter mais evidentemente autoral no que seria um mero telefilme. A história de um vendedor sendo perseguido por um caminhoneiro que jamais visto é um primeiro maior passo de Spielberg para o sobrenatural, já que o caminhão está mais para uma entidade demoníaca. Spielberg conta que *Encurralado* é sua vida no pátio da escola, onde sofria constante *bullying*.

Importante frisar que os outros quatro colegas passearam por gêneros diversos, e cito Scorsese indo do filme de gângster em *Caminhos perigosos* (1973) ao musical à Hollywood clássica em *New York, New York* (1977) ou Coppola fazendo um épico familiar com *O poderoso chefão* (1972 e 1974) para logo depois assinar *A conversação* (1974), um filme típico do clima de paranoia que irrompia naqueles anos pós-Watergate. Ambos em prosa com o cinema de gênero, mas cada um ao seu modo bem autoral.

Ainda sobre obra pessoal, essa marca comum ao núcleo duro desses jovens cineastas, *Contatos imediatos* é, certamente, o trabalho mais importante de Steven Spielberg. Tema presente em quase tudo que Spielberg fizera desde *Encurralado*, a família é, definitivamente, o que possibilita uma genealogia autoral da obra spielberguiana. O incrível deste filme de 1977 está tanto na cinefilia do diretor, que convida François Truffaut a fazer um curto mas marcante papel, como numa manifestação mais clara daquele Spielberg maestro no uso dos efeitos especiais de ponta que conheceríamos logo depois. A fantasia mais “naturalizada” com o mundo real aparece firme aqui e também estará em filmes como *E.T. O extraterrestre* (1982), *AI: Inteligência artificial* (2001) e até mesmo, em outra chave, num filme como *A lista de Schindler* (1993), que opera sob a lógica da fábula e da catarse, ou mesmo de um certo espetáculo. Em todos os casos, o drama humano está presente. Em *Contatos imediatos*, o emocionante contato entre humanos e extraterrestres se encerra com o pai (Richard Dreyfuss) largando a família e partindo para o espaço sideral. Mais à frente, na obra de Spielberg, a figura do pai reaparecia constantemente, inclusive nos terceiro e quarto *Indiana Jones* e em *Guerra dos mundos* (2005), sobre o qual Spielberg comentou, jocosamente, que só uma invasão marciana para fazer um pai relapso se reaproximar dos filhos.



Importante ainda citar uma outra aventura pessoal de Spielberg nos anos 1970, a de fazer uma espécie de comédia aparentada do estilo *National Lampoon's* em 1941: *Uma guerra muito louca* (1979). Filme caríssimo, fruto de uma quase obsessão do diretor pela monumentalidade, o humor não funciona e as passagens realmente fortes são justamente as cenas de ação, o que confirma definitivamente, ali em 1979, Steven Spielberg como um grande cineasta do espetáculo.

O que há de muito específico de Steven Spielberg na Nova Hollywood é, ironicamente, uma facilidade (por mérito próprio) de transformar em cinema praticamente todos os seus desejos criativos ali naqueles anos e, assim, já antevendo o que seria sua carreira bem-sucedida como diretor, produtor e dono de estúdio. Algo raríssimo, haja vista o que Coppola passou ainda ali nos 1970 e pior ainda depois. Ou Brian De Palma, escanteado nos últimos anos. De certa forma, mesmo Scorsese, que precisou fazer uma dança para realizar alguns de seus filmes até, nos últimos 20 anos, estar repetindo o que Spielberg faz há décadas como diretor no grande sistema de Hollywood. Mas o traço realmente mais singular em Steven Spielberg está em seus gestos e personalidade em comum com a onda neo-hollywoodiana ao mesmo tempo em que suas afinidades criativas levaram-no para um lugar tão longe dos seus colegas geracionais, que aliás continuaram tão perto. E Scorsese ser convidado por Spielberg para dirigir *Cabo do medo* em 1991 ou, no mais recente *Os Fabelmans* (2022), mostrar a capacidade da imagem em esconder e revelar algo sobre o mundo, assunto principal da obra de Brian De Palma, não parecem um acaso.



# ficção científica espiritual para toda a família:

PETER KRÄMER

Spielberg, Contatos imediatos  
de terceiro grau e a Hollywood  
dos anos 1970

Publicado originalmente em ROCHE, David (org.) *Steven Spielberg*.  
Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2018,  
pp. 35-50. Disponível online em: <https://books.openedition.org/pulm/5138> — Tradução de Joana Negri.

A breve afirmação resumida que dá título à crítica da *Variety* de *Contatos imediatos de terceiro grau*, em novembro de 1977, dizia: “Efeitos especiais superam uma história falha. Amplo panorama” (“Special effects overcome flawed story. Big outlook”) (Murphy 108). O crítico-chefe do jornal especializado, A.D. Murphy, julgou a última parte do filme, durante a qual seus personagens principais se reúnem para um encontro climático com uma enorme nave alienígena, como “um encantamento absoluto, erudito em roteiro, deslumbrante em execução e quase reverente no tom” (109). Por outro lado, Murphy observou, o resto do filme foi bastante difícil de apreciar porque, desafiando estilisticamente o espectador com “espasmos visuais” e uma “cacofonia de áudio”, apresentava uma visão “bastante misantrópica” dos “subúrbios contemporâneos” como “um ambiente de alta tensão, nervosismo, inquietude e, muitas vezes, sem coração”, no qual os dois protagonistas, “supostamente representantes do público na história, são miseráveis indefesos” (108-109).

Enquanto Murphy achou a “visão criativa descompromissada” do roteirista e diretor Steven Spielberg “admirável”, ele também observou que, bastante incomum para um filme desse tipo, *Contatos imediatos* foi “elevado a um nível de inteligência acima da média”, o que normalmente limitaria seu potencial de bilheteria, se não fosse pelo impacto avassalador da sequência final (109). Ainda assim, Murphy sentiu que *Contatos imediatos* “carece do calor e da humanidade de *Guerra nas estrelas* de George Lucas”, que quebrou recordes de bilheteria no início daquele ano (109). Ao mesmo tempo, escreveu ele, “o desfecho está anos-luz à frente do clímax sem sentido de

Stanley Kubrick em 2001: *Uma odisseia no espaço*”, o mesmo filme que, desde seu lançamento inicial em 1968, havia sido referência para conquistas no gênero da ficção científica (109).

Embora as preocupações de Murphy sobre as fraquezas de *Contatos imediatos* fossem compartilhadas por outros críticos, o filme se tornou um grande sucesso comercial e de crítica. Tanto o *New York Times* quanto a *Time* o incluíram (junto com *Star Wars*) em suas listas de final de ano dos dez melhores filmes de 1977, e o National Board of Review o considerou (e *Star Wars*) entre os dez melhores filmes em língua inglesa do ano (Steinberg 175, 179, 284). *Contatos imediatos* foi indicado a oito Oscars (incluindo “Melhor Diretor”) e venceu na categoria “Melhor Cinematografia”, ao mesmo tempo em que recebeu um “Prêmio de Realização Especial” pela edição de efeitos sonoros, que dividiu com *Guerra nas estrelas* (253–254)<sup>9</sup>. Quando, em 1978, a revista de cinema *Take One* pediu a vinte críticos que selecionassem os dez melhores filmes americanos da década de 1968–1977, David Thomson e Stanley Kauffmann listaram *Contatos imediatos* (*Guerra nas estrelas* também foi incluído por dois críticos, enquanto 2001 foi listado por seis) (156–168).

O desempenho comercial de *Contatos imediatos* foi ainda mais impressionante. No final de 1977, já havia arrecadado us\$ 23 milhões em locações (que é o dinheiro que os expositores pagam ao distribuidor de um filme), o que o tornou o nono filme de maior sucesso do ano nos Estados Unidos (“Big Rental Films of 1977” 21)<sup>10</sup>. *Guerra nas estrelas*, lançado seis meses antes de *Contatos imediatos*, liderou a lista com us\$ 127 milhões. O contínuo sucesso de bilheteria de ambos os filmes no ano seguinte (*Contatos imediatos* ficou em segundo lugar na lista de fim de ano, com \$ 54 milhões, e *Guerra nas estrelas* em sétimo lugar, com \$ 38 milhões) levou a *Variety* a declarar que, de todos os gêneros, “a ficção científica provavelmente se saiu melhor” em 1978 (“Big Rental Films of 1978” 17; Frederick, “Travolta’s Grease” 3).<sup>11</sup>

O extraordinário sucesso do gênero em 1977–1978 foi realçado pelo fato de que a lista da *Variety* de janeiro de 1979 dos 200 filmes mais lucrativos de todos os tempos nas bilheterias dos Estados Unidos foi encabeçada por *Guerra nas estrelas*, com *Contatos imediatos* em oitavo lugar (Steinberg 5).<sup>12</sup> Esse nível de sucesso foi sem precedentes para o gênero. De fato, os únicos filmes de ficção científica no top 200 lançados antes de 1977 foram 2001 (no. 60), *Laranja mecânica* (1971; no. 133) e *Planeta dos macacos* (1968; no. 140) (5–8).<sup>13</sup> Em 1979 e 1980, o domínio de bilheteria da ficção científica tornou-se cada vez mais óbvio. À luz do sucesso de *Superman* em 1979 (no. 1 na lista de final de ano), *Alien* (no. 4), *Jornada nas estrelas*

(no. 5) e *007 contra o foguete da morte* (no. 7), bem como de vários sucessos menores, como *Buck Rogers, Invasores de corpos* e ainda outro relançamento de *Guerra nas Estrelas* (todos os três no top 35 com locações de cerca de us \$ 11 milhões), a *Variety* observou: “A ficção científica permaneceu muito popular” (“Big Rental Films of 1979” 21; Frederick, “Superman 1979 Runaway no. 1–\$ 81 Mil” 21).

A crítica anual do jornal de 1980 destacou o enorme sucesso de *Guerra nas estrelas: O império contra-ataca* (1980), um feito inédito para uma sequência (Frederick, “Empire, \$ 120 Mil” 29). A lista de final de ano teve *O império* em primeiro lugar e *O buraco negro* (1979), da Disney, em décimo segundo lugar, com outros filmes de ficção científica mais abaixo, incluindo a “Edição Especial” de *Contatos Imediatos*, que arrecadou quase us\$ 6 milhões (“Big Rental Films of 1980” 29) – para esta versão, Spielberg deletou várias cenas do original, enquanto adicionava bastante material inédito (Morton 305–15). Os dez primeiros da lista da *Variety* de “Campeões de locação de filmes de todos os tempos” nos EUA agora incluíam quatro filmes de ficção científica: *Guerra nas estrelas* (nº 1), *O império* (nº 3), *Superman* (nº 7) e *Contatos imediatos* (nº 10) (“All-Time Film Rental Champs” 28).

O sucesso de *Contatos imediatos* entre 1977 e 1980 foi, portanto, parte de uma grande mudança nos padrões de sucesso nas bilheterias dos Estados Unidos, que moveu a ficção científica – um gênero que, em termos de bilheteria, havia sido, com poucas exceções, bastante marginal – para o centro da experiência americana de ir ao cinema e das operações de Hollywood. Este último foi exemplificado pela disposição dos grandes estúdios de investir enormes quantias de dinheiro em produções individuais de ficção científica, com *Contatos imediatos*, *Superman*, *Jornada nas estrelas*, *007 contra o foguete da morte* e *O Império* entre os 25 filmes mais caros da história de Hollywood até 1980. (Steinberg 50–51).

Este capítulo examina a contribuição de Spielberg para essa reorientação fundamental do cinema de Hollywood, analisando mais de perto a recepção crítica de *Contatos imediatos* (tanto em 1977 quanto em 1980) e colocando o filme no contexto de sua carreira como cineasta (indo de volta aos filmes amadores que fez quando criança) e de tendências importantes no cinema de Hollywood do final dos anos 1960 e início e meados dos anos 1970. Ao fazê-lo, presto atenção especial às dimensões religiosas ou espirituais de *Contatos imediatos* e ao seu *status* de entretenimento familiar.

Críticos em 1977 avaliaram o tema de *Contatos imediatos* principalmente em termos genéricos, como um típico conto de ficção científica sobre

um “confronto com formas de vida de outro mundo”, nas palavras de A.D. Murphy (108). Mas eles também reconheceram, mais ou menos explicitamente, que houve um longo debate sobre o fenômeno do mundo real de objetos voadores não identificados, com inúmeras pessoas acreditando que tais objetos eram de fato naves espaciais de extraterrestres inteligentes. Arthur Schlesinger Jr. (*Saturday Review*), por exemplo, mencionou em sua crítica que o filme foi baseado na suposição razoável de que a inteligência extraterrestre realmente existiu (46). Em contraste, Clark Whelton (*Village Voice*) acusou o filme de ser “um golpe desavergonhado na credulidade pública”, que é a exploração desonesta das crenças equivocadas das pessoas sobre OVNIS (47). Na mesma linha, Molly Haskell (*New York*) acusou o filme de “pseudociência” (144), enquanto Rex Reed (*New York Daily News*) destacou sua “baboseira científica” (3).

Críticos da edição especial de 1980 pareciam menos preocupados com isso. Assim, Archer Winsten (*New York Post*) declarou que era um “cético convicto: se um disco voador pousasse na Washington Square e me convidasse a dar uma volta por Manhattan e eu o fizesse, ainda consideraria o fato uma grande alucinação” (31). Mas ele prossegue dizendo que, assim como os dois filmes de *Guerra nas estrelas*, *Contatos imediatos* funcionou bem como ficção científica – uma “construção cinematográfica imaginativa”, “um bom escapismo”, “um sonho de alto nível” (31).

Além de relacionar *Contatos imediatos* com o gênero de ficção científica e o debate público sobre OVNIS, os críticos em 1977, às vezes, discutiam o filme em termos religiosos. Isso foi, é claro, ativamente incentivado pelo próprio filme, porque *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956) é exibido na televisão e referenciado no diálogo, em uma cena inicial na casa de Neary, sugerindo um paralelo entre Moisés e Neary. Ambos sobem uma montanha para um encontro com seres celestiais. Ainda, a sequência climática apresenta uma oração como elemento principal. Não é surpreendente, então, que, como já mencionado, A.D. Murphy descreveria o final como “quase reverente no tom” (109), enquanto a crítica de Clark Whelton foi intitulada “Fé Fracassada” (47). Vincent Canby (*The New York Times*) argumentou que o final “de tirar o fôlego” do filme foi “deliberadamente projetado para sugerir uma experiência religiosa de primeira categoria” (C19). E Molly Haskell acusou Spielberg de uma “falsa” “pseudorreligião” (144).

Em 1980, a aparente religiosidade do filme foi discutida, principalmente, em termos do que os críticos perceberam como seu tremendo otimismo. Assim, David Denby (*Nova York*) escreveu: “Provavelmente chegamos ao

fim da era Jimmy Carter, e é bastante comovente ver um filme que capturou as esperanças milenares, o fervor renascido de seu início” (70). Ele considerou *Contatos imediatos* como “o filme religioso mais espirituoso já feito” (70). David Sterritt (Christian Science Monitor) escreveu que o filme estava “reluzindo com uma fé infantil no bom futuro da humanidade e, de fato, no cosmos” (Review of Close Encounters 19). E Charles Champlin (Los Angeles Times) observou que *Contatos imediatos* era “o veículo perfeito para expressar a esperança confiante de um jovem de que a perfeição e a realização estão em algum lugar além das estrelas” (1). Na visão de Champlin, o fato de Spielberg, o jovem em questão, ter feito “daquela criança bonita, Cary Guffey, o símbolo de uma fé infantil na possibilidade de visitas benignas” foi simplesmente “inspirador” (1).

De fato, tanto em 1977 quanto em 1980, críticos notaram que, para o bem ou para o mal, a figura da criança era central para o apelo de *Contatos imediatos*. Arthur Schlesinger Jr. argumentou que Spielberg “incorpora a capacidade de se maravilhar... em uma criança de quatro anos atraída de maneira alegre e irresistível pelos intrusos” (46). David Sterritt descreveu Barry Guiler (o personagem infantil interpretado por Cary Guffey) como “um jovem brilhante com percepções ainda não descobertas pelos heróis adultos da história” e considerou o foco do filme em “nossas imagens cinematográficas mais infantis” apropriado para “um assunto de tal magnitude e estranha promessa – o primeiro encontro próximo da humanidade com uma inteligência muito maior do que a sua” “UFO Saga–Astonishing, Thrilling, Moving” 32). Em seu ataque ao filme, Rex Reed escreveu: “Através dos olhos da criança inocente... devemos aceitar a fantasia de Spielberg pela fé” (3). Molly Haskell argumentou de forma semelhante: “O senso de encantamento da criança e sua busca instintiva por um fenômeno que os mais velhos consideram com medo e suspeita, é glorificado como um modo inocente de buscar a verdade” (144).

Além de destacar a importância do personagem infantil e das qualidades infantis que o filme tentou evocar – ou impor – ao público, os críticos também notaram a particular adequação do filme para crianças. Vincent Canby descreveu *Contatos imediatos* como “virtualmente uma antologia de todos os tipos de literatura infantil” e achou que era basicamente um filme classificado como G (classificação livre). Mas como essa classificação era amplamente percebida como indicativa de filmes adequados apenas para crianças, ele suspeitou que “alguma linguagem levemente vulgar foi inserida no diálogo com o propósito singular de evitar que fosse classificado

como G” (C19). Molly Haskell comentou que Spielberg “sabe como fazer filmes infantis que os pais possam amar sem vergonha” (144). E Sharon Wechsler Smolar (*Wisdom’s Child*) declarou *Contatos imediatos* como “a melhor aposta deste feriado para crianças de todas as idades... Sem sexo, sem linguagem imprópria, sem monstros assustadores do espaço sideral para dar pesadelos a uma criança pequena” (16).

Os críticos em 1980 não dissertaram extensivamente sobre a adequação particular do filme para crianças, mas perceberam conexões importantes entre o personagem infantil do filme, seu público, os personagens adultos e o cineasta. David Sterritt escreveu:

Todos os personagens atingidos pelo espaço são ecos do garotinho no centro da história, cuja confiança nos visitantes alienígenas é uma metáfora ideal para a mensagem do filme – esse encanto infantil é a única resposta inteligente aos mistérios mais inexplicáveis do nosso universo.

Richard Corliss (*Time*) descreveu Spielberg como “criança e mestre da máquina cinematográfica” e considerou seu filme uma “homenagem sincera ao espírito dos primeiros tempos da Disney”, observando que a melodia de “*When You Wish Upon a Star*,” uma canção de Pinóquio da Disney (1940), apareceu no filme (58).<sup>14</sup> E David Ansen (*Newsweek*) encerrou sua crítica com elogios ao “senso de encantamento genuinamente infantil” do filme, pelo qual ele parece se referir aos personagens da história, ao público em frente à tela e ao cineasta (87).

Em ambas as versões, *Contatos imediatos* foi amplamente percebido, então, como um filme de ficção científica quase religioso para toda a família. Embora, como mostrei em outro lugar, essa descrição também possa ser aplicada aos dois maiores sucessos do gênero antes de *Contatos imediatos* – ou seja, *Guerra nas estrelas* (Krämer, “É destinado a crianças”) e 2001 (Krämer, “Um filme especialmente adequado para crianças”) –, a década entre os lançamentos desses dois filmes anteriores foi caracterizada pelo afastamento de Hollywood do ideal de entretenimento familiar que havia guiado sua produção até 1966 (Krämer, *The New Hollywood* Chs. 1–3; Krämer, “Disney and Family Entertainment” 265–269). De 1967 a 1976, um período muitas vezes rotulado como “Renascimento de Hollywood” ou “Nova Hollywood”, a indústria cinematográfica americana produziu uma ampla gama de filmes de alto nível, quebrando tabus há muito estabelecidos, especialmente relacionados à sexualidade, violência, raça e religião (ao mesmo tempo em que também introduzia inovações estilísticas e formais), e as listas de bilheteria passaram a ser dominadas por esses filmes



(Krämer, *The New Hollywood* 1–2, 6–19, 33–34, 47–58).<sup>15</sup> Simultaneamente, a produção de Hollywood de filmes adequados para toda a família, em particular aqueles classificados como G, especificamente atraentes para crianças, não só foi muito reduzida, mas também raramente obteve sucesso nas bilheterias (40–47; Krämer, “Disney and Family Entertainment” 267–269; Krämer, “The Best Disney Film” 190–192; Brown 138 150). Além disso, entre meados da década de 1960 e meados da década de 1970, com pouquíssimas exceções – notavelmente *O exorcista* (1973) –, Hollywood reduziu drasticamente a forte ênfase em personagens e eventos religiosos que caracterizaram grande parte de sua produção, incluindo muitos de seus filmes mais caros e produções de sucesso, nas décadas anteriores (Powers, Rothman e Rothman Ch. 6).

Esses desdobramentos estavam ligados à mudança geracional na indústria cinematográfica, que trouxe *baby-boomers* (nascidos entre 1946 e 1964) e, mais importante, pessoas nascidas no período entre guerras a posições de poder criativo e executivo (Krämer, *The New Hollywood* 79–88). Essa nova elite de Hollywood – que não era de forma alguma representativa da população americana como um todo, na medida em que era composta, em grande parte, por homens liberais altamente educados, urbanos e judeus – estava menos interessada do que as gerações anteriores de cineastas e executivos em servir a uma audiência familiar abrangente, e também muito menos investida em religião (84–86; Powers, Rothman and Rothman 53, 79). De fato, dentro de uma sociedade predominantemente religiosa, durante as décadas de 1960 e 1970, Hollywood passou a ser governada por uma elite notavelmente secular (Powers, Rothman and Rothman 52–54). O que, então, poderia ter motivado Spielberg, neto de imigrantes judeus da Europa Oriental, vindo de uma família de classe média ascendente em 1946, a injetar referências religiosas em seu projeto de ficção científica de grande orçamento e tentar torná-lo atraente para todas as faixas etárias?

Em entrevistas concedidas por Spielberg após o lançamento de *Contatos imediatos*, ele falou longamente sobre seu desenvolvimento como cineasta, desde a realização de curtas-metragens amadores em 8mm aos dez anos de idade, através de *Firelight* – um longa-metragem de 8mm exibido em um cinema local em 1964 – e sua primeira produção profissional – o curta de 35 mm *Amblin’* (1968) – até sua carreira como notável diretor de televisão entre 1969 e 1973, e como diretor de cinema surpreendentemente bem-sucedido depois disso.<sup>16</sup> Além de *Contatos imediatos*, Spielberg havia feito *Louca escapada* (1974) e *Tubarão* (1975), ambos aclamados pela crítica – *Tubarão* foi

o filme de maior bilheteria de todos os tempos dos Estados Unidos antes de ser ultrapassado por *Guerra nas estrelas* (Steinberg 4).

Quando, no início de 1978, um entrevistador observou sua “incrível capacidade de afetar fortemente o público” e perguntou “o que ele havia aprendido com seus primeiros filmes que o ajudou a desenvolver essa capacidade”, Spielberg respondeu:

Bem, a primeira coisa que percebi é que o público é a chave. Tenho feito filmes através de mim mesmo e para o público, e não para mim e para os parentes mais próximos que me entendem. Acho que posso ser chamado de diretor de “entretenimento” – ou, para ser mais grosseiro, de diretor “comercial”.

A orientação de Spielberg para consumidores pagantes, que poderiam ser mais exigentes do que um público formado por parentes e amigos, já caracterizava seu trabalho como um cineasta amador. Ele observou com orgulho que *Firelight* havia sido exibido “a um dólar por ingresso para 500 pessoas. O filme custou \$ 400 e eu tive \$ 100 de lucro na primeira noite em que foi exibido” (60; cp. McBride 11–15, 85 86). É importante ressaltar que *Firelight* é um filme de ficção científica sobre encontros com extraterrestres na Terra e o fim de um casamento (McBride 102–108).<sup>17</sup> Quando, em 1970, Spielberg embarcou pela primeira vez no projeto que o inquietaria durante grande parte da década e que, eventualmente, acabou se tornando *Contatos imediatos*, ele estava, na verdade, refazendo *Firelight*.<sup>18</sup>

Em suas entrevistas na década de 1970, Spielberg reconheceu que “a audiência” não era uma entidade monolítica, ao apontar que o público que vai ao cinema “muda a cada dois ou três anos” (Poster 62). E que diferentes filmes podem ser dirigidos a diferentes tipos de pessoas. *Amblin'*, por exemplo, foi feito especificamente para impressionar os membros da indústria cinematográfica. Depois de muitos “pequenos filmes... que não estavam me levando a lugar nenhum”, disse Spielberg, “eu queria filmar algo que pudesse provar para as pessoas que financiam filmes que eu certamente poderia parecer um cineasta profissional” (Tuchman 42).

Como tema para esta demonstração, ele escolheu a história de um jovem e uma jovem hippie que se encontram na estrada aberta. Eles pegam carona juntos, usam drogas, fazem amor e, eventualmente, seguem caminhos separados novamente. Tudo isso acompanhado de uma trilha sonora de folk rock e salpicado de incomuns floreios estilísticos e dispositivos formais (mais notadamente, o filme rompe com o diálogo). Parece que, com *Amblin'*, Spielberg estava tentando explorar as correntes e formatos culturais

que na época ajudavam a reorientar o cinema *mainstream* de Hollywood: sexo, drogas e rock'n'roll, a esquiwa frequente de finais felizes, inovações estéticas, um forte foco na juventude e no público jovem e no *road movie*.

Da mesma forma, para seu primeiro longa cinematográfico, Spielberg selecionou um *road movie* sobre um condenado fugitivo e sua esposa que sequestram um policial e tentam se reunir com a criança que lhes foi tirada, com o condenado sendo morto no processo. Na verdade, *Louca escapada* foi baseado em um artigo de jornal de maio de 1969 com o título “Os novos *Bonnie e Clyde*,”<sup>19</sup> referenciando assim o próprio filme que foi amplamente percebido como o ponto de partida do Renascimento de Hollywood (Krämer, “Hollywood pós-clássica” 297). Em sua crítica de *ur-textos*, A.D. Murphy estava confiante de que “aqui está um público incorporado ao filme”, ou seja, “um grande segmento da população” que critica a polícia. Ao mesmo tempo, ele não achava que após “um começo forte”, o filme se sairia particularmente bem nas bilheterias (105). De fato, ao contrário de *Bonnie e Clyde* (1967) e muitos outros filmes de sucesso<sup>20</sup> com protagonistas criminosos, terminando com pelo menos um dos protagonistas morto e/ou criticando instituições-chave da sociedade americana contemporânea, *Louca escapada* acabou sendo um fracasso de bilheteria, com pouco mais de \$ 3 milhões em locações (Cohn C76).<sup>21</sup>

Talvez em parte em resposta ao fracasso comercial do filme, Spielberg mais tarde criticaria fortemente sua estreia no cinema, principalmente porque, em retrospecto, ele sentiu que era muito unilateral: “Não acho que as autoridades recebam um tratamento justo em *Louca escapada*”. (Tuchman 47). A implicação é que isso pode ter alienado certos segmentos (conservadores) de público. Em outra entrevista, logo após o lançamento de *Louca escapada*, Spielberg observou que “a indústria cinematográfica tem sistematicamente se esquivado do filme feminino” – aqui entendido como um filme centrado em uma protagonista feminina e dirigido principalmente a um público feminino: “No entanto, são as mulheres que enfiam seus homens nos cinemas todo fim de semana” (Pesquisa 72).<sup>22</sup> Assim, Spielberg estava bem ciente de que, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com relação a seus lançamentos no cinema, Hollywood corria o risco de alienar ativamente, ou pelo menos negligenciar severamente, a maioria da população americana: conservadores e mulheres, e também, ele poderia ter acrescentado, crianças, idosos, membros da classe trabalhadora, populações rurais e aqueles sem muita educação (Krämer, “Disney and Family Entertainment” 268–70; Krämer, *The New Hollywood* 58–59).

A consciência de Spielberg dessa situação problemática não é surpreendente, porque foi amplamente debatida em jornais especializados e na imprensa em geral (Krämer, “Disney and Family Entertainment” 268–270; Krämer, “The New Hollywood” 60–62). Além disso, como já observado, antes de fazer *Louca escapada*, Spielberg trabalhou com muito êxito (como diretor de filmes feitos para a televisão e episódios de séries dramáticas) na rede de televisão que, ao contrário da maioria dos filmes contemporâneos, ainda estava tentando alcançar uma audiência de massa abrangente.<sup>23</sup>

Ademais, o cineasta enfatizou em entrevistas que sua própria socialização cinematográfica foi surpreendentemente limitada e totalmente determinada por seus pais, girando em torno de filmes “que hoje você chamaria de voltados para o público geral” (isto é, de classificação livre), como comédias, musicais e romances para toda a família e, principalmente, os filmes animados e de *live action* da Disney (Tuchman 39; cp. Poster 55–57 e McBride 79–82). Spielberg disse que a *extragavanza* circoense de Cecil B. DeMille, *O maior espetáculo da Terra* (1952), foi o primeiro filme que ele viu no cinema (Tuchman 39; Poster 57), e que ficou particularmente fascinado pelos épicos históricos – muitos dos quais religiosos (McBride 82) –, que proporcionaram ocasiões especiais para toda a família ir ao cinema junta e dominaram a bilheteria nos anos 1950 e grande parte dos anos 1960 (Krämer, *The New Hollywood* 19–27, 111–115; Hall e Neale Chs. 7–8).<sup>24</sup> Ele observou que só se familiarizou com clássicos mais antigos de Hollywood e com filmes americanos e europeus fora do *mainstream*, a partir do final dos anos 1960: “Não foi até que eu estivesse fazendo filmes profissionalmente que comecei a ver alguns dos filmes antigos e ter meu próprio renascimento na apreciação cinematográfica” (Tuchman 39; cp. Poster 56 e McBride 143).

Assim, como diretor na década de 1970, Spielberg estava dividido entre uma concepção mais antiga de filme (seja exibido na televisão ou nos cinemas) como entretenimento, muitas vezes com influência religiosa para toda a família e todos os americanos, e a compreensão recente de Hollywood de grande parte de sua produção como obras totalmente seculares dirigidas principalmente ao público jovem – especialmente aquele altamente educado, liberal, masculino e urbano (não por coincidência, esse grupo demográfico espelhava de perto a composição social da elite de Hollywood, exceto a parcela de idade mais avançada e de origem desproporcionalmente judaica).

O trabalho de Spielberg em *Tubarão* foi uma expressão dessa dualidade.<sup>25</sup> O filme em grande parte removeu ou atenuou os muitos incidentes sexuais

(incluindo um caso entre Ellen Brody e Matt Hooper) e a linguagem altamente sexualizada do romance de Peter Benchley de 1974. Mas começou com uma cena combinando nudez, promessa sexual e um ataque letal de tubarão, e apresentou instâncias de violência gráfica ao longo de sua história. O pôster do filme enfocou a ameaça que um enorme tubarão representa para uma nadadora (nua), prometendo, ao público em potencial, violência, morte e terror extremo, ingredientes dificilmente adequados para um público familiar abrangente (Krämer, “Uma audiência verdadeiramente de massa”). E, no entanto, em sua revisão de Tubarão, A.D. Murphy observou: “A classificação PG (Parental Guidance – em português, sugestão de orientação parental, pois algum material pode não ser adequado para crianças) atesta o fato de que a dramaturgia implícita é frequentemente mais eficaz do que a carnificina explícita” (107).

A crítica posterior de Murphy sobre *Contatos imediatos*, discutida no início deste ensaio, indica que este filme também refletiu as tensões na visão de Spielberg sobre a natureza do entretenimento cinematográfico, na medida em que era estilisticamente perturbador (devido à sua “agitação visual” e cacofonia”), formalmente desorientador (com seus principais protagonistas sendo “miseráveis indefesos” em vez de agentes narrativos autodeterminados) e altamente crítico da vida americana contemporânea (com sua visão “bastante misantrópica” dos subúrbios), e fez exigências extraordinariamente altas aos espectadores (por ser “elevado a um nível de inteligência acima da média”) (108–109). Mas, ao mesmo tempo, *Contatos imediatos* foi amplamente percebido, como vimos, como um filme para toda a família, até porque evitava o sexo explícito e a violência gráfica, centrado nas relações familiares, em particular nas experiências de uma criança e um homem adulto cada vez mais infantil. E invocou, por meio de vários sinais sonoros e visuais, duas vertentes dominantes no entretenimento familiar dos anos 1950 e 1960: o épico histórico (especialmente sua variante bíblica exemplificada por Os Dez Mandamentos) e os filmes da Disney (principalmente Pinóquio).

Parece, então, que Spielberg decidiu tornar *Contatos imediatos* atraente para todas as faixas etárias porque, na batalha entre as duas concepções contrastantes de entretenimento cinematográfico que sustentam seu trabalho, a partir do final dos anos 1960, a versão familiar e de influência religiosa venceu desta vez. As perguntas sobre por que esse era o caso e como Spielberg foi capaz – em parte devido ao seu crescente *status* na indústria cinematográfica (especialmente após o sucesso de *Tubarão*) – de

impor sua visão familiar ao projeto, merecem mais atenção.<sup>26</sup> Mas para o propósito deste capítulo, terei de me limitar a uma consideração do papel desempenhado pela religião em tudo isso.

O interesse de longa data de Spielberg em inteligência extraterrestre, desde sua infância, estava enraizado não apenas na ficção científica, mas também na exploração científica de fenômenos do mundo real – melhor exemplificado por *The UFO Experience: A Scientific Inquiry*, um livro de 1972 do astrofísico J. Allen Hynek, que recebeu o crédito de “Conselheiro Técnico” em *Contatos imediatos* (Morton 23–4, 39–44, 132; Combs 31–32; e Tuchman 37–38). No entanto, em seus comentários sobre a questão de saber se os objetos voadores não identificados poderiam ou não ser naves espaciais do espaço sideral, ele usou uma linguagem familiar utilizada nas discussões sobre religião. Em uma entrevista de 1977, por exemplo, ele disse o seguinte sobre “a controvérsia dos ovnis”: “Se você acredita, é um fato científico; se você não acredita, é ficção científica. Sou agnóstico” (Combs 31). Ele também afirmou: “Ninguém pode provar isso. Eu realmente não sei se alguém quer provar isso hoje, mas todos nós queremos saber que não estamos sozinhos” (Tuchman 50). Assim, para Spielberg, os ovnis eram, em última análise, como a religião, uma questão de fé, e não de prova científica. Assim como a crença das pessoas em Deus, sua vontade de acreditar em ovnis surgiu, de acordo com Spielberg, de uma necessidade profunda de conectar sua existência terrena à presença de forças superiores no universo. Não é tão surpreendente, então, que ele tenha desenvolvido *Contatos imediatos* como uma história quase religiosa.

Isso também permitiu, e de fato o encorajou, a apresentar seu épico filme de ficção científica como uma extensão ou um retorno aos épicos bíblicos que haviam aparecido com tanto destaque nas bilheterias dos Estados Unidos na década de 1950 – de *Quo Vadis* (LeRoy e Mann, 1951) e *O manto sagrado* (Koster, 1953) a *Ben-Hur* (Wyler, 1959) – e, em menor grau, do início a meados da década de 1960 – notavelmente *A Bíblia... No Início* (Huston, 1966).<sup>27</sup> Embora Hollywood não produzisse mais esses épicos bíblicos na década de 1970, eles mantiveram sua popularidade – nenhum deles tanto quanto *Os dez mandamentos*. Sua transmissão televisiva, em fevereiro de 1973, alcançou 33,2% de todos os lares americanos e 54% de todas as pessoas que assistiam à televisão na época. Dos milhares de filmes de cinema exibidos na televisão antes dessa data, apenas oito alcançaram uma classificação mais alta e apenas sete tiveram uma audiência maior – entre eles *Ben-Hur* com sua transmissão de 1971 (Steinberg 32). Durante a transmissão de uma

reprise em duas partes um ano depois, a Parte 2 alcançou uma classificação de 30,8 e uma participação de audiência de 48 (33).<sup>28</sup>

É totalmente apropriado, então, que os filhos de Neary queiram assistir a *Os dez mandamentos* na televisão, sabendo, talvez, que é um filme que seus pais devem ter visto quando eram crianças (assim como o próprio Spielberg).<sup>29</sup> Em conjunto com outros elementos da história e imagens do filme e de seu marketing (notavelmente o slogan “Não estamos sozinhos”), esta cena sugeriu enfaticamente que *Contatos imediatos* deveria ser entendido como uma atualização dos épicos bíblicos voltados para a família do passado de Hollywood. A decisão de Spielberg de destacar a dimensão espiritual do filme pode muito bem ter sido influenciada pelo que a crítica de David Denby de 1980 da edição especial de *Contatos imediatos* descreveu retrospectivamente como “as esperanças milenares, o fervor renascido” do início da “era Jimmy Carter.” – em 1976, Carter concorreu com sucesso à presidência como um cristão renascido (70).

## CONCLUSÃO

O enorme sucesso em 1977 de *Contatos imediatos* e *Guerra nas estrelas* – outro épico de ficção científica de influência religiosa que tinha, no entanto, o espaço sideral, em vez da Terra como cenário principal, e referenciava (através do conceito de “A Força”) a espiritualidade oriental mais do que a Bíblia – marcou um importante ponto de virada na história do cinema americano e, de fato, no mundo. Não é apenas o caso que, desde aquele ano, a ficção científica (juntamente com a fantasia) assumiu uma posição dominante nas bilheteiras (e no mercado de vídeo e DVD) nos EUA e no resto do mundo (Krämer, “Hollywood and Its Global Audiences”. Também podemos notar que o entretenimento familiar (especialmente a variante que, como *Contatos imediatos* e *Guerra nas estrelas*, conta histórias sobre famílias incompletas e disfuncionais) voltou ao centro das operações de Hollywood,<sup>30</sup> onde estava localizado nas décadas anteriores ao final dos anos 1960, e que religião e espiritualidade, bem como épicos sobre o desenvolvimento da civilização humana (no passado, presente e futuro), fizeram um grande regresso tanto para os produtores de Hollywood quanto para o público mundial.

Hoje é mais provável que o público do cinema global compareça às centenas de milhões de filmes voltados para a família, nos quais entidades extraterrestres, incluindo máquinas e entidades semelhantes a Deus, bem

como seres mais semelhantes aos humanos, visitam a Terra (veja, para exemplo, a série *Transformers* e vários filmes da franquia *Os vingadores*). Filmes nos quais forças sobrenaturais – variando de magia e espíritos a deuses e deusas alienígenas – estão trabalhando no mundo dos humanos (veja, por exemplo, a saga *Star Wars*, os filmes de Harry Potter, a série *Piratas do Caribe* e *Avatar* [2009]); e/ou filmes em que está em jogo o futuro da humanidade ou de alguma espécie não humana, alegoricamente representando a humanidade – como em quase todos os filmes que acabamos de mencionar e também, por exemplo, em *Era do gelo* e *Jogos vorazes*, bem como nas trilogias *O senhor dos anéis* e *O Hobbit*.

Nesse contexto, Spielberg não é mais a figura imponente nas bilheteria que já foi. Mas com seus três sucessos maciços e extremamente influentes do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 – *Contatos imediatos*, *Os caçadores da arca perdida* (1981, uma colaboração com George Lucas que, mais uma vez, se voltou para a história de Moisés em busca de inspiração, na medida em que se concentrou no poder divino da arca contendo as tábuas de pedra inscritas com os dez mandamentos que ele trouxera da montanha) e *E.T. O extraterrestre* (um filme que quebrou todos os recordes de bilheteria em 1982 e é, entre muitas outras coisas, uma releitura divertida da história de Jesus) – Spielberg ajudou a trazer à existência a versão de Hollywood que o público ao redor de todo o mundo está mais familiarizado hoje.



# ΠΑΣCEΓ ΟΥ Πᾶο ΠΑΣCEΓ:

CHARLES - ANTOINE  
COURCOUX

O herói spielbergiano e os desafios  
uterinos da revolução digital

Publicado originalmente em ROCHE, David (org.)  
*Steven Spielberg*. Montpellier: Presses universitaires de  
la Méditerranée, 2018, pp. 235–252. Disponível online  
em: [books.openedition.org/pulm/5227](https://books.openedition.org/pulm/5227) — Tradução de  
Joana Negri.

As preocupações ligadas ao advento das tecnologias digitais, com seus efeitos sociais, políticos e econômicos, surgiram no cinema norte-americano no final dos anos 1990. Em uma série de filmes de ficção científica marcados por discursos tecnofóbicos, o sentimento de descentramento experimentado por homens brancos de classe média tomou a forma temática de uma relação conflituosa entre o protagonista e um agente tecnológico todo poderoso. Produções notáveis incluem *O show de Truman* (Peter Weir, 1998), a trilogia *Matrix* (Lana e Lilly Wachowski, 1999–2003), a segunda trilogia da saga *Star Wars* (Georges Lucas, 1999–2005), *Minority Report* (2002), *O exterminador do futuro 3 – A rebelião das máquinas* (Jonathan Mostow, 2003), *Eu, robô* (Alex Proyas, 2004), *Os Substitutos* (J. Mostow, 2009), *Contra o tempo* (Duncan Jones, 2011) e *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013) (Courcoux 2017). *Matrix*, o filme que melhor sintetiza a ansiedade gerada por tais discursos, também traz uma de suas metáforas mais potentes: um útero. Valendo-se das conotações femininas da metáfora, a trilogia dos irmãos Wachowski a aplica a um programa de computador cujos poderes alucinatórios permitem sujeitar seres humanos, mantendo-os em estado de submotricidade fetal (Tripp 2005). A “matrix” representa um sistema disciplinar do qual o herói deve se libertar se quiser afirmar sua superioridade masculina, salvando providencialmente a humanidade.

Neste capítulo, argumento que todos os filmes dirigidos por Spielberg na primeira metade dos anos 2000 – *A. I. Inteligência artificial* (2001), *Minority Report*, *Prenda-me se for capaz* (2003), *O terminal* (2004), *Guerra dos mundos* (2005) e *Munique* (2005) – apoiam-se nesse paradigma, embora não na mesma medida. Minha tese é que cada uma dessas produções mobiliza,

a seu modo e dependendo do gênero ao qual pertence, um simbolismo “matricial” que combina existência *in utero* e tecnologia para redefinir a subjetividade de um homem – mais adequado, como resultado, ao enfrentamento das “questões” de seu tempo. Marcados pela presença de mulheres grávidas (em quatro dos seis filmes) e atravessados por referências mais ou menos explícitas ao processo gestacional e motivos neonatais, estes filmes submetem seus protagonistas a jornadas difíceis. A finalidade tácita é constituí-los como singulares o suficiente (e, portanto, distantes do feminino, imbuído de conotações reprodutivas), para que possam existir em uma sociedade dominada por tecnologias digitais cujos poderes são muitas vezes percebidos como feminilizantes.

A analogia entre útero e tecnologia digital é, obviamente, historicamente situada. Como argumentei em outro lugar (Courcoux 2006), procedeu de uma mudança que afetou o imaginário cinematográfico americano: sob a influência de uma transformação na percepção das tecnologias, a ameaça associada a estas últimas mudou da representação hipermasculina dos anos 1970 e 1980 para uma representação hiperfeminina em meados da década de 1990. Enquanto as máquinas fálicas e assassinas ou ciborgues que eram HAL (2001: *Uma odisseia no espaço*, 1968), Darth Vader (*Guerra nas estrelas*, 1977–1983), V’GER (*Jornada nas estrelas*, 1979) e o exterminador do futuro (*O exterminador do futuro*, 1984) expressavam o medo da castração e da perda da integridade corporal, sistemas mais envolventes e fluidos como VIKI (*Eu, robô*), T-X (*O exterminador do futuro 3*), ARIA (*Controle Absoluto*, 2008) e Sally (*Oblivion*) parecem transmitir uma ansiedade ligada ao possível apagamento – por submersão – das fronteiras entre as identidades. Apesar de sua atenção limitada ao contexto histórico, Barbara Creed forneceu definições úteis das três fobias associadas a representações uterinas de monstruosidade (43–58). Partindo das teorias do abjeto de Julia Kristeva, Creed primeiro menciona o medo de uma autonomia negada à própria identidade e sua correlação com uma relação contínua de dependência da mãe. Ela também aborda o fato de que o poder reprodutivo das mulheres se refere “ao mundo animal e ao grande ciclo de nascimento, decadência e morte”, lembrando o homem de “sua mortalidade e da fragilidade da ordem simbólica” (47). Por fim, ela aponta para o colapso literalmente “abjeto” da fronteira entre o interior e o exterior do corpo, pedra angular na ordem antagonista dos gêneros.

Vou me concentrar em três filmes completamente diferentes – *Minority Report*, *O terminal* e *Munique* – para mostrar como seus heróis masculinos

lidam com esses medos. A metodologia da minha análise é apoiada pela concepção de Robert Connell de “masculinidade hegemônica” (77). Na visão de Connell, à medida que o protagonista busca alcançar uma forma legítima de autoridade social na diegese, ele primeiro deve inscrever essa superioridade dentro de uma ordem hierárquica e naturalizá-la por meio de uma associação com sua masculinidade.

### no (tecnológico) ventre da besta: minority report

Adaptado do conto de Philip K. Dick, *Minority Report* tem como personagem principal John Anderton, chefe de uma unidade policial que usa Precogs, mutantes cujos pensamentos profetizam o futuro, para prevenir assassinatos. A vida de Anderton muda drasticamente quando os Precogs preveem que ele vai cometer um assassinato. Tal como acontece com muitas produções de Spielberg, os desafios edipianos do filme envolvem a possibilidade de o herói reafirmar o controle sobre a tecnologia que, em sua mudança de um *status* utópico para um reverso distópico, ameaça substituí-lo no topo da ordem social.

Depois de uma sequência inaugural mostrando um assassinato que está prestes a acontecer, Anderton assume o centro do palco [2:25]. Entrando no enquadramento pelo lado esquerdo, ele passa pela porta de correr do Departamento de Pré-crime e caminha por uma passarela, momento em que uma mulher grávida o alcança e agarra sua jaqueta. Ela lhe deseja “boa sorte”, enquanto ele pergunta de passagem: “alguma contração?”. A mulher então responde: “só as que você me der.” Esta fala, que contribui para a caracterização do protagonista como um homem de ação, normalmente seria considerada meramente anedótica. No entanto, as imagens e referências uterinas desenvolvidas posteriormente no filme conferem-lhe um significado adicional: falando metaforicamente, Anderton é cativo do útero materno. Essa intuição logo se confirma pela forma como a alusão verbal ressoa com o enredo do filme. Com efeito, a metáfora matricial antecipa, por meio de um mecanismo simbólico, o fato de que Anderton vai se ver sob suspeita. Ele é determinado pelas conjecturas produzidas por uma tecnologia com poderes divinatórios, que, significativamente, está repleta de conotações uterinas. As primeiras imagens do filme mostram o sistema dos Precogs como uma bacia de água localizada em um espaço escuro e fechado. Ali, a personagem Agatha, apresentada como “a mais talentosa das três” Precogs, domina o masculino (os gêmeos Precogs Arthur e Dashiell). Além

disso, a dependência “infantil” de Anderton, que Creed inclui na genealogia da primeira fobia, encontra vários ecos no filme: o vício do personagem em drogas, seu vício em trabalho e sua tendência compulsiva de ver imagens do filho desaparecido e da esposa, que o deixou. As circunstâncias em que Anderton perdeu seu filho Sean são especialmente reveladoras, quando se trata da natureza dependente do personagem. De fato, no meio do filme, um flashback onírico revela que Sean foi sequestrado em uma piscina pública enquanto seu pai estava debaixo d’água, tentando provar a ele que poderia prender a respiração por mais tempo [73:58]. Essas circunstâncias, que associam a imersão do pai ao desaparecimento do filho, reforçam a sensação de que o herói não conseguiu assumir seu papel “tradicional” de pai <sup>31</sup> (e marido), pelo fato de ainda estar preso no líquido amniótico.<sup>32</sup> A interpretação parece ainda mais convincente porque, antes e depois do flashback, várias cenas mostram o personagem imerso na água: no banho de gelo após a operação ocular (Fig. 1), na piscina dos Precogs no início e durante a fuga de Agatha, mas também através do tema recorrente da chuva. Como observou Lester Friedman, “o filme está virtualmente inundado de referências faladas e imagens visuais de água” (50), sem mencionar o cordão pós-operatório usado por Anderton no apartamento, semelhante a um cordão umbilical. A influência (possivelmente “subliminar”) de *Matrix* em *Minority Report* em termos de imagens e tema parece ainda mais provável quando as diferenças entre as duas versões do roteiro do filme de Spielberg são consideradas. Assim como o conto de Dick, a primeira versão, escrita por Jon Cohen, em 1997, não traz nenhuma alusão à água, piscina, bacia ou mesmo a uma mulher grávida, enquanto a versão de Scott Frank, escrita em 2001, após o lançamento de *Matrix*, inclui inúmeros detalhes relacionados ao elemento, e até mesmo uma cena inicial em que um chá de bebê ocorre na sede do Pré-crime, enquanto Anderton observa à distância (Frank 9, 47).

A trama, portanto, estende a metáfora uterina até que a eventual vitória do herói sobre o destino que lhe foi atribuído (e, portanto, sobre a tecnologia Pré-crime) seja expressa na atualização de uma relação radicalmente diferente com a gestação e a maternidade. De fato, as cenas finais do filme mostram Anderton em seu apartamento, reunido com sua esposa grávida,<sup>33</sup> olhando para a chuva que cai lá fora [136:00]. Libertado do sistema uterino que pretendia determiná-lo, o herói finalmente (re)torna ao mundo e pode aparecer novamente como pai e marido. Isso é possível porque ele, apenas por meio de suas ações, não somente demonstrou seu livre arbítrio, ao desistir do assassinato que deveria cometer, mas também resolveu o

mistério em torno do assassinato da mãe de Agatha, que justificou a criação do sistema explorado pelo Pré-crime. No que diz respeito às relações de gênero, a superioridade masculina do herói é implicitamente naturalizada graças à ascendência real e simbólica de Anderton sobre os personagens femininos e masculinos apresentados como seus rivais no filme: os três Precogs são libertados graças a ele. Witwer, o agente do Departamento de Justiça dos Estados Unidos que investiga a viabilidade do programa Pré-crime, morre por ser muito ingênuo; e Burgess, uma figura paterna que acaba por ser o verdadeiro culpado, mostra-se incapaz de atingir o nível de maestria exibido por Anderton. Ao contrário do herói, que afirma ter controle total sobre seu destino e seus impulsos (como matar o homem que presumivelmente sequestrou seu filho), Burgess personifica o fracasso em fazê-lo. Além de velho, ele é forçado a enganar o sistema de vigilância “divinatória” que montou (Anderton, ao contrário, não precisa se esquivar dele). Enquanto tenta defender sua progênie (a máquina Pré-crime, apresentada como seu filho), Burgess falha em conter o desejo de matar.

No entanto, como observou Nigel Morris, *Minority Report*, assim como outras adaptações de Dick, como *Blade runner* (1982) e *O vingador do futuro* (1990), também permite uma leitura alternativa de seu final (Morris 326 339), que tomaria como ponto de partida o encarceramento matricial do herói ao limite da caricatura – um pouco como Neo em *Matrix*, Anderton aparece com a cabeça raspada, de volta ao estado de feto e trancado em uma célula eletrônica tubular que desaparece no chão (Fig. 2). Momentos antes, seu guarda aponta os efeitos secundários de seu modo de detenção: “Na verdade, é como uma ‘onda’. Eles dizem que você tem visões. Que sua vida passa diante de seus olhos. Que todos os seus sonhos se tornam realidade” [121:28]. De forma mais pessimista do que no final “dominante” do filme, a última parte de *Minority Report* pode ser abordada como uma trama dentro da trama desprovida de quaisquer marcadores enunciativos: um sonho no qual Anderton projeta a resolução ideal do mistério que causou seu fracasso na realidade. A reincorporação uterina, como alegoria da sujeição tecnológica, é o oposto da natureza viva e corporificada da esposa grávida de Anderton. Ela apresenta o resultado do pesadelo da escravização do homem pela “modernidade líquida”, para usar a expressão de Zygmunt Bauman (2000).

Três anos depois, *Guerra dos mundos* recorreu a um simbolismo semelhante, embora não tão abrangente. A gravidez de Mary Ann, a ex-esposa do herói, e o fato de ela estar grávida de outro homem remetem ao subtexto

de uma Terra alterada,<sup>34</sup> sujeita a uma ameaça alienígena intangível. Como a mulher, o planeta estava impregnado por um corpo estranho e artificial que ameaçava a ordem simbólica (Morris 357). O filme apresenta muitas situações em que o herói tem que se refugiar em espaços subterrâneos/uterinos (debaixo da mesa da cozinha, no porão da casa do marido de Mary Ann, no porão da casa de campo, no corpo de um tripod). Elas duram até que ele limpe a Terra do mal que a habita, expondo o caráter feminino – e, portanto, “vulnerável” – de homens históricos (Harlan Ogilvy, Tim Robbins) e dos tripods que colonizam o planeta. Mesmo sendo infantilizado a princípio, Ray não é tão cativo de uma matrix como Anderton, mas está sob a ameaça de uma reincorporação (o terceiro medo mencionado por Creed). Consequentemente, ele tem que enfrentá-lo e atravessá-lo se quiser reafirmar uma hierarquia de gênero “natural” (Morris 357–358).

Dada a influência considerável de Matrix na ficção científica da época, pode não ser surpreendente encontrar uma exploração tão desavergonhada das imagens uterinas como um símbolo de escravidão tecnológica em *Minority Report*<sup>35</sup> e *Guerra dos mundos*. Para colocar à prova a relevância de minha hipótese e compreender a multiplicidade de usos que os filmes de Spielberg dão à metáfora, é necessário expandir seu estudo para produções que não se baseiem nas convenções da ficção científica.

### da identidade terminal à masculinidade primordial: o terminal

Inspirado na história real de Mehran Karimi Nasseri, *O terminal* segue o roteiro de um homem desqualificado por uma modernidade repleta de conotações uterinas. O filme realmente faz isso tão bem que pode ser considerado uma transposição da estrutura geral de Matrix para uma comédia clássica de Hollywood. O filme acompanha um homem, Viktor Navorski, que é forçado a viver no ambiente tecnológico e consumista de um terminal de aeroporto, tendo as telas de televisão como seu único acesso ao mundo exterior. Pouco a pouco, ele encontra os meios para se libertar dessa “matrix”, demonstrando a natureza masculina e americana de seu eu profundo. Assim como Neo, Viktor não só perde sua identidade (seu passaporte) e sua capacidade de falar (com seu inglês muito limitado) no terminal, como corre o risco de ficar preso neste espaço impessoal por causa da revolução que estourou em seu país durante sua fuga. Incapaz de falar inglês e agora sem pátria, escrutinado por câmeras de vigilância em um

local onde as telas estão por toda parte, Viktor expressa o descentramento presumivelmente experimentado pelo homem moderno, enquanto caminha pelos corredores dessa alegoria matricial da sociedade global. Como a matrix, embora nem de longe tão assustadora, o terminal é representado como um espaço disfuncional quando se trata de diferenças de gênero e relações de poder. É um lugar onde as mulheres não apenas desfrutam de uma autoridade e liberdade sexual superiores às dos homens, mas onde zeladores, viajantes sem documentos, homens negros e meninas podem ridicularizar alguém como Viktor; um lugar onde os tecnocratas governam de forma suprema. Duas personagens, em particular, representam a injustiça associada a esta “ordem das coisas” no filme: Amelia, a mulher por quem Viktor se interessa romanticamente e que apresenta uma tendência compulsiva a procurar homens – alimentada pelo seu *pager* eletrônico, sejam eles solteiros ou casados; e Frank, o diretor do terminal que, como as figuras de Christof em *O show de Truman*<sup>36</sup> (1998) e do Arquiteto em *Matrix Reloaded* (2003), opera em uma sala equipada com inúmeros televisores que permitem assistir a Viktor. Com sua careca e óculos, Frank personifica a caricatura de um burocrata emasculado que depende fortemente da mediação tecnológica. Como antagonista, ele personifica o homem excessivamente domesticado, a dependência material da qual Viktor aspira se livrar<sup>37</sup>. Neste sentido, não é de estranhar que, uma vez realizado o desejo de seu pai de viajar para Nova York, Viktor, como E.T., opte por voltar para “casa” no final. No auge de sua afirmação, o personagem de Tom Hanks se estabelece como um homem fundamentalmente móvel, capaz de circular de um espaço a outro sem ceder à atração dos fluxos e terminais que atravessam a sociedade global.

Por fim, o edifício do terminal pode ser visto como a versão asséptica de uma “matrix” no sentido literal da palavra: ou seja, um local marcado pela reprodução feminina e propício à perda de qualquer identidade distintiva, se seguirmos a linha de categorização de Creed. Assim como a matrix, o terminal é representado como um lugar úmido, semelhante a um aquário. Suas paredes são de vidro, o chão é frequentemente molhado e há peixes por toda parte (os peixes-espada que Frank carrega ou os pintados nas paredes). O filme também insiste no fato de que a especificidade de Viktor como homem tende a ser negada pelo terminal: as janelas, às vezes, são opacas no início, e o personagem é iluminado em alguns planos. Além disso, movimentos circulares de câmera com lentes focais curtas são combinados com planos de baixo e alto ângulo para transmitir a impressão de um local

dominado por confusão, massas e consumo, exacerbando assim a insignificância do protagonista. A estratégia fica bem clara no rastreamento aéreo utilizado no momento em que Viktor descobre o saguão, já que a câmera recua a ponto de fazer o protagonista desaparecer dentro do quadro [13:33]. Mais sugestivo ainda, Viktor só consegue sair do aeroporto depois de nove meses cumprindo tarefas ou realizando ritos que atestam sua masculinidade.

Nesse sentido, há uma dimensão transformadora na jornada de Viktor. A trama destaca o fato de que ele terá que aprender a falar a língua, encontrar comida, conseguir roupas, ganhar a vida e trabalhar como um “verdadeiro americano” se quiser sair.<sup>38</sup> À medida que esse processo de amadurecimento se desenrola – às vezes contrariando a representação estritamente ansiosa da tecnologia em ação em *Matrix* e *Minority Report* –, Viktor ganha suas credenciais, mostrando que pertence à norma dominante. Ele participa de atividades homosociais como pôquer ou construção civil, que lhe permitem restabelecer as condições de um romance heterossexual tradicional (com o homem, não a mulher, iniciando a sedução). De fato, só depois de se provar no terreno tipicamente viril da marcenaria é que Viktor consegue seduzir Amelia, intercedendo em nome de Enrique junto ao agente Torres, trocando suas roupas baratas por um traje típico de classe social mais elevada. O jantar à luz de velas de Amelia e Viktor é sintomático desse modo de hierarquização, pois é o momento em que cada personagem próximo a ele se submete à sua autoridade, seja servindo o casal à mesa, cozinhando para eles ou entretendo-os. No final, *O terminal* envia o seu herói a uma viagem inaugural que revela a singularidade e a universalidade das suas práticas em um coro final de louvor onde a americanidade (sendo permitida em território dos Estados Unidos) anda de mãos dadas com a masculinidade (abandonando o útero tecnológico, ou seja, o terminal).

Mas se Viktor deve ser celebrado como o representante da masculinidade hegemônica, a trama ainda precisa sublinhar a dimensão ontológica de sua superioridade. Ou seja, mesmo que essa superioridade se mostre contrária ao aspecto inicial da jornada do protagonista, o filme consegue sugerir que, apesar de sua marginalização (sua exclusão da categoria de migrante legítimo, seu rebaixamento à base da ordem social, seu ostracismo etc.), Viktor sempre foi o representante por excelência da masculinidade americana. Esse trabalho discursivo pode ser claramente identificado em dois níveis. Primeiro, uma estratégia intertextual é desenvolvida. A escalação de Tom Hanks para o papel principal cria expectativas decisivas quanto à consolidação dessa identidade. Desde seus grandes sucessos da década



de 1990 (*Sintonia de amor*, 1993; *Mensagem para você*, 1998; *Forrest Gump*, 1994; *O resgate do soldado Ryan*, 1998) e os prêmios que recebeu na época, o ator passou a representar o arquétipo do cara legal e a personificação da americanidade. Assim, enquanto Viktor aguarda permissão para entrar nos Estados Unidos, a marca da persona de Hanks em um personagem já conotado como um americano típico e um adulto não pode ser subestimada (Pfeil 2002)<sup>39</sup>.

A segunda estratégia que contribui para naturalizar a masculinidade e a americanidade de Viktor é visível na relação que o filme estabelece entre o candidato à imigração e o sistema de vigilância do terminal. Após sua prisão pelo chefe da alfândega e seu “confinamento” no terminal, Viktor se torna objeto de observação de Frank, que o observa incessantemente nos monitores. Porém, longe de se deixar objetificar por um sistema que remete a um reality show na televisão, Viktor logo impõe o reconhecimento como sujeito ativo. Como Truman Burbank em *O show de Truman*, ele parece ter uma habilidade “natural” de despertar o interesse das pessoas ao seu redor em todas as ocasiões que consegue, acabando por transformar os “atores” de um determinado lugar em espectadores. A capacidade de Viktor de resistir aos efeitos reificadores da tecnologia é bem ilustrada pela cena em que ele percebe, pela primeira vez, que todos os seus movimentos são escrutinados por câmeras de vigilância [26:17]. Aparentemente consciente dos perigos inerentes a esse tipo de mediação, o personagem olha para uma câmera. A reação de Frank de espanto e impotência aponta para a desestabilização do poder objetificador de seu sistema. O final da narrativa completa essa lógica quando, após nove meses, todos os ocupantes do terminal se reúnem para comemorar a partida de Viktor. Nesse momento, os sentimentos unânimes da multidão em relação ao protagonista se expressam no presente de um jaleco de policial que recebe de um policial negro. O presente, que atesta sua superioridade de gênero e raça, mas também sua aptidão para encarnar a norma patriarcal, é um marco simbólico do fato de que agora ele está liberado para deixar a “matrix”. A significação de gênero dessa ação torna-se ainda mais transparente quando Viktor passa pela porta do terminal, quando Amelia está prestes a entrar. No caminho para a irmandade masculina adulta do mundo do jazz que seu pai tanto amava, Viktor abre caminho para a restauração de um equilíbrio sonoro, que envolve a reintegração da mulher volúvel no espaço feminino.

Ao transpor questões normalmente limitadas à ficção científica distópica para o gênero da comédia dramática, *O terminal* se distancia visivelmente

do imaginário uterino como fonte de ansiedade. Longe da representação monstruosa e carregada de histeria tecnológica de *Matrix* e *Minority Report*, o filme apresenta uma visão ambivalente. O espaço do aeroporto aparece como um local restritivo, mas também como um local onde o homem branco de classe média pode aprender a resistir à penetração da tecnologia – e fazê-la parecer como uma capacidade inata de resistência.

### o terror da tecnologia televisiva: munique

*Munique* reintroduz significados assustadores na metáfora uterina, mas de forma mais discreta e sutil. A veia realista e “vintage” do filme contribui para o deslocamento das tensões causadas pelo desenvolvimento das tecnologias digitais, que é reinterpretado e relegado ao *status* de evento passado. Adaptado livremente do livro *Vengeance*, de Georges Jonas, de 1984, *Munique* conta a história de uma equipe secretamente montada pelo Mossad para eliminar os membros do Setembro Negro, o grupo envolvido no assassinato de onze atletas israelenses durante as Olimpíadas de Munique em 1972. A cena final do filme, que mostra o World Trade Center da costa vizinha de Nova Jersey, aponta para uma possível leitura de Munique como uma obra que considera os modos de operação e as consequências do terrorismo após o 11 de setembro [156 :15]. No entanto, um aspecto marcante no relato de Spielberg sobre o ataque de Munique é a insistência em sua mediação pela televisão, que também ecoa a forma como as imagens dos ataques de 11 de setembro se espalharam. De fato, enquanto a história começa com a entrada dos terroristas na vila olímpica e o sequestro dos atletas israelenses, a focalização logo se desloca para uma representação mediada dos eventos. Planos de noticiários de televisão em telas exibidas em números cada vez maiores se alternam com planos de jornalistas se dirigindo às câmeras de televisão ou espectadores reunidos em torno de aparelhos de televisão em um café, em uma base militar, em residências particulares, hipnotizados pelas notícias que chegam [3:53–10 :58]. O ponto parece bastante claro: o terrorismo contemporâneo deriva seu poder da proliferação na mídia do “espetáculo” que ele cria e, portanto, das capacidades reprodutivas das interfaces audiovisuais e sua propensão a paralisar o público de medo. Tal discurso sobre o poder entorpecente da mediação televisiva deve evidentemente ser lido em relação às propriedades “virais” da mídia digital contemporânea. Com Spielberg, no entanto, parece referir-se mais fundamentalmente a traços depreciativos associados

ao feminino (passividade, decepção, reprodução). Segundo os trabalhos de Patrice Petro (1986) e Lynn Spigel (1990), estes estiveram ligados à televisão desde que ela entrou na esfera dos meios de comunicação de massa. Como explica Spigel, desde o início, “a televisão foi muitas vezes mostrada roubando o poder dos homens, transformando-os em mulheres passivas e indefesas, ou até mesmo em crianças... ela ameaçou transformar os homens em espectadores do sexo feminino” (88).

### munique: avner kaufman e sua esposa daphna assistem ao noticiário na tv.

A correlação entre televisão e perda de masculinidade é claramente expressa, assim que Avner Kaufman é apresentado. O personagem aparece pela primeira vez após a sequência de imagens do noticiário dos ataques, sentado imóvel no sofá da sala, o rosto refletindo o brilho da tela da televisão e registrando a preocupação enquanto assiste. Sua esposa grávida Daphna então se junta a ele para acompanhar os últimos desenvolvimentos (Fig. 3) [9:58]. Logo após os ataques, Avner, um ex-guarda-costas da primeira-ministra de Israel, Golda Meir, é escolhido para liderar a equipe que irá rastrear os membros do Setembro Negro. Embora seu pai seja um herói nacional, o protagonista é caracterizado de uma forma que sistematicamente tende a menosprezar sua estatura. Quando o general Kamir o busca na frente de sua casa e Avner o reconhece, o oficial do exército lhe diz: “Não me lembro de você. Claro, eu conheço seu pai” [13:55]. Como personagem, Golda Meir também contribui para essa emasculação simbólica, pois associa Avner com o feminino no final da entrevista: “Verdade seja dita, você não se parece muito com seu pai. Sua mãe é com quem você se parece” [16:12]. Além disso, em consonância com as estratégias mobilizadas por Spielberg em seus filmes da época, a identidade de gênero incerta de Avner, que ecoa sua subordinação ao aparelho televisivo, é mais uma vez relacionada metaforicamente a uma gravidez – no caso, a de sua esposa. Depois de ter relações sexuais, na parte inicial do filme – em que Avner é mostrado deitado atrás dela, em uma posição inusitadamente secundária para o herói de uma produção de Hollywood <sup>40</sup> – ele pergunta a Daphna, ofegante: “Quão tarde na gravidez você tem que parar de fazer sexo?” A resposta de Daphna, “no trabalho de parto”, transmite cumplicidade e expressa gentilmente a dominação sexual do herói por sua esposa. Também pode ser entendida como uma forma de indicar a extensão do “trabalho”

que o personagem ainda precisa realizar para desfrutar de uma identidade masculina plenamente desenvolvida. Além do mais, logo após esse ato sexual, Daphna, que menciona não ser “a boa esposa do herói”, diz a Avner que, inconscientemente, Israel é como uma mãe para ele. No dia seguinte, em uma espécie de resposta a esta afirmação, o protagonista aceita a missão e experimenta o seu primeiro renascimento simbólico. Seguindo as instruções de seu supervisor Ephraim, ao se encontrarem em uma sala muito escura, Avner renuncia aos vínculos que ainda mantém com sua “pátria mãe” e se prepara para deixar seus parentes para cumprir sua missão na Europa. A cena seguinte consiste significativamente em um passeio tranquilo à beira-mar com Ephraim, com a luz do sol irradiando a imagem – um contraste gritante com a contraluz uterina privilegiada até então pelo diretor de fotografia Janusz Kaminski [20:56]. Falando figurativamente, Avner então vem ao mundo pela primeira vez.

A partir daí, a jornada introdutória do herói é amplamente estruturada pela competição entre duas figuras paternas em um mundo caótico onde saber em quem confiar é complicado – inclusive quando se trata de informações e tecnologias. O herói acaba por se distanciar de Ephraim, o “pai mau”, que está associado à opacidade da mediação, ao sigilo e às tecnologias muitas vezes disfuncionais (a nível técnico, quase nada funciona durante os assassinatos). Em vez disso, ele valoriza seu relacionamento com o personagem apropriadamente apelidado de “Papa”, o “bom pai”, interpretado por Michael Lonsdale. Ao contrário de Ephraim, Papa é classicamente articulado em torno de valores como comunidade, família, lealdade, natureza e... culinária (o hobby de Avner aparece também como um possível sinal de que sua própria conexão com a natureza continua viva). Sintomaticamente, porém, e de acordo com os discursos tecnofóbicos e misóginos já mencionados, Avner só pode se distanciar verdadeiramente de Ephraim quando ele renuncia às mediações matriciais a ele associadas e consegue neutralizar os poderes letais da sexualidade feminina – com o “abjeto” assassinato da assassina profissional, cujo cadáver, nu, coberto de sangue e crivado de ferimentos de bala, é exibido. O domínio das tecnologias sobre Avner fica patente na cena de corte transversal entre a morte do especialista em explosivos da equipe, abatido por um de seus engenhos, e o ataque de paranoia vivido pelo herói em seu quarto de hotel, em que penteia a arma na mão, antes de desmontar os dispositivos (telefone, televisão) que ele suspeita serem armadilhas [128:12]<sup>41</sup>. Algumas cenas depois, após ter certeza de que Papa não teve nada a ver com o assassinato

dos membros de sua equipe, Avner retorna temporariamente a Israel. Ele afirma sua independência diante de sua “pátria mãe”, recusando-se a trair Papa e responder às perguntas de Ephraim, enquanto seu supervisor tenta gravar em fita magnética os nomes das pessoas que o ajudaram durante sua missão [138:43]. O enquadramento e a composição, assim como o uso de uma série de planos/contracâmpo na cena, apontam para o papel crucial desempenhado pela técnica no processo de emancipação de Avner. Com efeito, a montagem inicialmente alterna duas séries de tomadas: a primeira traz Efraim ao fundo, justaposto ao gravador à esquerda e um microfone em primeiro plano, no centro do quadro; a segunda traz Avner, que também aparece no centro do quadro, mas cercado pelo ombro de Ephraim à esquerda e o gravador à direita (Fig. 4). Só mais tarde, quando o longo silêncio de Avner leva Ephraim a desligar o gravador, é que o protagonista pode afirmar sua autonomia em um *close-up* livre da presença opressiva de seu supervisor e da máquina. Avner, então, repete ironicamente as palavras ditas por Ephraim no início do filme para lembrá-lo de que ele não pode ser forçado a testemunhar: ele não trabalha para ele e ele não existe. Significativamente, a cena seguinte mostra Avner se despedindo de sua mãe (primeiramente conectada à televisão de sua sala) e deixando seu país para sempre.

No entanto, o filme leva essa lógica de separação ainda mais longe. Depois que Papa reconhece sua identidade masculina como filho em sua última conversa telefônica, Avner vai ao Consulado de Israel em Nova York para ameaçar Ephraim indiretamente de retaliação (ele quebra um telefone) se eles não deixarem “sua família em paz” [146:51]. No entanto, a busca do herói pela verdade/masculinidade só se completa com uma segunda cena de sexo com sua esposa. Desta vez, a dominação física e sexual de Daphna coincide – e se alterna com – a visão completa e imediata (não mediada pela televisão, como na parte inicial do filme) dos ataques de Munique [147:45]. O uso do *cross-cutting* e o fato de Daphna não estar mais grávida sublinham ainda mais o poder feminilizante assumido pelas tecnologias de mídia em *Munique* e a necessidade de se libertar desse poder. Ao contrário do personagem de David, que em *I.A.* acaba abraçando tecnologias pós-humanas e encontra autogratificação na ilusão regressiva de que poderia “dormir com a mãe”, Avner busca autonomia mantendo distância entre si mesmo e um mundo moderno cujo poder matricial o ameaça com a perda da diferenciação. Em uma última cena, evocando as paisagens cinzentas e desoladas de *Guerra dos mundos*, o herói é mostrado de pé no centro de

um *playground*, depois que suas palavras enviam Ephraim para fora da tela. Atrás dele, o rio Hudson oferece uma separação natural da concentração urbana da cidade de Nova York, visível à distância [155:57].

### o cinema de spielberg: reciclar para melhor renascer

Como exposto aqui, os usos diversificados feitos nos filmes de Spielberg da metáfora uterina no processo de amadurecimento/masculinização de seus heróis apresentam um duplo interesse. Em primeiro lugar, podem estar entre os fatores que contribuem, inconscientemente ou não, para o processo de legitimação cultural do diretor desde seus dramas históricos dos anos 1990 (*A lista de Schindler*, *Amistad*, *O resgate do soldado Ryan*). A metáfora ressoa com a forma como o cineasta há muito é percebido pelos críticos de cinema e outros como o perpétuo “garoto prodígio”, de quem se esperava que crescesse fora do sistema que seus próprios sucessos de bilheteria contribuíram para moldar. O *leitmotiv* da maturidade (emocional e cinematográfica) de Spielberg perpassa as críticas daqueles de seus filmes considerados mais sérios (*A lista de Schindler*, *Munique*, *Lincoln*, para citar alguns)<sup>42</sup>. Também assombra os comentários depreciativos sobre os filmes realizados como entretenimento pueril (*E.T.*, a franquia *Indiana Jones*, *Hook*, *Jurassic Park*, etc.)<sup>43</sup>. Ainda assim, dificilmente pode-se ignorar que, após o sucesso de crítica e muitas vezes de público de seus filmes na primeira metade dos anos 2000, o cineasta alcançou um novo grau de respeitabilidade artística.<sup>44</sup> O momento desse reconhecimento vai além apenas da esfera da crítica de cinema, uma vez que a maioria dos estudos acadêmicos dedicados aos filmes de Spielberg surgiu após o lançamento dos chamados filmes de “maturidade”<sup>45</sup>, ou seja, *A lista de Schindler* e os que vão de *Amistad* a *Munique*<sup>46</sup>.

No entanto, a variedade no uso dessa metáfora também pode ser significativa de outra maneira relacionada. De fato, os estudos sobre a obra de Spielberg revelam uma diversidade de ângulos de análise (estilísticos, culturais, políticos, filosóficos e assim por diante). Ao contrário de outros cineastas da Nova Hollywood, como Robert Altman ou Martin Scorsese, Spielberg não parece, pelo menos por enquanto, ser objeto de um consenso ou mesmo de uma convergência sobre o que, além de escolhas estéticas ou temáticas estabelecidas, presumivelmente faz a especificidade ou a popularidade de seus filmes. No entanto, a meu ver, o fato de *A. I.*, *Minority Report*,

*Prenda-me se for capaz*, *O terminal*, *Guerra dos mundos* e *Munique* contarem com a metáfora matricial, justamente, revela um aspecto distintivo de seu cinema: sua capacidade de reciclar temas, motivos, uma iconografia ou convenções genéricas já em circulação, de modo a desenvolvê-los e explorá-los em um discurso que se atenha às questões da época.<sup>47</sup> Por mais banal que pareça a observação, foi *Matrix*, não esses filmes de Spielberg, que impôs as imagens uterinas como metáfora dos perigos ligados à ascensão das tecnologias digitais. No entanto, como vimos, essas obras certamente ofereciam as mais ricas e diversas expressões, partindo de questões e perspectivas bastante diversas. Isso, parece-me, aponta para o lugar particular dos filmes de Spielberg no panorama cinematográfico americano, divididos como estão entre suas funções como produtos e produtores privilegiados desse imaginário cinematográfico. Assim, existem em um espaço intermédio que – entre outras razões, por conta do compromisso desavergonhado com a “máquina” que pressupõe – dificilmente se adapta às exigências de singularidade e distanciamento que ainda regem a recepção crítica, mas também, por vezes, acadêmica do cinema.

Ainda assim, como observei em meu primeiro ponto, essa série de filmes parece ter permitido a Spielberg superar o obstáculo, pelo menos na França. Tematizando a questão da relação com a tecnologia através do duplo tema da gestação e do nascimento, esses filmes podem, sim, ter contribuído para uma reconsideração do cineasta como alguém que faz parte do “sistema”, mas é livre para usá-lo como bem entender. Esse discurso pode ser rastreado na comparação, traçada pela crítica, mas também incentivada pelas próprias declarações de Spielberg na época (Péron 2003; Lorrain 2003), entre ele e Frank Abagnale Jr, o engenhoso impostor interpretado por Leonardo DiCaprio em *Prenda-me se for capaz*. Se a função manifesta da comparação sugere uma leitura, a partir do filme, da aptidão de Spielberg de se apropriar de qualquer identidade para atender a todos os desejos infantis gerados pelo confronto com o real, a função latente da comparação é claramente sublinhar a capacidade do realizador de mostrar sua maturidade natural, sempre que necessário. Nos últimos minutos do filme, após suas várias atuações, Abagnale dá a explicação que faltava ao seu personagem para atestar o aspecto inato de sua superioridade. Ele diz ao agente do FBI Carl Hanratty que não trapaceou para passar no exame da Ordem, mas simplesmente estudou muito por duas semanas. A confiança mostra que Abagnale, não muito diferente de Spielberg e de seus próprios comentários sobre si mesmo, não está preso à lógica reprodutiva e imitativa

que aparentemente o condicionou até aquele momento. Ele é, em vez disso, um representante adequado da masculinidade adulta e hegemônica e mostra a capacidade de se parecer com qualquer coisa que a sociedade espera que ele seja, sem nunca perder sua identidade no processo. Recentemente, o cineasta pode ter se baseado em uma postura semelhante e ambivalente, ao declarar à rádio francesa *France Inter* que, ao contrário de Scorsese, De Palma ou Coppola, ele “cresceu no sistema dos estúdios... na Universal, sob contrato para gravar episódios de séries de TV” e que, mesmo admirando a independência dos “autores”, ele “cresceu em um negócio” e “nunca se imaginou no lugar de um autor” (Masson e Delmas 2015, [19:40]). Em uma época que cultiva a nostalgia, mesmo em relação à cultura industrial e à chamada prosperidade a ela associada, Spielberg tem apontado para a singularidade da sua pertença ao “sistema” e reivindicado um estatuto de “vintage” semelhante ao dos primeiros diretores “auteurizados” de Hollywood (Ford, Hawks, Hitchcock, etc.). Isso pode, paradoxalmente, ter criado as condições para sua própria “auteurização”.



# spielberg como diretor, produtor e magnata do cinema

THOMAS SCHATZ

Publicado originalmente em MORRIS, Nigel (ed.). *A Companion to Steven Spielberg*. Chichester, West Sussex; Malden, MA : John Wiley & Sons Inc., 2017, pp. 27-44  
— Tradução de Maria Almeida.

Steven Spielberg paira dominantemente sobre o cinema norte americano contemporâneo, uma figura importante na Nova Hollywood e é, certamente, o cineasta de maior sucesso dos últimos cinquenta anos – se não de toda a história da indústria. Curiosamente, ele raramente é incluído nos debates sobre “os maiores diretores americanos vivos” devido, sem dúvida, ao seu sucesso como cineasta comercial e a seus vários papéis como produtor, produtor executivo e autoproclamado chefe de estúdio. Hollywood tem uma longa história de grandes diretores se tornando seus próprios produtores, porém Spielberg elevou isso a outro patamar, primeiramente com a criação e sucesso imediato da Amblin Entertainment na década de 1980, e depois com o lançamento da DreamWorks SKG (com Jeffrey Katzenberg e David Geffen) na década de 1990. Tanto a Amblin quanto a DreamWorks impactaram o trabalho de Spielberg como diretor de maneiras cruciais, facilitando seus projetos próprios e garantindo sua autoridade absoluta, ao mesmo tempo que o distraía da função de diretor e intensificava seu papel (e sua reputação) como cineasta comercial. No final dos anos 1980, Spielberg também firmou um acordo lucrativo com a operação do parque temático da Universal, que afetou significativamente sua atividade cinematográfica a partir daquele momento.

Inicialmente, Spielberg abraçou o papel de magnata do cinema, embora ele tivesse plena noção do impacto que isso teve em suas oportunidades – e sua relevância – como cineasta. Em uma matéria de capa da revista *Time* de 1985, por exemplo, ele disse a Richard Corliss: “Sim, sou um magnata agora. E eu amo o trabalho do mesmo jeito que Patton amava o cheiro da batalha. Mas quando eu crescer, ainda quero ser diretor” (Corliss 1985).

Essa declaração fala muito sobre a gigantesca confiança de Spielberg – se não sobre sua arrogância descarada – ao mesmo tempo em que exacerbava o abismo cada vez maior entre suas empreitadas corporativas e artísticas. A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas evidenciou essa divisão alguns meses mais tarde, quando *A cor purpura* (1985) foi indicado a 11 Oscars, incluindo Melhor Filme, mas Spielberg não foi sequer indicado a Melhor Diretor e o filme não ganhou em nenhuma das categorias. Um ano depois, em 1987, a Academia deu a ele o Irving G. Thalberg Memorial Award, um Oscar honorário por suas realizações como “produtor criativo”, que escancarava sua insuficiência enquanto diretor. Os elogios da crítica e o Oscar viriam quase uma década depois, com *A lista de Schindler* e *Jurassic Park*, sucessos consecutivos de 1993 que, de muitas maneiras, marcaram sua maioridade como cineasta e garantiram sua posição no panteão de Hollywood. Eles também firmaram as bases para o lançamento da DreamWorks em 1994 – uma “gigante instantânea”, que devia sua própria existência à influência de Spielberg e sua marca então revitalizada. A DreamWorks também complicou muito a vida profissional de Spielberg, uma vez que ele optou por manter a Amblin funcionando em paralelo a sua nova empresa. Assim, quando em 1998 a DreamWorks finalmente teve seu primeiro sucesso sólido com *O resgate do soldado Ryan* (1998), o papel de Spielberg como um cineasta multifacetado e executivo de produção era mais intenso, mais complexo e mais distinto do que nunca.

O objetivo deste capítulo é classificar e avaliar os múltiplos papéis de Spielberg no cinema, concentrando-se em três fases principais de sua carreira. A primeira seção mostra sua transição para a produção e o consequente lançamento e sucesso inicial da Amblin, desde *Gremlins* (Joe Dante, 1984) até *Uma cilada para Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988), enquanto Spielberg mergulhava em seu “modo produção executiva”. A segunda examina a produção de *Jurassic Park* e *A lista de Schindler*, que foram coproduzidos literalmente ao mesmo tempo pela Amblin e pela Universal e foram controlados de perto por Spielberg desde a concepção até o lançamento (e além), quando seus múltiplos papéis de produtor, diretor e de chefe do estúdio atingiram um raro ponto de equilíbrio. A terceira seção enfoca a DreamWorks durante sua década extremamente turbulenta como estúdio independente, culminando na criação da divisão de animação (sob Katzenberg) em 2004, e a malfadada aquisição da divisão live-action de Spielberg pela Viacom um ano depois. Em uma breve seção final, discuto os esforços contínuos de Spielberg para manter a

DreamWorks à tona – um empreendimento cada vez mais duvidoso, que várias vezes tirou dos trilhos sua carreira de diretor. Spielberg reafirmou seu caráter cinematográfico com *Lincoln* em 2012, embora a essa altura ele, assim como a DreamWorks, estivesse em discordância com a indústria de blockbusters que seus próprios sucessos anteriores, de *Tubarão* (1975) a *Jurassic Park*, haviam moldado de forma tão crucial.

## a mudança para a produção e os primeiros anos da amblin

Devemos notar desde o princípio que Spielberg, ao contrário da maioria da geração de “pirralhos do cinema” treinados na escola de cinema e que amadureceu nos anos 1970, é um produto e uma cria do sistema de Hollywood. Como Tom Pollock, que trabalhou de perto com Spielberg ao longo de sua carreira, apropriadamente observou: “Steven sempre foi o mestre manipulador do sistema. Ninguém manipula o sistema melhor do que Steven” (Pollock 2001). A escola de cinema de Spielberg era o terreno da Universal, onde, aos vinte e poucos anos, ele vagava pelos estúdios de som e salas de edição e montou seu curta-metragem inovador, *Amblin’* (1968), com o objetivo direto de conseguir um trabalho como diretor de séries de televisão. Seu plano funcionou, e ele logo começou a trabalhar em séries antes de passar para os filmes de tv com *Encurralado* (1971) e logo depois duas produções de Richard Zanuck-David Brown, *Louca escapada* (1974) e *Tubarão*, todas para a Universal Pictures. Dessa forma, quando *Tubarão* foi lançado o diretor-prodígio já era, de fato, um cineasta experiente que percebeu – e explorou rapidamente – a alavancagem e oportunidades que isso lhe proporcionou.

O enorme sucesso de *Tubarão* deu a Spielberg o controle das rédeas em seu ambicioso próximo projeto para a Columbia Pictures, *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977). O filme foi produzido por Julia e Michael Phillips, dois rebeldes cuja trajetória incluía *Golpe de mestre* (George Roy Hill, 1974) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), porém esse era claramente um filme de Spielberg. Dessa vez ele escreveu e dirigiu, um acontecimento raro em sua longa carreira, e controlou de perto todas as fases do filme complexo e cheio de efeitos especiais. Enquanto ele finalizava a produção, o New York Times publicou um perfil elogioso do “príncipe herdeiro de Hollywood”, que foi uma das primeiras publicações a referir-se a ele pelo apelido de “magnata do cinema” (Klemesrud 1977). Embora estivesse dando

seus primeiros passos na área de produção, na realidade Spielberg ainda estava alguns anos distante de sua fase de magnata. Ele e John Milius já haviam criado a história de seu próximo filme, *1941 – Uma guerra muito louca* (1979), e ele estava colaborando no roteiro com dois jovens escritores – os primeiros de muitos apadrinhados por Spielberg – Bob Zemeckis e Bob Gale. Spielberg ficou tão impressionado com “os dois Bobs” que convenceu seu próprio mentor na Universal, Sid Sheinberg, a financiar e lançar sua louca paródia sobre a Beatlemania, *I Wanna Hold Your Hand* (1978). O projeto de baixo orçamento foi filmado na Universal City e dirigido por Zemeckis, e foi o primeiro filme a levar o nome de Spielberg como produtor executivo.

*Contatos imediatos* foi um sucesso, é claro, mas tanto *I Wanna Hold Your Hand* quanto *1941* foram grandes decepções de bilheteria. A essa altura, Spielberg deu um passo crucial em sua carreira ao concordar em dirigir *Os caçadores da arca perdida* (1981) para George Lucas. Embora, tecnicamente, ele fosse um diretor contratado em *Os caçadores*, que era uma produção da Lucasfilm, o projeto era essencialmente uma parceria entre os dois cineastas. Além disso, envolveu um acordo sem precedentes que se tornou o modelo em uso para as produções posteriores de Spielberg com a Amblin (Pollock 2001). Embora os dois cineastas fossem contemporâneos, Lucas era sem dúvida o “parceiro sênior” do projeto e um exemplo para Spielberg enquanto produtor e executivo de produção. Lucas assegurou os direitos da continuação de *Star Wars* (1977), além de uma parte significativa dos direitos de merchandising, que ele usou para criar a Lucasfilm e sua empresa de efeitos, a Industrial Light and Magic (ILM). Depois de *Star Wars*, Lucas parou de dirigir por completo e montou *Os caçadores* logo após produzir *O império contra-ataca* (Irvin Kershner, 1980). Lucas disse a Spielberg que estava determinado a “fazer o melhor negócio que já fizeram em Hollywood”, e os dois redigiram uma proposta de uma página que Tom Pollock, então advogado de Lucas, apresentou a todos os grandes estúdios. O acordo “altamente radical”, disse Pollock, exigia “uma real divisão dos lucros entre o estúdio e os cineastas” (Pollock 2001). O estúdio, que acabou sendo a Paramount, cobriu os custos de produção e marketing, cobrou uma taxa de distribuição e depois dividiu igualmente todas as receitas subsequentes com os cineastas, cada um recebendo \$ 1 milhão de adiantamento para produzir e dirigir. Filmado em 1980 e lançado em junho de 1981, *Os caçadores* arrecadou cerca de \$ 325 milhões em todo o mundo e, de acordo com uma fonte confiável, rendeu a Spielberg “mais de \$ 22 milhões, que era mais do que a soma de tudo que ele ganhou com todos os seus filmes

anteriores” (Pollock 1999, 229). O acordo com *Os caçadores* (e o montante que ele recebeu pelo trabalho) mudou a maneira de Spielberg pensar sobre o negócio e seu próprio valor enquanto cineasta. “George me fez perceber o que mereço”, disse ele alguns anos depois (Salamon 1987).

Depois de *Os caçadores*, Spielberg, que estava em alta, concentrou-se em dois projetos, *Poltergeist – O fenômeno* e *E.T. O extraterrestre*, que foram filmados consecutivamente em 1981 e lançados com semanas de diferença um do outro em junho de 1982. *Poltergeist* era um pacote-Spielberg para a MGM/UA: ele criou a história, coescreveu o roteiro, contratou o diretor Tobe Hooper e o coproduziu com Frank Marshall e Kathleen Kennedy, seus eventuais parceiros na Amblin. Spielberg era um produtor do tipo “mãos à obra”, para dizer o mínimo. Depois de perceber que Hooper estava atolado, Spielberg assumiu o papel de codiretor (sem créditos) em *Poltergeist* (McBride 2011, 336–340). Logo em seguida ele começou a dirigir *E.T. O extraterrestre*, que ele coproduziu com Kennedy. Um projeto com um orçamento relativamente modesto de US\$ 10,5 milhões – aproximadamente um terço do custo de 1941 – *E.T.* foi o último dos compromissos contratuais de Spielberg com a Universal. Nem *Poltergeist* nem *E.T.* foram creditados como produções da Amblin, embora o IMDb liste a Amblin como “produtor não creditado” em *E.T.*, e embora também tenha sido nessa época que o apelido dado à Amblin, Continental Divide (Michael Apted, 1981), começou a aparecer em vários projetos que tiveram a participação de Spielberg.

Outra figura-chave no desenvolvimento de Spielberg nessa conjuntura foi Steve Ross, presidente e CEO da Warner Communication, que no início de 1982 começou a cortejar agressivamente o jovem cineasta. Ross, um todo poderoso que sabia usar seu poder de forma suave e ferrenha exercia uma influência considerável sobre Spielberg, que fez 11 longas-metragens e duas séries de televisão para a Warner Bros. antes da morte de Ross em 1992. Ross também criou uma forte competição com Sid Sheinberg e a Universal pelos serviços de Spielberg, jogo esse que Spielberg aproveitou ao máximo. A formação da Amblin Entertainment e o avanço impetuoso de Spielberg para tornar-se um magnata começaram para valer em 1983, no rastro do lançamento recordista de *E.T.*, com a produção de *Gremlins* para a Warner Bros. e a construção da sede da Amblin na Universal. *Gremlins*, assim como *Poltergeist*, era um pacote-Spielberg dirigido por um especialista em terror de baixo orçamento, Joe Dante – embora neste caso Spielberg tenha desempenhado um papel de produtor mais convencional. Ele optou pelo roteiro original de Chris Columbus, avaliou várias versões reescritas

do texto para moderar a violência e aliviar o tom, e manteve distância durante a produção. (Na época ele estava, na verdade, no exterior dirigindo a sequência de *Os caçadores* para Lucas.) Enquanto isso, Sid Sheinberg supervisionava a construção do modesto complexo da Amblin, que possuía dois andares e era feito de tijolos de barro em estilo mexicano, erguido em uma esquina tranquila do lote da Universal City – um terreno presenteado a Spielberg juntamente com um acordo para cobrir os custos operacionais de sua nova empresa (Salamon 1987).

Quando *Gremlins* foi lançado em junho de 1984, Spielberg já havia constituído a Amblin Entertainment (com Marshall e Kennedy), contratado 30 funcionários em tempo integral, se mudado da Warner Bros. para a nova sede na Universal, e começado a desenvolver 3 filmes com produção executiva assinada por ele próprio, e isso marcou seu nível de envolvimento nas produções da Amblin e a formação de estilo da casa. *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985) foi outro projeto de Zemeckis-Gale que Spielberg assumiu depois que todos os grandes estúdios recusaram. *Os goonies* (Richard Donner, 1985) foi escrito por Columbus a partir de uma história de Spielberg e dirigido por Richard Donner. E *O Enigma da pirâmide* (1985) foi roteirizado por Columbus a partir de uma ideia de Spielberg e dirigido por Barry Levinson. *Gremlins* deu à Amblin um sucesso sólido com seu lançamento, não apenas nas bilheterias, mas também nos mercados auxiliares – outra lição aprendida com Lucas. O lançamento de *Gremlins* envolveu uma campanha de marketing com cerca de 50 licenciados e mais de 100 produtos relacionados ao filme que chegaram às prateleiras duas semanas após seu lançamento. Em uma época em que os estúdios raramente arrecadavam us\$ 5 milhões em “royalties de produtos” durante um ano inteiro, os *Gremlins* por si só estava no caminho alcançar esse total (Gold 1984; Greenberg 1984).

A sequência de sucessos da Amblin continuou com *De volta para o futuro* e *Os goonies*, e a reportagem de capa da *Time* de 15 de julho de 1985 (“Apresentando Steven Spielberg: o Mágico dos Filmes”) foi um endosso retumbante tanto ao cineasta quanto à Amblin enquanto uma nova geração de empresa do cinema. Spielberg gabou-se de ter recusado uma oferta para dirigir a Disney e vários outros grandes estúdios, e que todas as três redes estavam clamando por uma série de tv da Amblin. A NBC foi quem “conquistou” a série de tv, chamada *Amazing Stories*, e comprometeu-se com duas temporadas completas, inéditas, por uma taxa de licença recorde de \$750.000 por episódio de meia hora, o que indicava claramente o quanto a

rede queria em sua programação um show assinado por Spielberg (Variety 1984; Gendel 1985). “George Lucas tem um império”, disse Spielberg a Richard Corliss, da Time. “Eu tenho apenas uma pequena operação de comando” (Corliss 1985). Mas, na verdade, a Amblin estava lançando muito mais produtos do que a Lucasfilm ou qualquer outra empresa independente, tudo com “selo” de Spielberg e o envolvimento direto dos executivos. Ele produziu cinco longas no ano anterior e foi o showrunner da nova série, supervisionando a redação e a produção, fornecendo a maioria das histórias e trazendo uma ampla gama de diretores, desde garotos prodígios da escola de cinema até veteranos como Scorsese e Eastwood – dos quais todos concordaram em receber pela tabela de cargos e salários da DGA – Directors Guild of America (Sindicato dos Diretores da América) (\$9.964 por episódio) e filmaram seus segmentos em cronogramas de seis a nove dias (Gendel 1985).

Nesse meio tempo, a produtividade de Spielberg enquanto diretor estava entrando em um período bastante apagado, no qual ele afastava-se cada vez mais do estilo da casa Amblin. Depois de dirigir *Indiana Jones e o templo da perdição* (uma espécie de remake estereotipado do original, mas um grande sucesso de bilheteria), ele optou por dirigir *A cor púrpura* como uma produção da Amblin com lançamento pela Warner Bros. Depois de trabalhar por meses com o escritor Menno Meyjes na adaptação do premiado best-seller de Alice Walker – um dos muitos projetos que ele já tinha em algum estágio de desenvolvimento – Spielberg decidiu repentinamente dirigir o filme. “Eu estava muito ocupado produzindo na época”, disse ele após terminar o filme, sobre o qual confessou que “era quase um projeto-hobby”. Ele decidiu que precisava de um “distanciamento de todos os filmes de ‘matinê infantil’ dos quais eu era produtor executivo na última temporada de verão”, bem como “umas boas férias de produções com efeitos especiais” (Turner 1986). Spielberg rodou o filme no verão de 1985 para um lançamento em dezembro – um cronograma notavelmente apertado – com um orçamento de \$15 milhões. *A cor púrpura* foi bem o suficiente comercialmente, arrecadando \$142 milhões em todo o mundo, e foi avaliado positivamente, com Roger Ebert elegendo-o como melhor filme do ano. Mas o desprezo do Oscar, mencionado anteriormente, foi um duro golpe para Spielberg tanto pessoal quanto profissionalmente, e ocorreu quando o prestígio da Amblin também estava diminuindo.

De fato, no início de 1986, a era de glória da Amblin parecia estar com os dias contados. A nova série de tv estava sendo massacrada semanalmente

pelo sucesso contínuo de *Assassinato por escrito*, da CBS (1984-1996), e o outro filme de férias de Amblin, *O enigma da pirâmide*, foi um fracasso comercial e de crítica. A opinião da imprensa especializada e popular sobre Spielberg e sobre a Amblin começou a mudar drasticamente com o artigo mais duramente crítico publicado na *New York Magazine* em 24 de março de 1986, no dia do Oscar. Intitulado “Steven Spielberg e a terrível reação de Hollywood”, o artigo de David Blum criticou “a fábrica de Spielberg, que agora está tomando conta de Hollywood”, bem como o “complexo de mentor” de Spielberg, que fazia com que jovens escritores como Chris Columbus e diretores de peso como Richard Donner e Barry Levinson criassem filmes que “parecem engolidos pelos elementos Spielbergianos” (Blum 1986). A maior preocupação de Blum era o impacto de Spielberg e da Amblin na indústria e na cultura, e foi endossada por Pauline Kael (a decana dos críticos de cinema americanos) em um comentário que assombrou Spielberg por anos. Uma década antes, em sua crítica sobre *Louca escapada* para a revista *New Yorker*, Kael havia descrito Spielberg como “um artista nato – talvez o Howard Hawks de uma nova geração” (Kael 1974). Mas agora sua visão era decididamente diferente. “Não é exatamente pelo que Spielberg fez, mas pelo que ele encorajou”, disse ela à Blum. “Todo mundo imitou suas fantasias, e o resultado é a infantilização da cultura.”

Assim, o ex-prodígio era agora um caso de desenvolvimento interrompido, e Spielberg fez pouco para reverter essa visão. *Gremlins* e *Os goonies* foram seguidos por mais dois filmes na mesma linha de *E.T.*, *Um hóspede do barulho* (William Dear, 1987) e *O milagre veio do espaço* (Matthews Robbins, 1987), que fizeram bilheterias modestas, mas foram descartados ou ignorados pelos críticos. Amblin mudou-se com sucesso para o ramo da animação com *Fievel – Um conto americano* (Don Bluth, 1986) e depois fez parceria com a Disney em *Uma cilada para Roger Rabbit*, uma fusão inovadora de animações e live action dirigida por Bob Zemeckis. Spielberg ajudou a formatar o projeto e negociou o acordo crucial para Pernalonga, Patolino e outros personagens exclusivos da Warner Bros. aparecerem no filme; mas para além disso ele teve pouco a ver com o projeto. O orçamento de \$30 milhões mais que dobrou no decorrer da produção, embora os excessos tenham sido compensados pelo faturamento mundial de \$330 milhões. *Roger Rabbit* restaurou um pouco do brilho à marca Amblin e certamente reforçou a reputação de Spielberg como um negociador astuto. Apesar de sua atuação limitada, a Amblin levou uma parcela de 50% dos lucros líquidos do filme (Darnton 1986; Hermetz 1988).



Essa sorte financeira inesperada não amenizou o crescente desencanto de Spielberg com seus papéis de produtor e de executivo, tampouco suas crescentes frustrações como cineasta. Seu sucessor para *A cor púrpura* foi outro filme “sério” e de prestígio para a Warner Bros., *Império do sol* (1987), um drama sobre amadurecimento ambientado na Segunda Guerra Mundial, roteirizado por Tom Stoppard (e estrelado por um jovem Christian Bale). Agora geralmente incluído entre as obras-primas de Spielberg, o filme foi uma forte decepção comercial e crítica na ocasião de seu lançamento e prejudicou os planos iniciais de Spielberg de dirigir *A lista de Schindler*. Algumas poucas semanas após seu lançamento, Spielberg foi incrivelmente sincero em uma importante matéria do New York Times, “Spielberg aos 40: o Homem e a Criança” (Forsberg 1988). “Ainda sou um showman”, disse ele a Myra Forsberg, do Times, e que estava determinado a dirigir filmes com “temas adultos” e deixar Kathleen Kennedy cuidar das coisas na Amblin. “Estou cansado de produzir”, disse Spielberg. “É como se eu estivesse numa fábrica de doces pelos últimos três anos [como produtor] fazendo substitutos para açúcar, e agora eu já estou enjoado disso.” E em um comentário particularmente revelador, ele acrescentou: “Estou tentando crescer aos poucos”.

## jurassic park e a lista de schindler

Em 1992, o único ano entre 1977 e 2013 em que nenhum longa-metragem dirigido ou produzido por Spielberg foi lançado, sua relevância estava mais baixa do que nunca. Entre as muitas avaliações da sua carreira em declínio estava uma dissertação em duas partes no *Film Comment*, escrita por Henry Sheehan no verão de 1992 (Sheehan 1992a, 1992b). A primeira parte, “A Reprovação de Steven Spielberg”, começava assim: “O romance entre Steven Spielberg e a maioria dos críticos de cinema do país se desfez oficialmente neste último Natal, quando a admiração foi irrevogavelmente rompida com o lançamento de *Hook – A volta do Capitão Gancho*”. Essas apreensões estendiam-se muito além da comunidade de críticos, observou Sheehan: “De longe o cineasta mais poderoso e influente de Hollywood, ele sempre foi considerado artisticamente marginal, até mesmo por seus fãs (e certamente por seus colegas da indústria, que anualmente se recusam a lhe dar quaisquer prêmios). Os únicos sucessos significativos de Spielberg como diretor desde o lançamento de *E.T.* foram os *Indiana Jones* produzidos por Lucas em 1984 e 1989, que evidenciavam sua “técnica elevada”, mas

que podiam ser facilmente diminuídos como sendo apenas “escapismos emocionantes e manipuladores que maliciosamente usaram o disfarce de ‘entretenimento’ para rebaixar as possibilidades expressivas do cinema”. *Hook* foi duramente criticado na mesma linha e foi uma decepção de bilheteria. A produção super badalada de \$70 milhões da Amblin-TriStar arrecadou \$120 milhões no mercado interno e talvez tenha arrecadado esse mesmo valor mundo afora.

Curiosamente, Sheehan não estava contribuindo para o linchamento crítico, mas sim demarcando um forte contra-argumento. Com *Império do sol, Além da eternidade* (1989) e *Hook*, “Spielberg embarcou em uma rápida – e muito ignorada – ascensão artística, indo além da manipulação calculada e do besteiro bem-feito para alcançar algo mais emocionalmente honesto e tematicamente complexo. Sheehan argumentou que o Spielberg maduro conseguiu conciliar seus impulsos comerciais e artísticos, fazendo filmes com a mensagem recorrente de que “o que nasce dentro de nós quando crianças e o que nos guia pela maturidade” (Sheehan 1986b).

Confirmar essa teoria com base em *Hook* era um exagero, assim como a noção de que Spielberg havia de alguma forma reconciliado seus instintos de showman e de cineasta sério. Mas Sheehan estava certo sobre o amadurecimento de Spielberg na época, o que ficou totalmente evidente em seus dois filmes seguintes, *Jurassic Park* e *A lista de Schindler*. Os dois enormes sucessos eram histórias totalmente antitéticas que evidenciavam o yin e o yang da capacidade de Spielberg – e de Hollywood – de proporcionar um entretenimento descaradamente comercial e um drama envolvente e profundo. O fato de Spielberg ter sucedido em reverter e redimir sua carreira com esses dois filmes continua sendo uma conquista verdadeiramente surpreendente, assim como o fato de ele ter feito os dois filmes não apenas consecutivamente, mas quase que simultaneamente. Ambos foram planejados juntos e montados pela Amblin e pela Universal como um grande empreendimento cinematográfico e, por um período de três meses no início de 1993, Spielberg realmente trabalhou nos dois filmes ao mesmo tempo, filmando *A lista de Schindler* na Polônia durante o dia e editando *Jurassic Park* (via conexão via satélite) à noite (McBride 2011, 415). Esses dois importantes filmes também marcaram um apogeu para Spielberg como diretor, produtor e magnata – talvez o único momento de sua carreira em que todas as três facetas de sua personalidade cinematográfica estavam em equilíbrio. Spielberg assumiu o crédito de produtor em ambos, como sempre fazia nos filmes que dirigia, mas o nível de foco que

ele conseguiu manter em ambos os projetos era diferente de tudo que ele fizera antes ou faria depois. Com Kathleen Kennedy no comando da Amblin, Spielberg pôde reduzir suas outras funções executivas e de produção. Mas ele explorou habilmente o relacionamento Amblin-Universal para colocar em ação seu projeto de dois filmes, usando a enorme promessa de uma franquia de *Jurassic Park* em nível global para alavancar *A lista de Schindler*.

Ambos os filmes eram adaptações de romances best-sellers e, portanto, propriedades pré-vendidas, embora tenham sido desenvolvidos em circunstâncias muito diferentes. Sid Sheinberg comprou os direitos para filme de *A Arca de Schindler* (1982, publicado nos Estados Unidos sob o título *A lista de Schindler*), um relato marcante de Thomas Keneally sobre o destino dos judeus poloneses durante a Segunda Guerra Mundial, quando Spielberg manifestou interesse logo após sua publicação. Apesar das súplicas de Sheinberg, Spielberg continuou adiando o projeto até que eventualmente (em 1989), ele deixou Martin Scorsese ficar com o projeto. Mais ou menos na mesma época, Spielberg conseguiu os rascunhos de um romance de Michael Crichton sobre dinossauros fora de controle em um parque temático futurista. Spielberg adorou a ideia e convenceu Sheinberg a ir atrás dos direitos de exibição, que a Universal conseguiu adquirir em maio de 1990 (por us\$ 2 milhões), após uma intensa batalha de compra com vários outros estúdios interessados (Tusher 1990).

Não coincidentemente, apenas duas semanas depois a Universal inaugurou sua nova instalação em Orlando, o Universal Studios Florida, descrito pela *Variety* como um “híbrido de estúdio e parque temático de alta tecnologia no valor de us\$ 630 milhões”, uma *óbvia* tentativa de competir com a operação da Disney em Orlando. (Gold 1990). Spielberg tinha uma participação considerável no novo parque, tendo exercido suas lendárias habilidades como negociador em mais um setor da indústria. Mais uma vez seguindo a sugestão de Lucas, que não apenas ajudou a projetar mas também detinha participação na atração Star Tours, que estreou na Disneylândia em 1987, Spielberg assinou um dos mais lucrativos acordos de “primeiro dólar bruto” da história da indústria, concordando em atuar como “consultor especial” para a Universal na concepção e design de atrações no novo parque de Orlando, recebendo 2% de toda a receita de vendas de ingressos e concessões (Bates 2003; Graser 2009; Schuker 2009). Quando o Universal Studios Florida foi inaugurado em 1990, as atrações inspiradas em filmes do incluíam *Tubarão*, *E.T.* e *De volta para o futuro*, junto com *King Kong* e muitos outros.<sup>48</sup>

É claro que a essa altura a sinergia entre filmes e parques temáticos já estava bem estabelecida, e na realidade Spielberg e Lucas já a haviam elevado a outro patamar. Quando a nova atração de *King Kong* estreou no parque temático da Universal em Hollywood em 1986, Aljean Hermetz (1986) observou apropriadamente em um artigo certo do New York Times que “o espírito de Steven Spielberg preside toda uma nova geração de atrações”. Além disso, escreveu Hermetz, a atração de Kong com suas criaturas animatrônicas e ambiente imersivo evidenciou “uma nova ênfase em programas familiares, incluindo atrações que contam uma história e são, de certa forma, minifilmes interativos”. Os criadores da atração claramente concordavam. “O fenômeno Lucas-Spielberg mudou as expectativas do público”, disse um designer, e seu engenheiro-chefe Bob Gurr observou que os dois cineastas “criaram um público profissional pelo mundo” que estava transformando rapidamente a experiência do parque temático (citado em Hermetz 1986). A atração Kong, por sua vez, impactou significativamente a concepção inicial de Spielberg para *Jurassic Park*. Trabalhando de perto com Gurr, ele se convenceu de que dinossauros realistas, totalmente móveis e em tamanho real poderiam ser criados tanto para o parque quanto para o filme. Na verdade, ele pressionou Sheinberg (sem sucesso) para cobrir os custos do projeto com “dinheiro da turnê” (Pollock 2001). Para executar os efeitos animatrônicos do filme, Spielberg contratou o lendário Stan Winston (*O exterminador do futuro*, 1984; *Aliens – O resgate*, 1986; et al.), juntamente com o especialista em efeitos ópticos Dennis Muren, da ILM de George Lucas. Trabalhando a partir de storyboards criados por Spielberg e pelo designer de produção Rick Carter, a equipe de efeitos começou a trabalhar em *Jurassic Park* no verão de 1990.

Enquanto desenvolvia *Jurassic Park*, Spielberg tomou outra decisão importante. Ele havia ficado muito impressionado com o roteiro de Steve Zaillian para *A lista de Schindler* e, com *Hook* e *Jurassic Park* em andamento, ele estava perdendo o interesse em outro projeto comercial da Universal, uma refilmagem do thriller *Cabo do medo* de 1962. Então, a pedido de Spielberg, ele e Scorsese trocaram projetos. Scorsese concordou em dirigir *Cabo do medo* (como um filme Amblin-Universal), e Spielberg assumiu *A lista de Schindler* – que na época ele enxergava como um “pequeno projeto” que esperava poder filmar entre *Hook* e *Jurassic Park*. Sheinberg concordou prontamente com a troca, assim como com a insistência de Spielberg de que o filme fosse filmado em preto e branco – tornando o drama de \$22 milhões sobre o Holocausto um empreendimento ainda mais arriscado. Mas

Sheinberg insistiu que Spielberg fizesse *Jurassic Park* primeiro. A Universal acabara de ser adquirida pela gigante eletrônica japonesa Matsushita, e *Jurassic Park* era exatamente o tipo de sucesso de bilheteria sinérgico que os novos proprietários esperavam (King 1993; Sheinberg 2001).

Depois de terminar *Hook*, que consumiu toda a atenção de Spielberg em 1991 e foi atormentado por atrasos no cronograma e estouros orçamentários, ele imediatamente começou a trabalhar nos dois projetos da Universal. Em janeiro de 1992 ele fez a primeira de várias viagens de reconhecimento à Polônia, durante as quais ele e Zaillian finalizaram o roteiro – incluindo a decisão de Spielberg de expandir significativamente o enfoque sobre o extermínio nazista do gueto de Cracóvia, tornando-o a peça dramática central do filme. De volta a Los Angeles, ele trabalhou com o escritor David Koepp no roteiro de *Jurassic Park*, aprimorando suas qualidades de “filme de monstro”, e conseguiu filmar as cenas com o *Tyrannosaurus Rex* robótico de Stan Winston, de 5,5 metros de altura, em um dos grandes galpões da Warner Bros. Mas esses planos mudaram radicalmente quando Spielberg viu o que Muren e seus colegas da ILM haviam feito, transformando as criaturas de Winston em imagens tridimensionais incrivelmente realistas animadas por computador e que poderiam ser perfeitamente combinadas com cenas live action. Spielberg ficou maravilhado e, a partir de então, a ILM tornou-se a equipe principal de efeitos especiais, com Lucas substituindo Winston como pessoa responsável pelo trabalho de efeitos e como supervisor de pós-produção – incluindo design de som, que Lucas também concordou em supervisionar em suas instalações na Skywalker.

Spielberg finalizou a escolha das locações de *A lista de Schindler* em outra viagem à Polónia, colocando o designer de produção Allan Starski para trabalhar em cerca de 150 cenários em 35 locais diferentes. Ele também começou a montar a equipe predominantemente local e o elenco polonês, que incluía mais de 100 papéis com falas e outros 2.500 figurantes. Em seu retorno a Amblin, Spielberg escalou os papéis principais de ambos os filmes. Ele fechou acordos com Richard Attenborough, Sam Neill, Laura Dern e Jeff Goldblum para *Jurassic Park* – uma escalação sólida, mas relativamente barata, e bem distante do lineup estelar (e caro) de *Hook*, com Dustin Hoffman e Robin Williams. Na verdade, os custos com elenco em *Jurassic Park* somavam apenas uma fração do orçamento de efeitos, que representava cerca de um terço do custo de us\$ 60 milhões projetado para o filme – reafirmando a insistência de Spielberg de que os dinossauros *é que* eram as estrelas do filme. Ele estava igualmente atento aos custos de *A lista*

de *Schindler*, optando por Liam Neeson, Ben Kingsley e Ralph Fiennes – todos mais conhecidos pelos cinéfilos do que pelos espectadores convencionais, e nenhum dos quais exigia acordos de participação nos lucros.

A Amblin e a Universal criaram um cronograma complexo e altamente detalhado para o projeto dos dois filmes, cobrindo desde o início da fotografia principal em *Jurassic Park* em 24 de agosto de 1992, até o lançamento dos posters de *A lista de Schindler* em 27 de novembro de 1993 (Smith 1992). Curiosamente, dada a inclinação de Spielberg para extrapolar orçamentos e cronogramas, ele conseguiu manter rígido controle sobre ambos os projetos. *Jurassic Park* foi a produção mais fácil: depois de três semanas no Havaí gravando externas, a maior parte foi filmada nos galpões da Universal e Warner Bros. Spielberg encerrou a produção em 30 de novembro, 12 dias antes do fim de seu cronograma de filmagem de 82 dias, e entregou seu primeiro corte para Lucas e para a ILM no início de dezembro (Universal 1993). Isso o possibilitou ter um valioso tempo de descanso com a esposa Kate Capshaw e seus cinco filhos, e estar próximo de Steve Ross em seus últimos dias de vida, tendo ele falecido em 20 de dezembro após uma longa luta contra o câncer. A morte de Ross estreitou um dos laços pessoais mais fortes de Spielberg com o filme, que concebeu o suave, hiperconfiante, mas imprudente Oskar Schindler inspirado em seu ex-mentor. Ele inclusive dedicou *A lista de Schindler* a Ross e fez com que Liam Neeson assistisse filmagens desse gigante da Time Warner para preparar-se para o papel (Richardson 1994).

Spielberg projetou a produção de 75 dias de *Schindler* de forma a tirá-lo de sua zona de conforto. Além de filmar em um país estrangeiro com uma equipe de língua polonesa, Spielberg optou por trabalhar rápido e sem storyboards, utilizando uma abordagem semidocumental – com muita câmera de mão, filmando com luz natural, usando atores locais e também não-atores em papéis falados e assim por diante. Ele filmou em sequência cronológica tanto quanto possível, com Zaillian sempre a postos para revisar (e inventar) as cenas durante a produção. Ele próprio fez, inclusive, algumas das filmagens, tendo ao seu lado o diretor de fotografia polonês Janusz Kaminski, que impressionou tanto Spielberg que passou a trabalhar frequentemente com o diretor. Essa abordagem radical teve o efeito pretendido, envolvendo Spielberg emocional e artisticamente de maneiras totalmente novas para ele como cineasta. Embora o diretor estivesse empregando o que ele chamou de “um conjunto completamente diferente de ferramentas”, *A lista de*

*Schindler* concentrou-se em um modelo de protagonista muito familiar de Spielberg: o patriarca fracassado que de alguma forma está destinado – na verdade “escolhido” – a fazer coisas extraordinárias, encontrando redenção na salvação de uma extensa família substituta (Palowski 1993, 172). Spielberg encerrou a produção na Polônia em 26 de maio, dentro do cronograma, mas logo em seguida voou para Israel com uma equipe mínima para uma cena adicional que ele e Zaillian criaram durante a produção – uma cena de encerramento ambientada atualmente, sendo a única sequência colorida do filme, em que uma procissão de “judeus de Schindler” sobreviventes deposita flores em seu túmulo.

O que complicou ainda mais as filmagens de *Schindler* foi o fato de que, durante grande parte da produção, Spielberg e Kahn estavam afinando *Jurassic Park* via satélite. A ILM entregou o filme de dinossauros à Universal no início de maio, e o departamento de marketing iniciou uma campanha agressiva de marketing para apoiar seu lançamento em 2.400 cinemas em 11 de junho – com o reforço do relançamento do romance de Crichton, que voltou à lista dos mais vendidos. *Jurassic Park* fez jus ao hype, com uma receita bruta doméstica de mais de us\$ 350 milhões, apenas um pouco abaixo de *E.T.*, e um recorde \$913 milhões em bilheterias em todo o mundo. Os críticos foram surpreendentemente generosos, perdoadando o filme por suas falhas gritantes – como a configuração desajeitada, os personagens artificiais, e as táticas incansáveis e manipuladoras empregadas no gênero de filmes de monstros (empregadas principalmente depois que o T. rex e os raptos aparecem). Tudo isso foi mais do que compensado pelo ritmo ofegante do filme, a energia e, especialmente, pelo enorme avanço em efeitos especiais.

A resposta ao *Jurassic Park* na Europa teve uma reviravolta curiosa por conta de uma enorme polêmica sobre as importações de Hollywood. O antigo Acordo Geral Sobre Tarifas e Comércio (GATT) da Europa estava sendo revisado em 1993 e, à medida que os espectadores do velho continente lotavam as sessões de *Jurassic Park*, o filme tornou-se um exemplo inegável do imperialismo cultural americano e uma *cause célèbre* para os defensores de políticas protecionistas (Shone 2004, 225–226). Spielberg cometeu o erro de endossar uma política de livre comércio, levando um grupo de cineastas europeus a publicar um anúncio de página inteira na *Variety* condenando sua posição. Spielberg recuou, embora tenha dado a cartada final sobre a questão em dezembro, quando a *Variety* publicou um relatório especial sobre o marketing (e sucesso) mundial de *Jurassic*

Park. “Não é a ‘dominação’ do cinema americano”, opinou Spielberg. “É apenas a magia de contar histórias unindo o mundo. E isso é realmente gratificante” (Spielberg 1993).

Surpreendentemente, o sucesso estava prestes a acontecer novamente com *A lista de Schindler*. A Universal lançou o drama sobre o Holocausto em dezembro, com relativamente pouco alarde – especialmente para um filme de Spielberg – e nenhuma perspectiva do que esperar. O filme estreou em apenas 25 cinemas, utilizando uma estratégia de lançamento bastante familiar para filmes independentes e de arte, que possibilitou minimizar as despesas de marketing enquanto a Universal esperava para ver se os espectadores e críticos reagiriam. Eles obviamente reagiram, e Sid Sheinberg logo percebeu que o que ele havia considerado quase como um favor à Spielberg – ou, melhor dizendo, o custo de fazer negócios com ele – era outro enorme sucesso. Os críticos ficaram eufóricos e os negócios iam de vento em popa, levando a Universal a ampliar o lançamento do filme para 100 cinemas em janeiro, aumentando gradualmente para cerca de 1.250 em março – bem a tempo do Oscar, que finalmente deu a Spielberg o reconhecimento que ele tanto desejava. *A lista de Schindler* recebeu uma dúzia de indicações e ganhou sete Oscars, incluindo os de melhor filme, diretor, roteiro, cinematografia, edição e trilha sonora. *Jurassic Park* ganhou outros três – um para efeitos especiais, como esperado, e dois para som. *A lista de Schindler* arrecadou \$96 milhões no mercado interno, embora seu desempenho mais impressionante tenha sido no exterior. Na verdade, o verdadeiro “pico do Oscar” aconteceu na Europa, onde arrecadou us\$ 27 milhões na semana após a premiação. Curiosamente a Alemanha foi o principal mercado estrangeiro do filme, que também arrecadou muito bem na França, justamente onde os sentimentos anti-Hollywood eram mais fortes. “Você quase podia sentir as feridas do GATT cicatrizando”, disse o presidente François Mitterrand sobre o impacto do filme (Williams 1993). *A lista de Schindler* arrecadou us\$ 225 milhões no exterior, cerca de 70% de sua receita mundial de us\$ 321 milhões.

No dia do Oscar, Spielberg foi o tema de um perfil do *New Yorker*, escrito por Stephen Schiff, intitulado “Spielberg Seriamente”, que frisava bem o novo prestígio alcançado do cineasta (Schiff 1994). Schiff começou observando que a relevância de Spielberg havia “começado a desaparecer” nos últimos anos, e que *Jurassic Park* apenas reforçou sua reputação como “uma espécie de adolescente habilidoso” do cinema, para quem “a lacuna entre seus dons tecnológicos e sua maturidade artística parecia quase cômica.”



Mas tudo isso mudou com sua “obra-prima”, *A Lista de Schindler*, “uma obra de moderação, inteligência e sensibilidade incomuns” que garantiu sua posição entre os maiores cineastas da América. Spielberg foi bastante cuidadoso ao comentar sobre *A lista de Schindler*, talvez por estar apreensivo com a iminente cerimônia do Oscar, mas ele foi bastante sincero sobre seu sucesso de bilheteria de bilhões de dólares. “Não tenho vergonha de dizer que com *Jurassic* eu estava apenas tentando fazer uma boa continuação para *Tubarão*. Porém em terra firme. É descarado, posso te dizer isso agora.” Spielberg confessou que durante grande parte da sua carreira sentia-se “muito mais como P.T. Barnum do que John Ford”, mas que tinha esperanças de que *A lista de Schindler* pudesse movê-lo na direção de cineastas “ferozmente independentes” como Robert Altman.

Intenções à parte, a atração gravitacional de *Jurassic Park* – e as perspectivas comerciais que ele abriu – manteve Spielberg diretamente modo no P.T. Barnum pelos próximos anos. Sua cota do lançamento nos cinemas por si só chegou a quase us\$300 milhões (Dubner 1999), enquanto o filme avançava para tornar-se o que a *Variety* chamou de “a maior propriedade de merchandising da história do cinema” (Klady 1993). Várias versões de videogame estavam atingindo marcas históricas e, em outubro de 1993, mais de 1.000 produtos licenciados geraram mais de us\$ 300 milhões – muito acima dos valores arrecadados com merchandising de *Gremlins* e outros projetos da Amblin uma década antes. Spielberg e Crichton estavam discutindo (e negociando com a Universal) sobre as continuações do livro e do filme, ambos com o título *O mundo perdido*, enquanto Spielberg trabalhava com os designers do parque temático da Universal em *Jurassic Park – The Ride*, que em tamanho (67.000 pés quadrados) e o custo (us\$ 80 milhões) ficaria atrás apenas do *Indiana Jones Adventure*, da Disneylândia, que estava em construção (Wharton 1995).

## a década da dreamworks

No domingo de Páscoa de 1994, duas semanas após o triunfo de Spielberg no Oscar, o presidente da Disney, Frank Wells, morreu em um acidente de helicóptero em Nevada, onde estava esquiando – um evento que teve um grande impacto na carreira de Spielberg. Após assumir o comando da Disney em 1984, Wells, juntamente com o CEO Michael Eisner e o chefe de produção Jeffrey Katzenberg, transformaram o pequeno e importante estúdio em dificuldades em uma potência de liderança de Hollywood, em

grande parte graças à ressurreição da divisão de animação promovida por Katzenberg. Após a morte de Wells, Katzenberg esperava – ou melhor, exigiu – ser elevado à presidência da Disney. Mas Eisner recusou, criando uma disputa acirrada e cada vez mais pública naquele verão – ao mesmo tempo em que *O rei Leão* (Roger Allers e Rob Minkoff, 1994) tornou-se o maior sucesso da Disney de todos os tempos. Em agosto, Eisner demitiu Katzenberg, que imediatamente telefonou para seus dois confidentes mais próximos, Spielberg e David Geffen. Em poucas horas, eles estavam planejando não apenas a estratégia de saída de Katzenberg, mas também a criação de uma nova empresa de entretenimento cinematográfico de última geração (Weinraub 1994; LaPorte 2010). O resultado, é claro, foi a DreamWorks SKG, tida como o primeiro grande estúdio de Hollywood a ser lançado desde a era dos estúdios, e na década seguinte viria a se tornar uma peça importante e uma grande distração para Spielberg no auge de sua carreira de cineasta.

O “dream team” Spielberg–Katzenberg–Geffen apresentou os planos para a DreamWorks SKG em uma série de coletivas de imprensa de alto nível durante todo um ano, culminando em um evento em dezembro de 1995 no enorme hangar de aviões em Playa Vista, o mesmo em que Howard Hughes construiu seu lendário Spruce Goose, e onde a DreamWorks planejava construir um amplo “campus” para a criação de filmes para cinema e televisão, música, jogos de computador e outras mídias digitais e interativas. A visionária empresa de entretenimento já era multibilionária desde sua criação, com o cofundador da Microsoft, Paul Allen, juntando-se à equipe como principal investidor, e mais uma série de parceiros estratégicos, incluindo a IBM, Silicon Graphics e Digital Domain, todos os quais teriam presença em Playa Vista (Johnson 1995; Weinraub 1996). No entanto, apesar desses planos abrangentes, a DreamWorks era basicamente uma empresa de entretenimento em filmes com uma divisão de live action dirigida por Spielberg e uma divisão de animação dirigida por Katzenberg – enquanto Geffen, um magnata bilionário da música e habilidoso homem de negócios de Hollywood, atuava como atrativo de investimentos, conselheiro e parceiro silencioso. A Dream Works muitas vezes era chamada de “estúdio” porque, ao contrário da Amblin, não apenas produzia filmes, mas também os financiava e distribuía.

Spielberg foi obrigado a fazer apenas um de cada três filmes que dirigia para a DreamWorks, mas no final das contas, seu compromisso como produtor (e executivo de produção) de live action era pesado: seriam 24

filmes até o ano 2000 (Weiner e Busch 1995). Ele dirigia a DreamWorks de sua sede na Amblin e, na realidade, as suas duas empresas tornaram-se inseparáveis devido ao envolvimento de Spielberg e de seus principais executivos, Walter Parkes e Laurie MacDonald. A equipe de produção formada por marido e mulher substituiu Kennedy e Marshall encabeçando a Amblin no final de 1993, e quando a DreamWorks foi lançada, Spielberg os contratou para supervisionar sua operação de live action. A divisão de animação de Katzenberg também foi criada inicialmente na Amblin, com planos de começar a lançar pelo menos um filme por ano em 1998 – outro grande compromisso, levando em consideração o tempo e recursos necessários para produzir um longa de animação. Como não havia espaço para a operação de produção de Katzenberg na Amblin, e o estúdio Playa Vista ainda estava há anos de distância, os parceiros da SKG construíram uma instalação provisória em Glendale, não muito longe do lote da Universal. O envolvimento de Spielberg na divisão de animação foi mínimo, embora ele tenha feito duas contribuições logo no início. Uma delas era a Amblimation, sua pequena divisão de animação com sede em Londres, que foi incorporada à DreamWorks Animation. A outra foi sua sugestão de que a divisão de animação fizesse uma nova versão de *Os Dez Mandamentos* (Cecil B. DeMille, 1923; 1956) – uma ideia que viria a se tornar *O príncipe do Egito* (Simon Wells, Brenda Chapman, Steve Hickner, 1998). A DreamWorks também deu um passo inicial na animação digital. Após o surpreendente sucesso da Pixar com *Toy Story* (John Lasseter, 1995), que Katzenberg havia comandado antes de deixar a Disney, os sócios da DreamWorks decidiram comprar uma participação na PDI (Pacific Data Images), uma empresa de efeitos digitais no norte da Califórnia, e tentar a sorte na animação por computador (Stalter 1996). A mudança valeu a pena com *FormiguinhaZ* (Eric Darnell, Tim Johnson, 1998), que foi o lançamento de estreia da DreamWorks Animation.

O lançamento da DreamWorks, assim com o andamento de sua operação na Amblin colocaram Spielberg de volta no “modo magnata”, contribuindo para estabelecer uma tendência desconcertante em sua carreira cinematográfica. Depois de *A lista de Schindler*, passaram-se três anos até que Spielberg dirigisse outro filme, *Jurassic Park: O mundo perdido* – essa foi primeira de cinco pausas de três anos de duração como diretor que ele daria nas duas décadas seguintes. E para desespero de seus novos parceiros, Spielberg concentrou-se mais na Amblin do que na DreamWorks após seu lançamento. Seus projetos na Amblin incluíam *Twister* (Jan de

Bont, 1996), que era uma óbvia releitura comercial de Jurassic Park – um thriller roteirizado por Crichton e carregado de efeitos sobre uma equipe de caçadores de tempestades, com os tornados digitais da ILM substituindo os dinossauros furiosos e com uma versão de parque temático anunciada imediatamente após o lançamento do filme. *O mundo perdido* foi, é claro, outra reformulação clichê de *Jurassic Park*. Spielberg produziu e dirigiu o filme, que foi baseado na história de Crichton (tirada de seu best-seller) e roteirizado por David Koepp, com a ILM assumindo os espetaculares efeitos CGI – que desta vez culminavam em um ataque de T. rex em plena San Diego. *O mundo perdido* foi o maior sucesso de bilheteria do verão de 1997, e o segundo maior sucesso daquele verão também levou o selo Spielberg/Amblin: *MIB – Homens de preto* (Barry Sonnenfeld, 1997), que Spielberg havia resgatado de um complicado desenvolvimento na Sony-Columbia alguns anos antes. Spielberg contribuiu com pouco mais do que seu nome (e o de Amblin) para o projeto em troca de uma fatia considerável da bilheteria, o que indicava bem sua influência e sua contínua importância na indústria. Na verdade, em 1997 Steve Jobs escreveu em sua carta aos acionistas da Pixar: “Acreditamos que existem apenas duas marcas importantes na indústria cinematográfica – a ‘Disney’ e ‘Spielberg’. E gostaríamos de estabelecer a ‘Pixar’ como uma terceira” (Price 2008, 164).

A marca DreamWorks é que, na realidade, estava carente de brilho na época. Em dois anos e meio, a empresa gastou quase us\$ 1 bilhão em desenvolvimento, produção e despesas gerais, tendo apenas uma modesta série de tv de sucesso, chamada *Spin City* (1996) (Cox 1997). Em setembro de 1997, a DreamWorks finalmente lançou seu primeiro filme, *O pacificador* (Mimi Leder, 1997), um thriller geopolítico no qual Spielberg não recebeu crédito de tela, apesar de seu envolvimento bastante pesado – e modesto sucesso. Até então, Spielberg tinha dois projetos DreamWorks de sua autoria em andamento. O primeiro foi *Amistad*, um sério, porém enfadonho drama histórico sobre uma rebelião de escravos, coproduzido pela DreamWorks e HBO Films. A produção de \$70 milhões foi lançada em dezembro de 1997 sob críticas mornas e uma bilheteria ainda mais fraca – um óbvio revés para a DreamWorks, mas que logo foi revertido pelo próximo filme de Spielberg, *O resgate do soldado Ryan*. O lançamento no verão de 1998 deu à DreamWorks seu primeiro grande sucesso e foi uma espécie de avanço para Spielberg também – um exercício de gênero feito em estúdio e encabeçado por uma grande estrela, que Spielberg transformou em um emblemático e prestigioso filme de primeira categoria.

O *resgate do soldado Ryan* foi iniciado na Paramount, que encomendou o roteiro original de Robert Rodat e o enviou para a agência de talentos CAA. Lá, o roteiro atraiu o interesse de um de seus clientes, Tom Hanks, que por sua vez convidou Spielberg (outro cliente da CAA) para dirigir (Bart 1999, 145–154). Spielberg ficou intrigado com o projeto e com a perspectiva de trabalhar com Hanks, que vinha de uma série de sucessos recentes como *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) e *Apollo 13* (Ron Howard, 1995). Ele também gostou do acordo que conseguiu fechar com a Paramount, que veio a ser o modelo padrão para filmes subsequentes com Hanks e Tom Cruise. Spielberg e Hanks concordaram em receber os salários base da tabela do sindicato como adiantamento, seguido de uma porcentagem de 20% do “primeiro dólar bruto” das bilheterias (posteriormente reduzido para 17,5% para acalmar os ânimos da Paramount). A DreamWorks e a Paramount dividiram igualmente os custos e as receitas do filme – o que significava, na verdade, que Spielberg foi pago duas vezes por seus esforços (Busch 1996).

Em sua narrativa e técnica, *O resgate do soldado Ryan* retrabalhou muitas das principais qualidades de *A lista de Schindler*. Spielberg revisou o roteiro para minimizar a história de fundo dos personagens principais, eliminar heroísmos típicos de filmes de guerra e fazer do líder do pelotão interpretado por Hanks uma figura paterna mais complexa e vulnerável. Ele também queria expandir e intensificar o desembarque do Dia D – assim como fez com a destruição do Gueto de Varsóvia em *A lista de Schindler* – o que rendeu ao *O resgate do soldado Ryan* sua hiperviolenta e angustiante abertura de 24 minutos. Spielberg também decidiu encerrar o filme com uma cena de um velho Ryan e sua família visitando, nos dias atuais, os túmulos de seus camaradas falecidos na Normandia – uma espécie de recaída da sentimental cena final de *A lista de Schindler*. Spielberg novamente trabalhou em estreita colaboração com o diretor de fotografia Janusz Kaminski para obter um realismo estilizado, rígido, desta vez seguindo a aparência dos cinejornais da época da Segunda Guerra Mundial. Kaminski conseguiu esse efeito pré-expondo o filme, filmando com várias câmeras portáteis (algumas das quais com o revestimento de lente removido), manipulando a velocidade do obturador para destacar detalhes e usando um dispositivo especial de “vibração da câmera” para aprimorar as cenas de explosão em batalha (Pizzello 1998; Probst 1998). Spielberg filmou novamente em locais práticos, embora não tenha conseguido usar as locações históricas originais. Um trecho da costa irlandesa substituiu as praias da Normandia,

e um aeródromo nos arredores de Londres foi reformado para as cenas de conflito, principalmente para montar a cidade francesa onde acontece uma longa e apoteótica batalha. Assim como *A lista de Schindler*, *O resgate do soldado Ryan* foi filmado rapidamente (em um cronograma de 60 dias) e grande parte em continuidade, com as difíceis condições de filmagem destacando a qualidade da campanha militar retratada.

Os departamentos de marketing da DreamWorks e da Paramount estavam preocupados sobre as perspectivas comerciais do longo, violento e pessimista drama de combate de Spielberg, porém mesmo assim eles arriscaram um lançamento amplo, o que acabou por valer a pena. *O resgate do soldado Ryan* arrecadou quase us\$ 500 milhões em todo o mundo e foi indicado a 11 Oscars, trazendo a Spielberg seu segundo Oscar de melhor diretor. O discurso da imprensa era previsivelmente efusivo e cada vez mais inclinado a elogiar Spielberg como magnata do cinema e autor. Um perfil da *New York Times Magazine*, por exemplo, apelidou Spielberg de “o cineasta mais popular do mundo e o rei de um império do entretenimento cuja estética – uma espécie de estética correta, livre de ironias e em busca de emoções – permeava o cenário cultural” (Dubner 1999). Spielberg agora gelava ao ouvir o termo “magnata” (“Meu Deus, eu odeio essa palavra”), mas parecia bastante confortável em ser identificado como o cineasta mais rico de Hollywood e o negociador mais astuto da indústria. O artigo estimou sua fortuna pessoal em us\$2 bilhões, e seu sócio David Geffen brincou: “Como a maioria dos seres humanos muito bem-sucedidos e criativos, [Spielberg] gosta da ideia de ser muito bem pago”. Uma visão menos otimista foi transmitida pelo editor da *Variety*, Peter Bart, em seu livro, *The Gross: The Hits, The Flops – The Summer That Ate Hollywood*. Bart ficou maravilhado com o portfólio da DreamWorks no verão de 1998, que além de *O resgate do soldado Ryan* incluía *Impacto profundo* (Mimi Leder), *A máscara do Zorro* (Martin Campbell) e *Pequenos guerreiros* (Joe Dante). Spielberg estava “profundamente envolvido” em todos os três, escreveu Bart. “O fato de um único cineasta conseguir progredir com um leque tão diversificado e formidável era em si uma expressão de ousadia e arrogância” (Bart 1999, 121, 122).

Spielberg fez outra pausa de três anos como diretor depois de *O resgate do soldado Ryan*, enquanto sua divisão da DreamWorks desfrutava de uma série de sucessos, incluindo *Beleza americana* (Sam Mendes, 1999) e *Gladiador* (Ridley Scott, 2000). Seu retorno à direção veio inesperadamente após a morte de Stanley Kubrick, o recluso autor que nutria uma curiosa estima por Spielberg e cujo filme inacabado, *A.I. – Inteligência artificial*, Spielberg

concordou em assumir como uma coprodução da Warner Bros.-Amblin. Ele produziu, dirigiu e (re)escreveu o filme – seu primeiro crédito solo como roteirista desde *Contatos imediatos* – que foi lançado em junho de 2001 e foi um modesto sucesso de crítica e bilheteria. Outro grande projeto de Spielberg na época foi a série limitada da HBO *Irmãos de Guerra*, um drama ambientado durante a Segunda Guerra Mundial que foi coproduzido por ele e Tom Hanks, e utilizou os cenários e outros recursos de *O resgate do soldado Ryan*. A ambiciosa série de 10 episódios estreou em uma noite de domingo no outono de 2001, apenas 36 horas antes dos ataques terroristas de 11 de setembro.

Os eventos de 11 de setembro e a subsequente “Guerra ao Terror” marcaram outro ponto de virada significativo para Spielberg e para a DreamWorks. No rastro de *A.I.* e do 11 de setembro, Spielberg entrou na fase mais intensa de sua carreira, dirigindo cinco filmes em três anos e meio: *Minority Report* (2002), *Prenda-me se for capaz* (2002), *O terminal* (2004), *Guerra dos mundos* (2005) e *Munich* (2005). Joseph McBride em sua excelente biografia de Spielberg pode ter exagerado ao chamar *I.A.* de “uma obra-prima” – uma visão da qual poucos críticos importantes compartilhavam – mas ele estava certo ao reparar na “escuridão crescente no trabalho de Spielberg desde *A lista de Schindler*, um clima que persistiu em *O resgate do soldado Ryan* e ganhou força com *A.I.*” e “assumiu uma nova importância” após o 11 de setembro (McBride 2011, 480, 486). Não havia nenhuma produção mais leve naquela série de filmes pós-11 de setembro. Também não houve nenhum grande sucesso – nem mesmo um sucesso na escala de Spielberg, que a DreamWorks tanto precisava naquele momento. Apesar de seus sucessos de alto padrão, a empresa enfrentava uma gama cada vez maior de problemas, alguns de sua própria autoria e outros provocados por forças econômicas e industriais maiores. O empreendimento Playa Vista foi abandonado em 1999 devido a conflitos contínuos com construtoras, ambientalistas e associações de moradores. O colapso da Bolha da Internet em 2000 prejudicou várias das iniciativas digitais da DreamWorks, principalmente seu caro website POP.com. As divisões de música e televisão da DreamWorks também tiveram baixo desempenho, o que aumentou a pressão sobre o desempenho de suas divisões de filme. A divisão live-action teve sua parcela de sucessos, mas estava cada vez mais fora de sintonia com a ênfase dos grandes estúdios em franquias de enorme sucesso – como *Star Wars*, *Harry Potter*, *Senhor dos anéis*, *Homem-Aranha* e tantas outras que haviam chegado para dominar a indústria e o mercado global do cinema no início dos anos 2000.

O maior problema financeiro da DreamWorks era a teimosa fixação de Katzenberg por animação cel tradicional, que resultou em fracassos retumbantes como *O caminho para El Dorado* (Don Paul, Eric Bergeron, 2000), *Spirit: O Corcel Indomável* (Kelly Asbury, Lorna Cook, 2002) e *Sinbad: A lenda dos sete mares* (Tim Johnson, Patrick Gilmore, 2003). Mas a divisão de animação também produziu *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), um sucesso em animação digital que mudou tudo para a empresa e para Spielberg. Depois de uma produção longa e conturbada na PDI, *Shrek* foi a surpresa da temporada de sucessos de bilheteria do verão de 2001, arrecadando quase meio bilhão de dólares em todo o mundo. O filme possuía um óbvio potencial de franquia e a DreamWorks imediatamente iniciou os trabalhos na sua continuação. Orçado em US\$150 milhões, mais que o dobro do custo do filme original, *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury) foi lançado em maio de 2004 e arrecadou US\$920 milhões em todo o mundo, firmando o destino das divisões de animação e live-action. Em julho, os sócios da SKG anunciaram que, por conta dessa única franquia, a DreamWorks Animation seria desmembrada como uma empresa separada (Holson 2004). Uma IPO (Oferta Pública Inicial) em outubro levantou mais de US\$ 800 milhões no primeiro dia e, em um mês, o valor de mercado da empresa atingiu US\$ 4,1 bilhões (Waxman 2004). Spielberg, por sua vez, instruiu Geffen a encontrar um comprador para o que restava da DreamWorks SKG – ou seja, sua marca, seu acervo de 59 filmes, um acordo de distribuição doméstica com a DreamWorks Animation e dezenas de projetos em desenvolvimento, juntamente com os serviços de Spielberg. Não surpreendentemente, Spielberg queria firmar um acordo com a Universal, que tinha sido sua casa desde o início de sua carreira. Mas o novo proprietário do estúdio, GE/NBC, recusou o preço pedido de US\$ 1,6 bilhão. Assim, no final de 2005, enquanto *MunIQUE* passava por seu decepcionante lançamento, a Geffen vendeu a DreamWorks para a empresa controladora da Paramount, a Viacom, em um acordo que incluía o compromisso contratual de Spielberg por 3 anos com a Paramount (Waxman 2005).

## um leão no inverno

O acordo com a Paramount marcou outro divisor de águas na longa e complexa carreira de Spielberg. Saindo de sua fase mais prolífica como cineasta, ele dirigiu apenas um filme nos seis anos seguintes: *Indiana Jones e o reino da caveira de cristal* (2008). Os críticos não se impressionaram com



o novo e superficial filme da série, mas as críticas pouco importaram; de longe, o filme continua sendo (no final de 2016) o maior sucesso comercial de Spielberg como diretor desde Jurassic Park. Ele voltou a dirigir com *As Aventuras de Tintim* e *Cavalo de Guerra* em 2011, ambos obviamente abaixo dos padrões de Spielberg. Ele recuperou sua reputação cinematográfica com *Lincoln* em 2012, seguido por outro retiro de três anos como diretor até *Ponte dos espíões* (2015).

O histórico de filmagem bastante inexpressivo de Spielberg na última década foi paralelo a seus esforços extenuantes para manter a DreamWorks à tona. Geffen conseguiu para Spielberg os termos que ele queria da Paramount: \$300 milhões por ano para produção e despesas gerais (posteriormente esse valor subiu para \$ 400 milhões); autoridade total em filmes de até us\$ 85 milhões (ou até us\$ 100 milhões, caso ele dirigisse); e uma equipe de cerca de 400 pessoas (menos do que os mais de 500 de antes da aquisição) (Halbfinger 2006; Holson 2007). Spielberg substituiu Parkes-MacDonald por Stacey Snider, uma das melhores chefes de estúdio da Universal, oferecendo-lhe uma participação na DreamWorks para convencê-la a aceitar a proposta (Snyder 2006). Spielberg e Snider tiveram um começo razoavelmente forte em 2006 com *Dreamgirls*, de Bill Condon, e os dramas consecutivos de Clint Eastwood sobre a Segunda Guerra Mundial, *A conquista da honra* e *Cartas de Iwo Jima*, produzidos por Spielberg. E no verão de 2007, a DreamWorks lançou um sucesso de bilheteria, *Transformers*, dirigido por Michael Bay. McBride (2011) lamentou o “clientelismo indulgente” de Spielberg com Bay e com a franquia, que “sinaliza uma desanimadora inclinação de ceder às piores tendências do cinema moderno”. Ele continuou com a indagação “Se esse é o preço, vale mesmo a pena ser um magnata?” e sugeriu que *Transformers* foi o preço que Spielberg pagou para poder seguir com projetos mais admiráveis (519–520). Mas, ao que tudo indica, Spielberg investiu seriamente em *Transformers* – uma máquina de entretenimento em conexão direta com seus primeiros filmes na Amblin, que foi repetidamente descrito pela imprensa especializada como um “projeto do coração” para ele. Spielberg supervisionou o desenvolvimento do roteiro, escolheu Bay para dirigir e selecionou Shia LaBeouf para estrelar. Ele supostamente teria ficado “intrigado pelos temas alienígenas do projeto”, bem como com a combinação de suas sensibilidades com as de Michael Bay – e seu apelo para uma ampla gama de público. Spielberg também tinha uma noção perspicaz das possibilidades de merchandising, licenciamento e parques temáticos, que se mostraram

consideráveis (Graser 2007; McClintock 2007a). Poucas semanas após o lançamento de *Transformers*, que atingiu uma receita bruta mundial de us\$ 700 milhões, a Paramount anunciou uma continuação com lançamento previsto para junho de 2009 (McClintock 2007b).

Mas *Transformers* à parte, a aliança DreamWorks-Paramount foi atormentada desde o início por disputas sobre financiamento, autonomia e controle criativo. Na verdade, a franquia *Transformers*, de propriedade da Paramount, foi um dos poucos fatores que fez Spielberg permanecer. Em meio à especulação generalizada de que a aliança poderia fracassar, a suposição predominante era que Spielberg e a DreamWorks poderiam facilmente encontrar outro lar. “Spielberg ainda está no ápice da pirâmide de Hollywood, como esteve por cerca de 30 anos”, escreveu Anne Thompson, da *Variety*, no final de 2007. “O melhor que Hollywood tem a oferecer está à sua disposição”. Spielberg testou essa teoria em 2008, quando ele e Geffen anunciaram que estavam deixando a Paramount e procurando outro parceiro financeiro. Mas logo ficou óbvio que Spielberg e a DreamWorks eram simplesmente uma proposta cara demais para os grandes estúdios (ou suas empresas controladoras), principalmente frente ao colapso econômico global. A Geffen acabou encontrando um investidor líder na gigante indiana de mídia Reliance, embora seu investimento de \$825 milhões estivesse muito abaixo do que ele e Spielberg gostariam (McClintock 2010). Sua empresa foi renomeada como DreamWorks Studios, e sua produção foi reduzida para apenas dois ou três filmes por ano, produzindo alguns sucessos modestos como *Histórias Cruzadas* (Tate Taylor, 2011) e fracassos espetaculares como *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011), mas nenhuma mina de dinheiro como *Transformers*. Em 2012, a DreamWorks estava lutando, e Spielberg teve que buscar parceiros externos e pré-vendas estrangeiras para cobrir o custo de produção de \$65 milhões de *Lincoln* (Ciepley e Barnes 2012).

*Lincoln* foi um sucesso forte, é claro, e um retorno óbvio para Spielberg como produtor-diretor. Foi o primeiro filme em anos a receber toda a sua atenção criativa e, assim como *A lista de Schindler* e *O resgate do soldado Ryan*, foi um veículo estelar muito bem trabalhado, conduzido por uma performance excepcional (de Daniel Day-Lewis) e um roteiro de primeira linha (de Tony Kushner), bem como a direção de Spielberg. E, assim como suas obras-primas anteriores, a história era um conto moral profundo e inteligente sobre a nação, sobre família (literal e figurativa) e, acima de tudo, sobre a paternidade – um tema familiar na carreira de Spielberg que, mais uma vez, o concebeu de forma calorosa e sombria. *Lincoln* colo-

cou Spielberg de volta na disputa do Oscar com uma dúzia de indicações, incluindo Melhor Filme e Melhor Diretor, mas as únicas vitórias foram para Day-Lewis e o para designer de produção Rick Carter.

Embora com *Lincoln* Spielberg tenha reafirmado sua grandeza cinematográfica, ele continuou batalhando com a DreamWorks. Suas dificuldades se intensificaram quando Geffen se aposentou e Stacey Snider deixou sua posição (em 2014) para assumir o principal cargo de estúdio na Fox. Na realidade, Spielberg teve muito mais sucesso no papel de magnata na Amblin do que com a DreamWorks nos últimos anos. Após o contrato com a Reliance, ele integrou a DreamWorks Television à Amblin e desfrutou de uma sequência impressionante de séries originais para tv a cabo, incluindo *O mundo de Tara* (2009–2001), *Falling Skies* (2011–), *The Americans* (2013–) e *Under the Dome – Prisão Invisível* (2013–) (Littleton 2013). E seu maior sucesso no cinema desde *Jurassic Park* foi a retomada da franquia Amblin-Universal, *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015), que Spielberg produziu e supervisionou ativamente.

As perspectivas cinematográficas de Spielberg, por enquanto, permanecem incertas. Ele continua a manter vários projetos em andamento e demonstrou com *Ponte de espíões* que suas habilidades de direção estão mais afiadas do que nunca. Ao entrar na casa dos 70, Spielberg pode seguir o caminho de seus contemporâneos como Scorsese, Eastwood e Woody Allen, que estão fazendo alguns de seus melhores trabalhos ditando seus próprios termos, a despeito da idade avançada e das restrições impostas por uma indústria obcecada por sucessos de bilheteria. Mas as chances são de que as peculiaridades de sua atividade como magnata e “o cheiro da batalha” continuem deixando sua atuação como diretor em segundo plano. Assim como ele demonstrou desde o lançamento da Amblin no início dos anos 1980, fazer filmes para Spielberg é um empreendimento incrivelmente complexo, multifacetado e que envolve muito mais do que simplesmente produzir e dirigir filmes. É por isso que Spielberg continua sendo um autor totalmente singular no vasto ecossistema de entretenimento que ele mesmo, talvez mais do que qualquer outro indivíduo, ajudou a construir.



Publicado originalmente em MORRIS, Nigel (ed.).  
*A Companion to Steven Spielberg*. Chichester, West  
Sussex; Malden, MA : John Wiley & Sons Inc., 2017,  
pp.175–194 — Tradução de Francisco Vidal.

*Não há um casamento melhor nas artes do que música e cinema.*

— Steven Spielberg

## o legado de hitchcock e herrmann

A parceria de John Williams e Steven Spielberg representa a colaboração mais longa entre diretor e compositor na história do cinema – mais de 40 anos trabalhando juntos, começando por *Louca escapada* em 1974 até seu mais recente filme *Os Fabelmans* (2022). Esta colaboração é icônica no imaginário coletivo de cinéfilos, assim como foi a parceria de Bernard Herrmann com Alfred Hitchcock nas décadas de 1950 e 1960. Na verdade, essas parcerias icônicas possuem uma conexão forte, historicamente e esteticamente: *Tubarão* (1975), o filme que lançou Spielberg e Williams ao sucesso e fama, coincide com a produção do último filme de Hitchcock, *Trama macabra* (1976), com trilha sonora também composta por John Williams, e esta obra final representa uma espécie de “passagem de tocha olímpica” dentro da história do cinema.

Spielberg e Hitchcock têm mais em comum do que poderia se supor inicialmente. Ambos os cineastas, de acordo com Williams em uma entrevista que fiz com ele,

*têm uma confiança imensa no poder da música... Ambos estão interessados nos detalhes mais íntimos da composição, como o timing da trilha e o corte certo da imagem. A maior parte do estilo cinematográfico deles tem*

a ver com a forma como eles utilizam música – uma música que possui uma marca especial e incomum. Steven tem uma personalidade diferente, ele é radiante, bem otimista, e menos cético e cínico – uma visão bem mais diferente da vida. Mas no que se refere ao uso de música e seu uso artístico, eles são bem parecidos (Entrevista de Sullivan, 2003).

Hitchcock considerava música como uma presença predominante de seu cinema; “ela é como um personagem em seu *métier*,” de acordo com Williams. Spielberg descreve Williams com termos semelhantes: as suas trilhas sonoras “são como personagens dentro da narrativa fílmica” e em um filme como *Contatos imediatos de terceiro Grau* (1977), a música se torna “a protagonista central da projeção” (New York Philharmonic Archive 2006).

Ambos os realizadores preferem cenas sem diálogos para explorar a narrativa através de imagem e som, uma espécie de “cinema puro” que tem suas origens lá atrás na época do cinema mudo. A banda sonora em filmes é normalmente pensada como um acompanhamento, mas, nos exemplos citados, ela age como protagonista. “Muitos diretores ficam desconfortáveis quando uma orquestra toca muito alto durante o filme,” diz Williams, “mas o Steven tem um lado bem musical e muito receptivo e uma sensibilidade altíssima em como utilizar ela” (Sullivan, entrevista, 2006). Desde o começo da década de 1930, Hitchcock já comparava o cinema com a Ópera; e Spielberg se utiliza dessa analogia também. Mas para Williams, como iremos ver a seguir, uma comparação mais precisa seria a de um concerto sinfônico.

Spielberg e Hitchcock também são parecidos na forma de como eles usam um repertório de música clássica em seus filmes, muitas vezes também incorporando canções *pops*. Estes cineastas não eram e nunca foram músicos, mas demonstravam um conhecimento musical extensivo em suas obras. Hitchcock usava Beethoven, Wagner, Delius, Livingston, Evans, e Cole Porter, assim como muitos outros compositores, às vezes, de forma irônica e, às vezes, com uma firmeza clara em seus objetivos.

As escolhas musicais de Spielberg são igualmente diversas e inventivas. O uso de Mazurka, de Chopin, que é tocado pela mãe de Jamie em uma cena de *Império do sol* (1987), é uma manifestação assombrosa de um lar despedaçado; a melancolia inquieta da sinfonia de Schubert intitulada *Incompleta* (“conduzida” em cena pelo personagem de Tom Cruise) sugere o caráter incompleto do ambiente futurístico de *Minority Report* (2002); o cantarolar de Johnny Mathis fornece um alívio de leveza durante a cena do

traumático sequestro alienígena em *Contatos imediatos de terceiro grau*; a sintonia sonora contagiosa do concerto de violino de Tchaikovsky durante a cena do primeiro assassinato em *Munique* (2005) comenta a futilidade amarga do processo de buscar vingança; as vozes de Frank Sinatra e Judy Garland presenteiam um ar nostálgico e glamoroso para *Prenda-me se for capaz* (2003); o barulho implacável do teclado de piano durante um massacre dentro de um gueto em *A lista De Schindler* (1993) contrapõe a criatividade inesgotável de Bach contra o abismo de maldade que foi forjado na tradição Alemã a que ele mesmo pertence; uma composição sua, “Jesu Joy of Man’s Desiring” também é utilizada maliciosamente para “acalmar os prisioneiros” que existem no estado policiado de *Minority Report*. Um momento também particularmente forte de sua filmografia é a voz longínqua de Edith Piaf em *O resgate do soldado Ryan* (1998), uma assombração estranha e desoladora na forma como ela repercute nas ruínas da guerra.

Spielberg vai bem mais além do que a maioria dos cineastas na forma como ele valoriza a importância da música no cinema. “Filmes são como o raio de uma tempestade”, ele diz, “e a trilha sonora é como o trovão, reverberando seu som por anos, permanecendo dentro da consciência musical coletiva mesmo se alguns dos filmes que serviram como inspiração forem esquecidos” (New York Philharmonic Archive 2006). Isso é, às vezes, bem mais verdadeiro do que ele gostaria de admitir. A maioria dos espectadores médios esqueceram fracassos de sua carreira como *1941* (1971), mas a trilha sonora de Williams, especialmente o arranjo inédito que ele fez da música folclórica “*The Rakes of Mallow*”, ainda assim consegue cativar o público. De acordo com o crítico Richard Schickel, *Hook – A volta do Capitão Gancho* (1991) é “um fracasso quase que completo,” (embora exista um grupo de pessoas que defende seu mérito artístico), mas mesmo com esta recepção crítica agressiva, trechos de sua trilha sonora, como “*The Flight to Neverland*” e “*The Lost Boys Ballet*” conseguiram alcançar fama entre amantes de trilhas sonoras cinematográficas. (Schickel 2012, 143). No caso de Hitchcock, seu filme *Um corpo que cai* (1958), que foi votado como o melhor filme de todos os tempos pela revista *Sight and Sound* em 2012, foi uma decepção nas bilheteiras da época e desapareceu ao longo de mais de 20 anos, enquanto a sua memória coletiva foi mantida viva pelo álbum da trilha sonora inesquecível de Herrmann.

Hitchcock foi responsável por uma tradição sinfônica que Williams teve um papel importante em salvar da extinção. Quando Herrmann faleceu em 1975, no mesmo ano em que Williams começou a trabalhar em *Trama*

*macabra* (1976), muitos acreditaram que o estilo sinfônico musical havia sido enterrado junto com ele, em parte, por ser vítima dos novos estilos pop e da utilização de sons de sintetizador que começaram a surgir na década de 1960 e no início da década de 1970; e então filmes como *Tubarão*, *Star Wars – Uma nova esperança* (1977), e *Contatos imediatos de terceiro grau* foram lançados nas telas de cinema, e toda essa conversa mórbida foi interrompida. Williams já comentou que durante o processo de criação em *Star Wars*, “Nós fizemos a Orquestra Sinfônica de Londres tocar um estilo grandioso, romântico e arrebatador, e todos que trabalhavam no filme concordaram que esse era o método certo para a trilha ser conduzida.” O sucesso inesperado deste filme

serviu de lembrete para pessoas que haviam temporariamente esquecido o quanto que uma orquestra sinfônica pode contribuir para um filme. Embora durante as décadas de 60 e 70 tenha havido uma ênfase tão grande no uso de música pop que a maioria das pessoas não pensavam ou tinham interesse na ideia de usar a Orquestra Sinfônica de Boston ou a Orquestra Sinfônica de Londres como palco de estúdio para a criação de trilhas sonoras. Então, esse sucesso nosso pode ter sido um leve lembrete de que a orquestra pode ser um instrumento maravilhoso, e ela sempre foi, e ainda é no presente. Não estou dizendo que ela funciona em todos os filmes, mas quando ela é necessária não há nenhum instrumento comparável e que possui o mesmo impacto emocional em uma audiência. (Sullivan, entrevista, 2006)

A ambiência sonora de Herrmann foi um elemento profundo e catalizador na sensibilidade de Williams durante anos, formando algumas de suas “impressões mais antigas, e mais inegáveis em sua qualidade,” em especial sua trilha sonora de *Um corpo que cai*. Ecos e ressonâncias da influência de Herrmann aparecem em sua colaboração com Spielberg, particularmente na trilha sombria e pulsante de *Minority Report*, no latido ostinato e metálico em “Roy and Jillian on the Road” de *Contatos imediatos de terceiro grau*, e na montanha russa emocional da trilha de *E.T* (1982), “Adventures on Earth.”

Herrmann foi um mentor tão importante para Williams que ele chegou a telefonar para ele em Londres, pedindo-lhe permissão para trabalhar na trilha sonora de *Trama Macabra*, muito parecido, novamente, com um revezamento de tocha olímpica. Ele estava preocupado que Herrmann – cujo rompimento com Hitchcock por causa da trilha de *Cortina rasgada* (1966) foi doloroso e dramático – iria poder se sentir traído pela substituição. Mas a partir do momento em que Herrmann deu a Williams sua “benção” para



poder trabalhar em *Trama Macabra*, Williams conseguiu produzir uma das trilhas mais brilhantes e inteligentes da carreira de Hitchcock.

Provavelmente nada disso teria acontecido se Hitchcock não tivesse ouvido o trabalho anterior de Williams. “Eu tinha acabado de fazer *Tubarão*,” Williams relata a mim, “E eu acho que houve um motivo específico de ele ter me ligado. Foi muito gratificante e muito lisonjeador receber aquela oferta, como você pode imaginar, naquela época da minha vida.” (Sullivan, entrevista, 2003). Herrmann aparentemente queria trabalhar com Spielberg em algum momento; quando o jovem Spielberg falou a Herrmann (na mesma época em que ele iria falecer) o quanto ele admirava seus trabalhos, o compositor, irascível como de costume, respondeu: “Se você gosta tanto assim de mim, por que que você contratou o John Williams?” (AFI [American Film Institute] 2011).

Williams já havia demonstrado um talento para escrever composições radicais e agressivas como em *Tubarão*. Em *Trama Macabra*, o mestre Hitchcock ensinou novas formas sutis de criação a Williams: onde a música deveria ser interrompida, por exemplo – como um silêncio abrupto pode dizer bem mais que manter uma progressão sonora. É possível observar isso no trabalho de Williams com Spielberg – o incrível desaparecimento do som após o surgimento de luzes cósmicas em cima do caminhão de Richard Dreyfuss em *Contatos imediatos*, a erupção da figura do T. Rex depois de um momento quieto em *Jurassic Park* (1993). Hitchcock era, de acordo com Williams, um “profissional habilidoso e astuto, que sabia muito sobre carreira em cinema e que poderia ajudar imensamente uma pessoa jovem como eu era na época”; Ele mostrou a Williams como ele poderia incorporar sons mais caprichosos dentro de cenas de ação intensas, uma técnica que Williams iria usar posteriormente na trilha da saga *Indiana Jones*. “Uma cena de assassinato pode ser divertida” Hitchcock uma vez contou a ele, para a surpresa e júbilo do jovem Williams. (Sullivan, entrevista, 2003).

O legado mais específico que Hitchcock forneceu à obra de Williams com Spielberg, é o uso de um refrão de coro etéreo na trilha de *Trama Macabra*. O uso de um refrão mais espectral e fantasmagórico apareceu posteriormente em *Contatos imediatos* e continua sendo uma assombração característica do cinema de Spielberg. “Na cena inicial do filme, durante a sessão espírita,” Williams relata a mim, Hitchcock “queria ouvir o som de vozes; essa era a ideia dele, que nós deveríamos fazer um coro feminino ou com sons sobrenaturais que só poderiam ser produzidos vocalmente. Essa definitivamente foi a direção que ele desejava.” (Sullivan, entrevista,

2003). Hitchcock havia tentado durante anos, desde *Rebecca* (1940) até *Um corpo que cai* (1958), encontrar o refrão sem palavras de Norman O'Neil que foi utilizado na peça de 1920 de J.M. Barrie, *Mary Rose*, para ele poder usá-lo em seus filmes; Ele também buscou os direitos legais para as composições *Daphnis* e *Chloe* de Ravel para usar na trilha de *Trama macabra* (uma gravação de *Sirenes*, de Debussy está nos arquivos pessoais de Hitchcock, o exemplo mais antigo já registrado do uso de um refrão impressionista sem o uso de palavras). Para seu filme final, Hitchcock havia conquistado o “Santo Graal” de refrões ao pedir para Williams fazer uma composição de coro espectral feita por sua própria autoria, E futuramente Williams continuou utilizando este refrão em seus trabalhos, composto principalmente de coros sem palavras mas também de obras como “Exultate Justi” de *Império do sol* (1987) e a trilha extática “Dry Your Tears Afrika” de *Amistad* (1997). A presença de um refrão engrandece a composição “*Hymn to the Fallen*” em *O resgate do soldado Ryan* e ressalta a visão arrepiante das duplicatas de David em *A.I.* (2001) O som de vozes assombra a ruína pós-apocalíptica de *Guerra dos mundos* (2005) como se fosse um anjo da morte, gritando no céu em horror em um glissando sonoro no momento em que as pessoas são dizimadas pelos monstros (esse som “humaniza as vítimas dos alienígenas”, de acordo com Williams), e rosnando em um tom tão baixo e profundo durante a cena do porão que quase parecem ser sons de monges Tibetianos (comentário extraído de extras de *Guerra dos mundos*). Em *Jurassic Park*, o refrão é aterrorizador na primeira cena do filme, uma homenagem a *King Kong* (2005), e ele é encantador durante a cena da eclosão dos ovos, e ele voa arrebatadoramente na cena em que um dinossauro aparece para a audiência pela primeira vez. O sentimento de maravilhamento, de estar na presença de algo extraordinário, mesmo em momentos sombrios ou alegres, é essencial ao estilo de Spielberg, e o refrão sonoro de Williams o ajuda a conquistar este efeito.

Williams segue a liderança de Herrmann ao orquestrar ele mesmo suas composições, com lápis e papel, até a última corda harmônica ou o último glissando de harpa (“Orquestradores” são creditados, mas de acordo com um deles, Conrad Pope, Williams é o verdadeiro “autor” e “arquiteto” de “todas as cores da música,” no qual Pope meramente tem a função de “executá-las” [Tracksounds].) Para Williams, o som é uma substância; a orquestração dele é a chave para a imagem, a atmosfera e o personagem de um filme. Os solos de clarineta em *O terminal* (2004), o diálogo ao som de harpa de flauta em *Hook*, e o saxofone de jazz em *Prenda-me se*

*for capaz* são tão importantes quanto as buzinas chocalhantes em *Intriga internacional* (Alfred Hitchcock, 1959) e a composição de cordas “preto e branco” de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960). “O compositor que não tem a habilidade de orquestrar por si mesmo irá perder ferramentas essenciais,” de acordo com Williams. “Apenas do ponto de vista do timbre, o cenário orquestral para estabelecer a cena de um filme pode ser mais importante que o próprio material melódico ou retórico” (Sullivan, entrevista, 2006).

Às vezes, a orquestração é tão importante – sendo até mesmo o tema principal de uma cena – que Williams, às vezes, acredita ser impossível comunicar a música para Spielberg com uma versão reduzida de piano. Os traçados sinuosos de vento que aparecem nos créditos iniciais de *Prendame se for capaz* são elementos tão excêntricos e únicos que Williams não conseguia encontrar uma forma de demonstrá-los para Spielberg. “Não havia nada que John conseguia tocar para mim em um piano que me daria qualquer indicação de como seria a trilha dos créditos iniciais,” explica Spielberg. “Então John disse a mim, ‘Bem, nesse caso, eu vou querer que você ouça a trilha pela primeira vez na presença da orquestra inteira, porque é impossível eu conseguir descrevê-la de outra maneira.’”

Esse pragmatismo relaxado e de confiança mútua é a marca principal desta colaboração. Williams acredita que Hitchcock e Herrmann, ambos com personalidades excepcionalmente energéticas e fortes, romperam a sua parceira por causa de conflitos de ego e autoridade, e parece que ele não queria repetir este caminho ao trabalhar com Spielberg. Ele se lembra de Peggy Robertson, o assistente de Hitchcock, contando a ele que Hitchcock achava “que Benny estava apenas se repetindo e fazendo a mesma coisa de novo”, mas Williams acredita que o rompimento foi por motivos profundos pessoais, “foi por problemas que não tinham nada a ver com a questão da música ou do filme. Hitchcock talvez acreditasse que o seu estilo estava dependente demais das trilhas de Herrmann, e esse pensamento talvez tenha ferido seu orgulho. Eles acabaram terminando como se fossem dois toureiros brigando entre si.” (Sullivan, entrevista, 2003).

## um método relaxado de trabalho

Esses tipos de confronto são algo que Williams e Spielberg têm evitado fazer em suas carreiras. Na verdade, ambos os artistas definem seu relacionamento como sendo “a melhor versão possível de um casamento”, bem diferente da analogia de toureiros. “Nós ainda gostamos da nossa

presença,” brinca Williams, “nós nunca ficamos presos dentro de uma briga” (New York Philharmonic Archive 2006). Embora seja difícil imaginar que um casamento de mais de 40 anos sempre possa permanecer assim, é desta maneira que ambos insistem e descrevem sua colaboração para a imprensa. Uma colaboração de sucesso, de acordo com Williams, é baseada na “habilidade de se desamparar o suficiente para poder cometer os erros que você precisar cometer, e não entrar em competição com o outro,” Williams relata a mim: “ele nunca falou uma única vez pra mim ‘ah, eu não gosto disso, isso aqui não vai funcionar’... em vez disso, há momentos em que eu falo ou ele fala pra mim , ‘Talvez a gente deve tentar alguma outra coisa que possa ser mais divertida.’ Mas ele gosta de experimentar tudo, mesmo se no fim acabávamos cometendo algum erro.”(AFI, entrevista).

Esse método de trabalho relaxado explica a escassez de instruções e anotações de direção a Williams: Marvin Levy, que é o presidente da DreamWorks, uma vez me contou que estes dois homens se comunicam verbalmente – não há necessidade alguma para avisos escritos tais como Hitchcock costumava enviar devido a sua luta por controle que caracterizava o relacionamento dele com seus compositores, e também inexistem anotações elaboradas ou comentários escritos que Hitchcock também usava para descrever suas intenções de forma mais clara possível.

Na verdade, a comunicação entre os dois na maior parte das vezes nem é verbal. Eles possuem uma qualidade incrível e incomum de realizar uma leitura corporal das emoções enquanto estão trabalhando. Williams prefere não ter que ler os roteiros; as imagens do material bruto do filme já fornecem um motor catalizador para sua imaginação musical, e também há momentos em que ele nem precisa ver o material em si. “O Steven me mostra o filme, e depois de assistir a ele eu me prendo dentro do meu quarto para trabalhar,” de acordo com Williams. Depois disso, quando ele já conceitualizou alguns temas sonoros, ele os toca para Spielberg:

Eu sempre consigo dizer pelos seus olhos, suas expressões faciais, sua voz, se ele está em um estado de dúvida, se ele não gosta do que ouve, ou se está gostando ... Nós talvez precisamos de duas ou três reuniões antes de eu realmente começar a orquestrar um projeto. Então é um processo de trabalho bem confortável e aberto, de dar e receber em troca ... E tentar entrar em um processo de descobrir como deveria com o filme.

Spielberg confirma a utilização deste método transverbal de trabalho: “eu consigo dizer se John está contente com um filme porque nós não fica-

mos muito tempo fazendo discussões sobre o aspecto musical.” A partir do momento que ele mostra material da gravação para Williams, “ele intuitivamente já tem temas rondando a sua mente” (AFI, entrevista). Depois de concordarem nos elementos básicos da trilha, a discussão começa a se focar no seu ritmo: “falamos de quando o ritmo deve ser mais acelerado, ou mais devagar, e quando ele deve começar a crescer para algo grandioso ... quais cortes na imagem devem ter um ponto final musical, e quais não precisam disso... O Steven tem um grande interesse em detalhes assim e muito do nosso foco vem no dia em que começamos a gravar”. (Extra especial de *E.T.*)

Williams acredita que Spielberg possui um talento em saber “qual momento na imagem é o certo para a trilha, e em qual parte do filme.” A trilha aterrorizante de trompete, capaz de gerar calafrios na espinha, usada na cena em que Tom Cruise descobre um avião despedaçado em *Guerra dos Mundos*, iria originalmente ser utilizada apenas no epílogo dos créditos finais do filme, o lugar que Williams acreditava ser o melhor, – “encontramos juntos uma solução maravilhosa para melhorar aquele momento” (Extras especiais de *Guerra dos mundos*)

### o alter ego de spielberg

A qualidade que Williams mais atribui a si mesmo é a “diversidade,” e Spielberg uma vez já comentou a característica distinta das trilhas sonoras de Herrmann – tão singulares e reconhecíveis entre si que foram responsáveis a “dar um estilo próprio ao cinema de Hitchcock” – contrastada com a permeabilidade “camaleônica” de Williams, que criava do zero um novo estilo para cada filme. “Eu nunca encontro o mesmo John Williams duas vezes”, de acordo com Spielberg (Sullivan, entrevista, 2006; AFI, entrevista). Na verdade, as trilhas de Herrmann para *O terceiro tiro* (1955) e *Psicose* (para citar exemplos mais famosos) são bem diferentes entre si, e Hitchcock possuía um estilo bem próprio – que não era em si “dado” a ele por nenhum compositor. Mesmo assim, o trabalho de Williams para Spielberg é impressionante em sua virtuosa diversidade – o tema aterrorizante de *Tubarão*, a divertida balada de *As aventuras de Tintim* (2011), a fanfarronice de *Hook*, e a síncope hipnótica do tema de *Amistad*.

Apesar desses contrastes vertiginosos, há um padrão distinto na música de Williams – “uma grande variedade de estilos”, de acordo com o próprio Williams, “mas ao mesmo tempo muitas coisas que não se alteram” (Extras

Especiais de *O resgate do soldado Ryan*). Spielberg vê Williams como o seu benevolente *alter ego*, “o poeta que existe dentro de mim” e que tem “erguido para o céu” o seu cinema. (Spielberg 1991)

Para Hitchcock, a trajetória musical deveria ser mais interna e para baixo. Hermmann era um narrador de histórias de forma internalizada, um contador de segredos no estilo de Joseph Conrad que guiou Hitchcock para as profundezas de um mundo de ansiedade e trauma que ele sozinho talvez não conseguisse alcançar, criando um romantismo sombrio submerso dentro do exterior suave dos mundos de Hitchcock. A música de Williams também pode ser sombria – talvez até mais do que ela é normalmente reconhecida – mas esse lado não é a impressão dominante ao ouvir seu trabalho. O caráter lírico das composições de Williams na maior parte das vezes eleva ao céu as narrativas de Spielberg: como as bicicletas voadoras em *E.T.*, ou a viagem sob a degradação da guerra, do holocausto, ou do apocalipse em *A lista de Schindler* e *Guerra dos mundos*. Williams tem este objetivo não apenas no efeito final de suas composições, mas também na forma de como elas são gravadas: “Nós tentamos criar um clima no qual todo mundo esqueça a gravidade, no qual todos saiam do solo, no qual Steven e todos os 90 músicos que estão trabalhando acabem voando no ar” (A Gravação da Trilha Sonora de *Cavalo de guerra*, 2011). Essa “transcendência” em Spielberg é um efeito do uso da música de Williams em sua estrutura, que sempre foi uma das qualidades mais tangíveis em suas obras, e está presente de forma forte mesmo em filmes menores e decepcionantes como *Além da eternidade* (1989) e *Hook*.

### modernismo versus romantismo

Mas o lado modernista de Williams também está presente, às vezes de forma até agressiva, e o conflito e a colisão de idiomas dos séculos 19 e 20 são característicos de seu estilo musical. Em filmes como *Contatos imediatos*, *Minority Report* e *A.I.*, ele desenvolve algo que é descrito por ele mesmo como um “caos” de dissonância sonora (também encontrado precocemente em filmes como *O Destino de Poseidon* [Ronald Neame, Irwin Allen, 1972] e *Terremoro* [Mark Robson, 1974]) que ameaça constantemente disruptar as imagens de Spielberg na telona (Bouzereau 1998). A sinfonia macabra de *Guerra dos mundos* representa sua trilha mais incessante, como se fosse uma resposta ao seu trabalho em *Contatos imediatos*, só que desta vez o que era apenas sugerido na trilha do filme anterior acaba se confirmando

como verdade: os alienígenas são os monstros. Williams é um romântico tradicional ao abraçar o uso de uma grande orquestra com seus gestos grandiosos, mas ele também incorpora elementos bem mais modernistas que a maioria dos compositores hollywoodianos.

Williams sempre ficou marcado pelo o que ele via como sendo uma “ironia” fundamental no trabalho de Herrmann, que era um homem que guardava “grandes suspeitas da modernidade” mesmo que o seu trabalho seja “arreatador em sua originalidade” (New York Philharmonic Archive 2011). A trilha sonora de *Psicose* inquestionavelmente, com sua bitonalidade feroz, representava algo moderno para Hollywood na época, mas é em si uma composição feita em grande parte de forma tonal. Nas trilhas sonoras de Williams, o aspecto tonal e o atonal de seus sons estão em conflito constante, criando um aspecto dramático que é essencial ao cinema de Spielberg. A recompensa emocional que acontece ao espectador no final de seus filmes se deve em grande parte ao desenvolvimento progresso do material sonoro em unificar os códigos temáticos e catárticos da narrativa. Esse movimento até chegar a uma “purificação” de libertação musical ocorre até mesmo em colaborações tardias que, como iremos ver posteriormente, são bem mais sutis e ambíguas do que seus efeitos podem sugerir.

### um maestro meticuloso

Muita desta satisfação catártica vem do expressionismo do desempenho orquestral de suas trilhas. Um maestro meticuloso, Williams conduz as suas próprias trilhas, na maior parte, com uma urgência tão forte que a música parece se expandir além dos limites da tela de cinema. Durante os créditos finais, Williams constrói um “poema tonal” de todos os temas musicais ouvidos no filme, e com isso a sala de cinema se transforma em um verdadeiro *concert hall*; a audiência, sem imagens na tela, fica livre para apreciar o talento dos solistas e a riqueza da composição orquestral.

Williams começou a conduzir suas próprias trilhas como uma “espécie de autodefesa de seu trabalho” dentro dos estúdios:

*Normalmente, era assumido que o diretor musical que contratava o compositor seria a pessoa que conduziria a trilha sonora. Mas quase todas às vezes eu sentia que eu poderia ser a melhor pessoa para representar a trilha... Eu queria trazer à tona o que eu tinha escrito da forma mais representativa e honesta que eu acreditava que poderia ser feito. E essa era*

*a minha única motivação. Não tinha nada a ver com a ideia de interpretar o trabalho de outras pessoas. Isso apareceu pra mim só posteriormente.* (Sullivan, entrevista, 2006)

As trilhas de Williams são frequentemente gravadas e tocadas por outros condutores, mas na maior parte parecem menos impactantes e urgentes do que suas versões originais.

Williams encontra no ato de conduzir uma orquestra “um sentimento maravilhoso de rejuvenescimento,” um “antídoto para o estilo monástico que é atribuído a um compositor. Em um momento eu vou visitar [o set de filmagem] e bater um papo com Spielberg, e existem dias em que ele quer que eu vá dar uma olhada no que ele está fazendo, mas 90 por cento do trabalho sou eu dentro do estúdio trabalhando no filme”. Para quebrar o isolamento, Williams cultivou uma carreira em concertos, criando muitas composições que possuem uma relação direta com suas trilhas sonoras cheias de solos coloridos. Realizar composições para solistas e orquestras o coloca dentro de um terreno vasto de contatos; ele valoriza “As associações dos solistas entre si, a incrível inspiração que cada um deles joga.” Entre outros trabalhos, ele já escreveu um concerto de tuba que foi aclamado por Jim Self, que também performou os sons explosivos e tempestuosos da Nave Mãe alienígena em *Contatos imediatos*, e os rosnados ferozes e monstruosos dos dinossauros em *Jurassic Park*; ele também compôs dois concertos de violoncelo de cor escura para Yo Yo Ma, que penetra as texturas complexas de *Memórias de uma geisha* (Rob Marshall, 2005) (Sullivan, entrevista, 2006).

### uma estreia em blues

Essa qualidade de concerto aparece desde o início da primeira colaboração entre Spielberg e Williams, *Louca escapada*. E embora Spielberg tenha falado que ele faria esse filme “de uma maneira completamente diferente” se ele fosse gravado em dias atuais, ele ainda inegavelmente possui uma trilha sonora muito eficiente de Williams (Schickel 2012, 35). O som de flauta, predominante durante a projeção, se intensifica numa sobreposição ao som de cordas e latas de cobre, fornecendo uma cadência particular de tirar o fôlego; A percussão brilhante de tímpanos também possui uma característica que remete a concertos. Cheia de notas curvadas, sons abertos, e um suspense proveniente de pontos de pedal, a trilha de *Louca*



*escapada* é o que Williams descreve como sendo “um trilha de blues, uma peça atmosférica” (New York Philharmonic Archive 2007). Foi uma estreia impressionante para a parceria Spielberg-Williams.

Não houve nada acidental ou do acaso no encontro entre os dois. Spielberg havia sido “seduzido e se apaixonado” pela trilha picante e afinada de Williams para *Os rebeldes* (1969), de Mark Rydell, tanto que ele “comprou o álbum desta trilha sonora em disco” e “fez uma promessa para si mesmo, que se um dia ele tivesse sorte de abandonar a produção televisiva e começar a trabalhar em cinema, que o seu primeiro filme que ele dirigisse, ele iria tentar achar esse tal de John Williams.... então foi assim que nós nos conhecemos pela primeira vez” (entrevista para AFI).

De acordo com Williams, não era apenas a trilha de *Os rebeldes* que o jovem Spielberg de 23 anos tinha em mente durante o primeiro encontro entre os dois:

Nós tínhamos ido a um restaurante bem chique em Beverly Hills... E eu já podia perceber que era a primeira vez que esse rapaz bebia uma garrafa de vinho na sua vida. Ele não parecia saber direito o que ele queria fazer. Mas o que foi extraordinário nesse nosso almoço foi como ele já tinha memorizado trilhas sonoras minhas que eu havia escrito. Como *Os Cowboys* e *Os Rebeldes*... e também trilhas feitas para a televisão que eu mesmo já tinha esquecido, mas que ele me lembrava ao cantarolar para mim. (entrevista para Horn)

“isso aqui é tubarão!”

O fato de Spielberg conseguir se lembrar de trilhas específicas, mesmo após Williams se esquecer delas, é uma parte da sintonia extraordinária que os dois têm entre si – “uma confiança desabotoada,” assim Williams descreve (AFI 2011). Mas esta confiança teve como teste limite a produção de *Tubarão*, até então o projeto mais difícil e arriscado da carreira de Spielberg. O som característico da trilha é um implacável ostinato baixo, definido como sendo “muito firme e ameaçador,” seguido do som de cordas giratórias e uma harpa pontuada por um som de cobre ríspido, no qual foi composta por Williams enquanto ele “visualizava o movimento do tubarão na água” (Sullivan, entrevista, 2006). Essa trilha cria, de maneira imediata, um sentimento de terror e pavor, uma ameaça profundamente física e concreta que é complementada por um terror maior que é descrito por Edmund Burke como tendo o nome de “O Sublime.” Junto com a

música da cena do chuveiro em *Psicose*, ela é uma das trilhas de cinema mais reconhecidas no planeta.

Mesmo assim, no momento em que Williams apresentou a proposta do tema de *Tubarão*, um Spielberg já completamente desmotivado encarou aquilo como uma piada. Antes de ouvir a música de Williams, ele havia experimentado misturar cenas gravadas de *Tubarão* com a perturbadora trilha sonora feita por Williams para *Imagens* de Robert Altman (1972), que ele acreditava que se conectava bem com o filme. Quando ele telefonou a Williams sobre o experimento com a trilha de *Imagens*, Williams respondeu, “Não, garoto, não, não, não, NÃO! A trilha de *Imagens* não vai funcionar nesse filme! Me deixe inventar uma coisa aqui e eu vou apresentar a você.” Algumas semanas depois, Williams convidou Spielberg para sua casa e tocou o som obstinado com dois dedos, segurando dois pauzinhos. E Spielberg ficou chocado com o que ouviu:

*Pra começar, foi uma produção horrível o processo de fazer Tubarão. Você não faz a menor ideia de como foi fazer aquele filme, e agora eu tive que ouvir um som que não tinha nada a ver com o filme que estava na minha mente. Eu disse a ele, “Sério mesmo isso?” E John me respondeu, “Confie em mim, isso aqui é Tubarão!” (AFI)*

Felizmente, Spielberg fez a escolha certa, ele aceitou a proposta de Williams, de forma parecida que um resistente Hitchcock – que já tinha passado por problemas de produção parecidos – decidiu aceitar a de Herrmann quando ele apresentou sua versão da trilha da cena de chuveiro em *Psicose*. Ambos os diretores tinham perdido a mão, e os compositores eram os que tinham acertado. Ambos os filmes se tornaram sucessos espetaculares, não menos por conta de suas trilhas sonoras, e ambos os cineastas, posteriormente, deram o crédito devido do sucesso aos seus compositores.

## a trilha sonora favorita de williams

Para o seu próximo projeto, Spielberg pediu a Williams para escrever algumas partes da música com antecedência. “Sabe,” Williams me contou de forma animada, “muito do intercâmbio de cinco notas entre a orquestra e o sintetizador em *Contatos imediatos de terceiro grau* foi gravado antes da filmagem... muita da trilha do filme foi feita assim ... na verdade, havia sessões de músicas que foram gravadas anteriormente usando apenas o

roteiro como base.” Isso acabou resultando no que seria uma das sequências musicais mais espirituosas da carreira de Williams, mas ela é apenas uma parte de um emaranhado gigantesco. *Contatos imediatos* trouxe uma confiança e ambição arrebatadora para a colaboração dos dois artistas. Para Williams, há alguma coisa bem essencial e profundamente pessoal dentro desta trilha sonora. Um dia, quando perguntei a ele qual era a sua conquista favorita de sua longa carreira, ele pausou por um momento, e então disse: “Quando eu agrupo tudo o que fiz, eu acho que partes de *Contatos imediatos* – particularmente a segunda metade do filme – eu me lembro com muito carinho: A chegada dos E.T.s, que para nossa surpresa eles são amigáveis e belos – exatamente o oposto do que seria posteriormente *Guerra dos mundos*” (Sullivan, entrevista, 2006).

De forma bem significativa, o foco principal de *Contatos imediatos* é a sua trilha sonora. Spielberg, que roteirizou o filme, o concebeu desta forma. Música é

O único idioma que consegue conquistar o coração de todos mais que qualquer outro... uma verdadeira estrada de comunicação, e com isso era muito importante que John Williams acabasse sendo o personagem principal do filme. Os alienígenas se comunicavam através da luz, da cor, e de notas musicais, era assim que eu tinha escrito no roteiro. (New York Philharmonic Archive 2006)

Williams estava trabalhando com George Lucas em *Star Wars* quando Spielberg entrou em contato com ele para *Contatos imediatos*. Os dois discutiram em uma duração excruciante como as músicas das naves alienígenas deveriam ser; Williams afirmou que ele desejava um tema composto de sete ou oito notas para que a incorporação desejada da música “When You Wish Upon a Star” fosse entrar com mais facilidade, mas Spielberg insistiu em usar apenas cinco notas na trilha, compondo um som de saudação ou um “signo musical” em vez um tema completo em si, “como uma campanha de porta – alguém vindo vender eletrodomésticos” (anotação no álbum de *Contatos imediatos*). Anos depois, Spielberg creditou Williams com o conhecimento intuitivo de que o uso de apenas cinco notas era a melhor ideia.

Williams me contou que ele havia escrito mais de 350 temas para o filme:

*Eu ainda tenho eles. Steven e eu ficávamos voltando neles constantemente. Nós tínhamos alguns outros concorrentes, mas por algum motivo aquele parecia ser a coisa que mais nos cativava. Mas eu escrevi todos eles em*

*pedaços de papel – apenas cinco notas sem nenhuma variação de ritmo, apenas cinco em ordem aleatória.*

É difícil imaginar algum outro diretor ou compositor trabalhando de forma tão meticulosa em um som que parece ser tão pequeno – e isso enquanto Williams estava fazendo a trilha sonora de *Star Wars* (George Lucas, 1977). *Contatos Imediatos* inaugurou um método que acabou servindo bem a ambos por mais de décadas: a construção dedicada e extremamente trabalhosa de algo grandioso, tendo como base apenas sons pequenos e aparentemente insignificantes. (Sullivan, entrevista, 2006).

Além da qualidade de “saudação” sentida na trilha, o tema sonoro era longo o suficiente para que Williams conseguisse envolvê-lo em harmônias quentes na cena final da despedida da Nave Mãe, uma das uniões de imagem e som mais belas na história do cinema. Todo o resto é uma preparação para essa despedida: O tenso coro orquestral na cena inicial, com uma explosão sem precedentes de cor e luz; o acorde misterioso do “Lost Squadron” enquanto o vidente com queimaduras solares olha para o céu, declarando que o sol “cantou para ele”; o refrão etéreo com tons baixos em “TV Reveals” e “Forming the Mountain,” momentos que representam objetos comuns como imagens televisivas e creme de barbear com uma força mágica. As duas notas ascendentes durante a epifania dupla de Roy e Jillian se metamorfoseiam em três quando eles se aproximam da montanha de carro, os sons da floresta tremendo, o clímax orquestral total quando seus olhares vão para cima – um momento de êxtase que Spielberg, posteriormente, iria reinventar em filmes como *Império do Sol*, *Jurassic Park*, e muitos outros nos quais seus personagens olham para cima para alguma coisa transcendente, enquanto a orquestra de Williams resplandece.

Contrastando com a tonalidade celestial são o uso perturbador de *clusters* e glissandi atonais, especialmente na cena do sequestro alienígena, com ventos fortes e penetrantes e um som de rosnado em baixo latão, um exemplo raro de modernismo em Hollywood com exceção dos sons que Kubrick pegou emprestado de Ligeti e Bartok para *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968) e em *O Iluminado* (1980). No longo final do filme, tudo se conecta, e os acordes não tonais são tão crocantes quanto o resto do filme, suas ideias líricas se tornam mais belas, se expandido em melodias completas. “When You Wish Upon a Star” se transfigura dentro do tema de cinco notas na cena em que Roy decide entrar na Nave Mãe, assim que a nota final transporta, literalmente, o filme para o espaço.

## lidando com música

*E.T. O extraterrestre* é outro filme sobre alienígenas benevolentes, desta vez sobre o ponto de vista de uma criança. Ele tem seu início, novamente, com um som dissonante e arrepiante e finaliza com uma fanfarrice resplandescente, e de novo Spielberg deu sua confiança total para Williams poder compor algumas das trilhas mais importantes do filme de maneira independente, sem ter acesso às imagens filmadas. Esse inesperado golpe de sorte foi um instante em que a música quase escapou do próprio compositor. A gravação da trilha começou de forma fácil, com Williams demonstrando alguns temas básicos, e Spielberg dando seu sinal de aprovação enquanto Williams os tocava no piano. Seguindo o seu padrão usual, Williams criou fragmentos de temas que eram paralelo às imagens ambíguas conjugadas por Spielberg, sugerindo que talvez o alienígena seja uma figura ameaçadora. Essas ideias gradualmente convergiram em um material bem mais lírico: A “música de amor” (descrita assim por Williams) entre Elliott e o E.T, e o tema da cena das bicicletas voadoras, uma das melodias mais icônicas da história do cinema. Como sempre, Spielberg deu crédito completo a Williams pela sua trilha sonora: “Eu até posso dirigir bicicletas para voarem, mas é a música que fornece o seu combustível aéreo” (New York Philharmonic Archive 2006).

O problema começou com o final do filme – “quinze minutos de uma música bem difícil de fazer,” recorda Williams – cheia de momentos de sincronia complexos, incluindo as bicicletas voadoras, a comovente despedida entre Elliott e o E.T, e as fanfarras duplas para a espaçonave que aparece na cena final. “Eu estava tendo um momento muito difícil trabalhando com a orquestra. Eu estava fazendo talvez uma bom *take* das cinco primeiras que fazíamos, mas depois talvez ficasse com o som desafinado nas próximas duas tentativas.” Finalmente, Spielberg apareceu no pódio e ofereceu tirar o filme da tela para que a música fosse composta apenas com a presença da orquestra, com as suas fases naturais, a forma como ela flui em seu vai e vem único de sua natureza, e só depois conformar o filme com o melhor desempenho musical que eles fossem dar – um método bem atípico. Nós normalmente temos que servir as fases musicais de forma estrita com as imagens do filme.

Apenas após Williams conquistar “a performance que nós sentimos que nos transportava para um sentimento de maior exaltação” que Spielberg decidiu ligar as imagens novamente. Williams acredita que “o final do filme acabou obtendo um sentido operático de completude – uma satis-

fação emocional genuína do que estamos vendo – que talvez se dê pelo casamento dos acentos musicais com o corte editado do filme feito por Steven” (Extra de *E.T.*)

A habilidade virtuosa de Williams de liderar a música vem do amor que ele tinha de ouvir rádio quando ele era jovem. Spielberg disse que se você apenas ouvir uma trilha sonora de Williams, “Você nem precisa das imagens para que a história esteja sendo contada a você. Ele é o melhor contador de histórias musicais que existe” – uma declaração impressionante vinda de alguém no qual o poder imagético é seu talento principal (Spielberg 2001). Da mesma forma, Oliver Stone me contou que Williams “é um brilhante criador de conceitos”, e, realmente, há partes de seu filme *JFK* (1991) em que a trilha sonora foi gravada antes de Williams assistir a qualquer cena filmada. “Eu tinha já gravado diversas sequências antes de ver qualquer imagem do filme,” diz Williams,

*Oliver acabou cortando algumas partes do filme para sintonizar a música. Ele tinha uma ideia particularmente fascinante sobre o assassinato em Dallas, em que cada testemunha iria descrever algo completamente diferente. Todo mundo tinha seu próprio sentido do que eles haviam feito, então haveria duas ou três maneiras diferentes de abordar as recordações dessas pessoas. Eu me lembro de ter escrito algumas partes do tema principal antes que qualquer cena do filme tivesse sido filmada. (Sullivan, entrevista, 2013)*

O exemplo mais drástico dessa forma de pré-conceitualização foi em *Guerra dos mundos*, no qual Williams visualizou apenas seis bobinas do filme, realizando todo o resto da trilha sonora completamente sozinho. De acordo com Spielberg, “ele já tinha experiência o suficiente para saber exatamente como escrever a música do resto do filme”. (Extra de *Guerra dos mundos*).

### no limite do exagero

Um dos desafios mais complicados para Williams é compor a trilha sonora de sagas *blockbusters*: Primeiro, havia *Star Wars*, e então, alguns anos depois, o primeiro filme da saga *Indiana Jones*. Para evitar gerar uma repetição formulaica e tediosa, ele sutilmente reinventava temas básicos da franquia enquanto adicionava materiais novos, criando ao mesmo tempo um senti-

mento de retorno ao lar e de também estar iniciando uma nova aventura, uma experiência curiosamente satisfatória para a audiência. O famoso tema central da franquia *Indiana Jones* é realmente a conjugação de dois temas; Spielberg recorda que quando Williams apresentou a ele essas ideias como possibilidades e perguntou a ele para escolher algumas delas, ele “enlouqueceu” em tentar escolher apenas uma e pediu a Williams para tentar criar uma trilha combinando os dois temas, usando um para abrir espaço para a entrada de outro. Em o que Williams chama de um “exemplo perfeito” de sua colaboração, ele seguiu a ideia de Spielberg, criando uma das fanfarras mais emocionantes desde as feitas por Korngold. “É uma sequência bem simples de notas”, de acordo com Williams, “mas eu me foco mais tempo nesses pequenos pedaços da gramática musical, para poder colocá-los na medida certa para dar a sensação que eles são inevitáveis.... Eles são as coisas mais difíceis de capturar” (Extra de *Indiana Jones*).

Em um evento na Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, Spielberg apareceu no pódio junto de Williams, usando a cena de flashback do jovem Indiana Jones como um exemplo base de “por que eu não consigo fazer um filme sem John Williams”. Primeiro ele apresentou uma versão da cena com a trilha sonora removida, declarando, em poucos segundos, que “já estava quase desmaiando de sono.” E realmente, esta cena, embora cheia de movimentos de ação frenéticos, parecia dar uma sensação de ser estranhamente estática. Depois disso, ele mostrou a cena com a trilha original, e ela se transformou por completo, com uma inteligência e exuberância emocional veloz, sons e imagens que forneciam um combustível motor compartilhado. Williams é “como se fosse um motor”, declarou Spielberg, entregando “trens em movimento, ... quarenta tonalidades diferentes dentro de uma sequência de três minutos.” O tema de Indiana Jones é tocado para evocar “uma nostalgia, uma memória da juventude, ela é o *leitmotif* pairando sob a sequência” (New York Philharmonic Archive 2006). Outros filmes da saga *Indiana Jones* utilizam a fanfarra “propulsora” para propósitos diferentes, mas a trilha nunca é usada em excesso. Assim como Spielberg explicou em outra entrevista, a cena do caminhão em *Os caçadores da arca perdida* (1981) “inclui um incrível ostinato acelerado,” no qual o tema de Indiana Jones esporadicamente emerge, fornecendo um caminho “para mapear o progresso de Indy, os momentos em que ele está tendo sucesso, e os que ele está fracassando... [Williams] a usa moderadamente, mas quando ele usa, isso é um sinal de que podemos torcer para o herói, e quando

ele não usa, nós já podemos temer por ele... Ele é muito inteligente na forma como ele sabe o momento certo para lançar o tema principal.” (AFI 2011).

Assim como Williams explica, o tom da série *Indiana Jones* apresenta prazeres e dificuldades únicas. A música acaba beirando a autoparódia, mas sem abraçar por completo: “Uma das coisas que eu particularmente adoro sobre *Indiana Jones* é que é uma saga de ação, mas essencialmente é comédia-ação... Há em tudo um leve apelo ao exagero. Nós não estamos piscando a audiência, mas estamos lembrando que tudo isso é divertido e que ninguém realmente está se machucando.” (AFI 2011).

Em dramas sérios onde os personagens se machucam – *MunIQUE*, por exemplo, onde o uso de uma violência agressiva e repelente é essencial – Williams bombardeia a audiência com uma intensidade sanguinolenta. Em peças sonoras como “The Basket Chase” de *Os caçadores da arca perdida*, entretanto, o charme farsesco sinaliza à audiência que o caos que assistimos na tela não vai nos machucar de verdade.

Mas há momentos na série – como a magistral composição durante a aventura em Sri Lanka em *O templo da perdição*, e a música de amor Rimsky-Korsakoviana em *Os caçadores da arca perdida* – que não possuem esse característico “apelo ao exagero”.

Realmente, a fricção dentro dos filmes da saga *Indiana Jones* é a combinação dos elementos mais toscos encontrados em séries de quadrinhos e a admiração mística do que estamos presenciando na tela – o foco principal é na tosquice, certamente, mas há o suficiente do misticismo para gerar calafrios. *Indiana Jones e a última cruzada*, o filme da saga favorito de Spielberg, consegue balancear inteligência e nostalgia adequadamente, e conta uma história de relacionamento de pai e filho que é surpreendentemente comovente, criando um progresso até chegar à reprise da fanfarra temática de *Indiana Jones*, contando com a música da cena do Santo Graal, e outros temas da série em um clima de despedida tocante.

O grande alcance de sons e sensibilidades dentro das trilhas sonoras de Williams não é surpreendente conhecendo os seus gostos musicais diversificados: os seus principais heróis quando ele estava começando a “acordar para a música” eram modernistas.

Eu ficava louco pelo Stravinsky e pelos compositores soviéticos..., os artistas supermodernos daquela época... Bartok foi outro do mesmo período que eu também estava muito apaixonado também. Mas eu sempre ouvia muito composições do século dezenove: Berlioz – fantástico! – e Brahms,



obviamente.... E eu sempre adorava ouvir jazz quando eu era garoto... Billy Strahorn e Ellington, e a extensão deles através de pessoas como Alex North.

Agora ele se encontra caminhando mais para o que é fundamental. O seu compositor favorito é Haydn, no qual o seu quarteto principal de cordas em C maior é tocado de maneira contínua através de uma arrepiante estufa em uma cena de *Minority Report*. (Spielberg, como a maioria dos diretores, escolhe a sua própria fonte de músicas, mas desta vez foi Williams que teve a ideia de usar Haydn.) Haydn é “um dos maiores talentos musicais de todos os tempos. Sem Haydn, nós provavelmente não teríamos Mozart ou Beethoven”. (Sullivan, entrevista, 2006).

## voltando aos fundamentos

Este interesse nos elementos fundadores de uma tradição é refletido em *A lista de Schindler*. De acordo com Spielberg, a maior parte de suas colaborações com Williams “precisava de um acompanhamento operático, que se encaixa perfeitamente em *Indiana Jones e Tubarão*,” mas para *A lista de Schindler* ambos “tínhamos que abandonar nosso estilo característico e começar tudo do zero” (New York Philharmonic Archive 2006). Mesmo assim, Williams meramente estava dando uma volta para suas raízes, para os elementos fundamentais da música no Cinema. Os temas musicais em *A lista de Schindler* evocam a música vernacular da Europa Oriental, apesar de serem “completamente compostas por mim, sem nenhuma referência que eu conheça” (Sullivan, entrevista, 2006). Quando ele era o diretor musical de *Um violinista no telhado* (Norman Jewison, 1971), Williams visitou Israel, saturando sua visão com musicais israelenses, mas a influência judia já estava enraizada. Williams estudou com Franz Waxman, um refugiado dos Nazistas que iria compor a trilha sonora de diversos filmes, como *A noiva De Frankenstein* (James Whale, 1935) e *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), e ele gosta de nos lembrar de que a música de Hollywood foi basicamente uma invenção de emigrantes judeus:

*A música para A lista de Schindler está na modalidade da música judaica que todos nós conhecíamos... [Para] alguém que acompanha a música desde a minha juventude, tendo tantos professores que eram judeus, a música judaica oriunda de uma tradição europeia é uma parte muito grande do nosso conhecimento do que nós fazemos. Essas modalidades e suas peculiaridades são bem familiares a nós.*

Viajando a museus em Haifa e Jerusalém, Williams estudou bandas de rua judaicas que apareciam na Rússia e em Warsaw na década de 1920: “Essa pesquisa que eu fiz naquela época era algo que eu me recordava muito bem, mesmo não pensando nela de forma muito consciente enquanto eu estava trabalhando em *A lista de Schindler*.”

Algumas das músicas mais líricas foram concebidas para Itzhak Perlman; como é comum de acontecer, o estilo específico de um artista influencia a forma da trilha sonora. Williams visualiza seus projetos como concertos cinematográficos, e *Schindler* não era exceção:

*Toda essa experiência dos meus ensinamentos, minha própria história com música, e o que eu examinava nas peças em que eu trabalhei sobre em Um violinista no telhado, foram combinadas com outro elemento, que era o próprio Itzhak Perlman. Há alguns temas principais de A lista de Schindler que certamente foram inspirados pelo fato de que eu sabia que Itzhak iria tocá-los. Eu conversei com ele sobre o projeto e ele concordou em me visitar, e estou sentado em um piano apenas criando e elaborando esses temas, e estava tentando ao mesmo tempo escrever alguma coisa que se encaixasse com o filme e também estava tentando criar um idioma particular para o estilo judeu do leste europeu para que Itzhak fosse tocar – era uma combinação maravilhosa de oportunidades. (Sullivan, entrevista, 2006)*

Hoje em dia, outros violinistas tocam a música do filme com frequência, mas o desempenho de Perlman para o filme é singularmente doloroso e emocionante. Sua sonoridade sombria, particularmente na primeira cena de *Schindler* no filme, parece muito mais com uma viola do que um violino, uma contrapartida assombrosa para a fotografia sombria em preto e branco de Janusz Kaminski. Esse é um dos muitos exemplos de um solista específico definindo a forma do som em um filme de Spielberg e Williams.

Spielberg chama *A lista de Schindler* de “a experiência mais profundamente emocional na minha carreira como cineasta.” Quando Williams tocou pela primeira vez trechos da música para ele usando um piano em Nova York, ele ficou tão impactado que teve que pedir uma pausa para sair do quarto onde estavam. Williams forneceu a ele uma trilha cheia “de dignidade e compaixão... A escolha estética dele foi de exprimir uma simplicidade singela” (New York Philharmonic Archive 2006). Williams

também passou por um colapso emocional quando assistiu ao corte completo do filme pela primeira vez:

Eu estava tão devastado que eu não conseguia nem falar e acreditava que não conseguiria terminar a reunião com Steven... Eu disse a ele, sem querer parecer autodepreciativo, apenas sincero: “Steven, você realmente precisa de um compositor melhor do que eu para esse filme,” ele me respondeu docemente, “Eu sei disso, mas todos eles já estão mortos.” (AFI 2011)

Compositores já falecidos são uma presença marcante na trilha de *A lista de Schindler*: Franz Lehar, Carlos Gardel, Edward Elgar (cuja “La Capricieuse” tem, novamente, a presença de Perlman como solista), como outros criadores de sons populares durante a época da narrativa. O filme começa com canções de cabaré exuberantes e embriagadas, um som apropriado para a época e também para o caráter decadente do personagem de Schindler, mas o uso também possui uma ironia amarga, já que muitos artistas que tocavam em salas de cabaré sofreram exílio ou extermínio pelo Regime Nazista. E na outra extremidade do filme, um som quase insuportável em sua pungência, aparecem canções folclóricas cantadas por um coro infantil, representando as vítimas mais jovens do Holocausto.

*A lista de Schindler* atravessa estilos musicais inéditos e sem precedentes anteriores na carreira de Williams. Na maior parte da projeção, o som de violino é a voz central do filme. “Remembrances” possui uma melodia caminhante, implorando, desbatando em uma cadência solitária. “Krakow Ghetto, Winter of 41” também cria uma atmosfera silenciosamente sinistra à medida que o violino se agita em longas fileiras sobre ventos de madeira. Os momentos em que há o uso de uma orquestra completa são ocasionais, mas poderosos. Uma sequência musical implacável em seu uso de teclas menores acompanha a cena em que Stern ensina aos judeus a falsificarem seus registros profissionais para poderem entrar na lista salvadora do título do filme. Estas cenas foram gravadas durante diversos dias usando apenas pequenas peças da montagem, de acordo com Spielberg; “foi uma sequência muito procedural” no qual necessitava de “algum fio condutor para dar a sensação de progresso. E John apareceu como um salvador com essa linda peça musical, no qual novamente surge inicialmente de forma bem baixa e progride para mostrar a evolução em como era feita a seleção das pessoas que seriam salvas, e como esses indivíduos conseguiam aprender um novo talento que acabou salvando suas vidas” (AFI 2011).

Mas que qualquer outra composição de Williams, *A lista de Schindler* se modula através de uma contraposição em vez de imitação; o uso de

cânticos modais com um deslumbrante som de violino ocorre como uma força de humanidade em contrapartida a imagens de horrível degradação e morte, a trilha sobrevoa a fotografia monocromática e desolada como um anjo de luz. Ao final do filme, no momento em que Oskar Schindler lamenta com um sentimento de culpa e remorso, a música cresce para mostrar a inesperada bondeza e heroísmo que ele próprio não consegue ver em si mesmo – e com isso representa uma das epifanias sonoras mais devastadoras na carreira de Williams e Spielberg.

### completando o círculo

*Munique* “completa o círculo” da experimentação de Williams com idiomas judaicos, embora tenha sido feito doze anos após *A lista de Schindler*. “A trilha precisava ser música judaica”, Williams relatou a mim, “mas ela tem muito menos relação com uma corrente europeia do que você, eu, e a maioria dos estudantes de música normalmente imaginamos quando pensamos em trilhas judias.” Ele estava tentando conquistar um novo som no qual era necessário o uso de uma orquestra unicamente diversa:

Eu estava tentando sugerir a atmosfera do Oriente Médio, e para isso trabalhamos com o uso de instrumentos persas, armênios... Que não eram particularmente israelenses: era uma ideia diferente... Uma geografia diferente da história da música judaica. Então as duas experiências eram contrastantes para mim, para eu poder produzir resultados sutis, mas diferentes em suas modalidades.

Outro componente deste círculo de compleção aparece com a trilha “Avner’s Theme,” no qual Williams a chama de “uma prece pela paz,” que cresce e finaliza de forma suave, muito parecido com a sua melodia de *Schindler* (Sullivan, entrevista, 2006).

Esvaldo Golijov, um famoso compositor de concertos que também escreve trilhas de filmes, considera *Munique* um marco. Williams “aborda a produção da trilha sonora como se fosse um homem muito mais jovem,” de acordo com Golijov, usando músicas de rua do Oriente Médio de uma forma “nova e sutil” – não muito diferente do estilo de música de Golijov (Sullivan, entrevista com Golijov 2008).

*Munique*, assim como outro filme feito por Williams e lançado no mesmo ano, *Memórias de uma geisha*, pode parecer uma ruptura com sons mais “Hollywoodianos” utilizados com mais frequência por Williams, mas ele tem experimentado com harmônicas e instrumentos orientais por décadas.

O seu concerto de flauta realizado em 1968 foi uma tentativa “de imitar alguns dos gestos do shakuhachi”. Os modos e ritmos orientais que podem ser ouvidos em *Munique* e *Memórias de uma geisha* fornecem um bem-vindo “desvio de toda a parafernália usada em filmes de ação e ficção-científica” (Sullivan, entrevista, 2006).

*Munique* é parte de um movimento gradual da diminuição do uso dessa “parafernália.” A importância da contribuição de Williams é vividamente frontal nos primeiros 20 anos de sua colaboração com Spielberg, mas desde *A lista de Schindler* e *O resgate do soldado Ryan* a sua música tem se tornado mais delicada e refinada, conquistando uma melodia atenuada e rarificada na trilha de jazz fumegante de *O terminal*, os fios de sons fugidios e perturbadores em *Guerra dos mundos*, a trilha extravagante, quase reminescente de *Harry Potter*, em *As aventuras de Tintim*, e o atenuado som americano de *Lincoln* (2012). O momento central desse movimento foi em 1987: *Império do sol* representava uma nova maturidade dentro do cinema de Spielberg, encarnada de forma impressionante em sua trilha sonora. Aqui, Williams introduz novos modos de ironia e ambiguidade. A ascensão do tema “Cadillac of the Skies,” no momento em que a câmera realiza seus *zooms* em aviões de combate, regressa de volta aos primórdios do cinema de Spielberg com um grande uso de retórica no som de Williams, mas também funciona como um contraponto para a cena brutal de bombardeio no filme. Anteriormente a esta cena, ocorre um momento em que o protagonista Jamie (Christian Bale) olha estupefato dentro de sua limusine para um mundo de miséria e pobreza, no qual ele foi protegido pela riqueza de sua família, e na trilha surgem fragmentos de um coro espectral que se transmuta em um som surrealista de “cacos sonoros.” Quando prisioneiros famintos no campo de concentração japonês colapsam no chão durante sua marcha da morte ao redor das ruínas do Império Britânico, a música alcança um tom sublime e arrepiante, tendo seu clímax em um coro angelical que acompanha um *flash* de luz que acaba sendo a luz da bomba atômica – representando definitivamente o momento mais perturbador do uso de ironia musical na carreira de Williams. Apenas no final do filme, nós recebemos o alegre, jovial e recompensador “Allelujah” no tema Haydneriano “Exultate Justi.”

Em alguns casos, o uso de trilha mais sóbria e minimalista era parte das exigências específicas do filme. Spielberg visualizou a cena de abertura na Praia de Omaha em *O resgate do soldado Ryan* como não tendo nenhum acompanhamento musical para importar um estilo documental ao realismo do filme. Os barulhentos sons da batalha já são o suficiente e não precisam

de nenhuma “trilha”. O uso de música foi reservado para cenas mais íntimas e quietas, um tributo às vidas perdidas. O acústico polido dentro do Symphony Hall, o lugar onde a trilha sonora foi gravada junto da Orquestra Sinfônica de Boston (BSO), aperfeiçoa os corais de latão ressonantes e o hino em refrão ao final do filme, no qual Williams atipicamente compôs de forma rápida. Normalmente, de acordo com Spielberg, Williams

*tenta trabalhar no final primeiro para que eu saiba aonde o material musical vai acabar chegando e como será seu desenvolvimento até então, e então ele decompõe o material e corta em partes para que os fragmentos individuais e mais maduros da trilha possam ser expostos e depois reunidos sonoramente no final do filme – mas nesse caso, em particular, foi diferente. (Extra de O resgate do soldado Ryan)*

A música aqui funciona mais como peças de conjunto do que uma linha de som contínua em estilo Wagneriano. Para inspirar os integrantes da orquestra de Boston, que ainda não tinham assistido ao filme, Williams pediu a Tom Hanks para ler a carta do Presidente Lincoln escrita para a mãe de um soldado falecido em guerra. Segundo Williams, a “grande acústica” possibilitou que os integrantes da orquestra ouvissem de forma clara a leitura de Hanks, e eles ficaram “imensamente emocionados”, uma reação refletida no desempenho eloquente da música. Isso exemplifica o cuidado de Spielberg e Williams em garantir a melhor versão possível de uma trilha – usando o desempenho que melhor combina com a música.

Se a música se move para a sutileza e ambiguidade nos filmes posteriores, isto não significa que seja apenas feita de “sons de piano” ou em um ritmo lento. *Guerra dos Mundos*, talvez a trilha mais sombria de Williams, “tem uma dívida imensa” com as músicas grandiosas que predominavam nos filmes de monstros de Hollywood, como diz Williams, e com isso ela se entrega a um ritmo de percussão complexo, “um pulso que, às vezes, ouvimos, às vezes, não ouvimos, mas que está sempre lá, e podemos senti-lo em cada momento” (War of the Worlds Special Feature).

De fato, Williams está sempre fascinado pela bateria (seu pai tocou os espetaculares solos de *timpani* para Herrmann no Norte pelo Noroeste), e suas trilhas, às vezes, se quebram em miniconcertos de percussão em *Amistad*, *Jurassic Park: O mundo perdido*, *Minority Report*, e *Munique*, um fetiche da bateria que aparece desde *Louca Escapada*. No entanto, com

exceções como *Cavalo de guerra*, fanfarras e cordas exuberantes são cada vez menos parte da paleta musical de Williams.

Essa tendência de se distanciar do uso de uma retórica lírica é especialmente notável nos filmes mais sombrios de Spielberg deste período, não apenas *Munique*, mas os dramas futuristas *Minority Report* e *A.I.* A primeira, uma homenagem a Hitchcock-Herrmann, é chocante e barulhenta; Spielberg a caracteriza como sendo a primeira trilha em preto e branco de Williams, avisando que esse som “não é exuberante com melodia”. Repetições de batidas sonoras sombrias nos créditos principais dão o tom ao filme. Passagens como “Leo Crow: the Confrontation” consistem em acordes úmidos, em estilo Herrmannesiano.

Em “Dr. Eddie e Miss VanEych” e “Can You See”, Williams mergulha de cabeça em um expressionismo modernista. Esta última cena levanta a questão central do filme, o ato de ver ou não ver, poder imaginar o futuro, mas não tendo nenhuma visão clara sobre o abismo do estado de vigilância que está diante de nós. A fotografia obscura e a fragmentação da trilha sonora de Williams sugerem continuamente uma cegueira fundamental ao filme, que se torna explícita com a cena em que olhos literalmente podem ser vistos rolando no chão. Entretanto, este ainda é um filme de Spielberg, com a sensibilidade mais ensolarada do diretor se infiltrando gradualmente na narrativa, e a paisagem sonora sombria se move imperceptivelmente em direção a um lirismo tênue, «Um Novo Começo» melhor, para o mundo futurista e seus personagens principais. (anotação).

## unindo spielberg e kubrick

Uma trilha ainda mais imponente que a anterior é a de *A.I.*, uma das composições mais grandiosas da carreira de Williams, com mais de duas horas de duração, e, em sua maior parte, radical em sua originalidade, contendo estilos diversos em sua estrutura. Este filme não apenas representa o lado mais sombrio de Spielberg, mas contém traços de Kubrick, que concebeu originalmente o projeto. Estalada e frígida, mas contendo momentos de leveza e humanidade, a trilha de Williams é uma união dos estilos dos dois realizadores – com um som instrumental de arrepiar a espinha e uma um grupo de refrão que lembra o uso anterior que Kubrick fazia da música de Ligeti (*Atmospheres, Requiem, New Adventures*) em *2001: Uma odisseia no espaço*. O momento mais congelante da trilha ocorre na composição “Replicas”, David descobre repetições infinitas de sua figura dentro de uma

fábrica de meninos-robôs sobrevoando sobre sua presença enquanto ele se movimenta espantado ao redor de suas cópias, crescendo até chegar a um refrão de lamento e de desespero para o personagem de David. Incapaz de cometer suicídio de verdade, ele de qualquer forma se joga do arranha-céu da fábrica e cai dentro de um oceano aterrorizante e Kubrickiano, com a trilha sonora acentuando melancolicamente seu desespero no momento em que ele afunda dentro da água. Enquanto a câmera acompanha sua prisão congelado dentro de uma Manhattan glacial após 2000 anos de evolução, um refrão de Cappella dá à luz a uma das abstrações musicais mais arrepiantes e congelantes da carreira de Williams.

Até mesmo para Williams, esta trilha envolve o uso de contrastes dramáticos. Coarse techno synthesizer O uso de sons brutais, sintetizados e tecnológicos, descrevendo sonoramente a destruição dos mechas, trilha realizada com a ajuda do filho do compositor, Joseph Williams, cria um pesadelo sonoro com o uso de batidas mais reconhecíveis em filmes de “ação” hollywoodianos, algo que Williams normalmente resiste. O uso de sons mais “feios” é justaposto com sons de cantigas de ninar carinhosas, como nas composições “Monica’s Theme” e “The Search for the Blue Fairy,” assim como momentos de uma delicadeza gigantesca na trilha bitonal “Hide and Seek.” No momento em que David e sua figura paterna adotiva (interpretado por Jude Law) atravessam a ponte futurística para chegarem a Rouge City, o uso da composição *Der Rosenkavalier* de Strauss avança em erupção sonora de forma abrupta e irônica em seu esplendor. (a escolha do uso desta música foi de Kubrick, o Straussiano mais dedicado na área do cinema.)

A.I descreve um mundo mecanizado, arruinado pela destruição promovida pela humanidade no meio ambiente. Em um universo tão estéril, é natural que seus personagens não tenham muito a dizer, sendo bem apropriado que Spielberg crie cenas longas sem o uso de diálogo, mas com uma trilha sonora assombração. Tipicamente, Williams apresenta fragmentos de temas sonoros que posteriormente se transmutam em trilhas musicais completas, de forma até maligna como no caso do som ominoso anunciando a chegada do “irmão” humano de David no lar, que depois se transforma em um som de terror na trilha “Swimming Pool,” e depois em tragédia em “Abandoned in the Woods”. Essa frieza sonora é alterada completamente no final do filme na comovente “Reunion”, um tema de conjunto para o personagem de David e sua mãe adotiva Monica, utilizando-se de piano e de harpa, ocorrendo paralelamente entre si, uma união de mãe e filho



através de música, realizando no final da narrativa o desejo de séculos de David. Mas há, porém, um sacrifício para que este desejo possa acontecer: David deve se tornar mortal para finalmente poder se tornar humano – o tema principal do filme Spielberg, comentado de forma comovente com o soprano de Barbara Ronney na canção “Monica’s Theme,” um momento final de vocalização sem o uso de palavras, dentro de um quarto íntimo após David e sua mãe adotiva entrarem em um sono que durará para sempre.

### “beleza sem exagero”

O uso de um som delicado e jovial é presente no seguinte par de filmes: *Prenda-me se for capaz* e *O terminal*. No segundo longa mencionado, o personagem Viktor, de Tom Hanks, é um homem sem país, mas ele tem, de acordo com Spielberg, “um senso de humor Krakazhiano” incorporado pelo tema de clarineta que acompanha o personagem. Spielberg estava claramente satisfeito e feliz com a trilha sonora de *O Terminal*, a classificando como “A trilha mais alegre e *feel-good* do repertório inteiro de John” incorporando “uma beleza sem soar exagerada” (Spielberg 2004). Um som saudosista e agridoce no som “Dinner with Amelia,” que recorda sonoramente as óperas de Kurt Weill; o dueto etéreo com o uso de harpa e teclados em “The Fountain Scene” cria uma composição sonora puramente colorida; os tons baixos de piano em “Jazz Autographs” nos lembram do início de carreira de Williams quando ele era um pianista de estúdio e um músico de jazz. Uma diferente ambiência de jazz também colore a trilha de *Prenda-me se for capaz*. As batidas de madeira picantes que ocorrem durante os créditos principais incorporam a sagacidade do estilo sonoro da década de 1960: “é uma fanfarronice de jazz que você poderia ouvir em qualquer lugar durante aquela época,” de acordo com Williams; “ela é um tipo de *loop* regressivo para mim já que eu costumava tocar jazz nos anos 50 e 60... Então este trabalho foi uma oportunidade para eu revisitar uma parte de mim que ficou por muito tempo adormecida durante décadas.” Spielberg diz que o propósito da música de Williams é incorporar e sugerir um “idioma de jazz progressivo que era muito popular durante as décadas de 50 e 60. Eu acho que Charlie Parker ficaria orgulhoso se conseguisse ouvir a música de John.” O Frank interpretado por Leonardo DiCaprio pode até ser um sacana, mas o seu acompanhamento sonoro, que é chamado por Williams como “sua pequena trilha mágica,” aparece em todos os momentos em que ele “se motiva” a elaborar uma nova trapaça, e com este acompanhamen-

to musical, ele de repente se torna uma figura estranhamente simpática  
(Extras de *Prenda-me se for capaz*)

## eficácia versus atenuação

Os filmes *Cavalo de guerra* e *Lincoln* representam quase quarenta décadas da colaboração feita entre Spielberg e Williams, e eles resumem duas longas tendências que podem ser observadas em suas carreiras. *Cavalo de guerra* evoca a grandeza e o maravilhamento infantil ao mundo presente nos filmes anteriores: a amizade entre um garoto solitário e o seu cavalo lembra naturalmente o relacionamento de Elliott com o *E.T.*, e a presença de cenas de multidão e de batalhas evoca as cenas de guerra presentes anteriormente em outros filmes de Spielberg com a mesma temática.

As ocasionais músicas folclóricas presentes na peça original se expandem em uma das trilhas orquestrais mais extravagantes da carreira de Williams. Aqui, Williams demonstra o seu amor por composições de música britânica (um carinho específico que é presente deste seu trabalho no filme televisivo *Jane Eyre*, de 1970), fazendo uma trilha sonora cheia hinos em cordas retas, que dão um perfume sonoro característico do campo rural britânico, também evocando o trabalho modal de Vaughan Williams, assim como também a trilha de Herrmann para *O terceiro tiro* (Alfred Hitchcock, 1955) demonstrando uma admiração por Elgar e pelo som pastoral inglês. Outras marcas reconhecíveis de Williams – os sons líricos de flautas, as figuras pristinas de harpas, os sons distantes de trompetes, os vólos de percussão de guerra – aparecem abundantemente, embora, desta vez, sempre dentro de um contexto britânico. Como de costume, Williams é obcecado com o som da orquestra e com a qualidade dos solos: a sua trilha sonora é “muito dependente no desempenho musical de cada integrante.” “Nós temos que fazer algo para conseguir capturar um momento mágico no trabalho do flautista,” um trabalho que requer a gravação de diversos *takes* diferentes, “e a linha de cordas orquestral que o acompanha precisava também criar algo especial”. Durante a gravação da trilha deste filme, Williams diz que Spielberg estava sentado ouvindo o desempenho da orquestra de “uma maneira sensual, quase como se ele estivesse em um concerto.” O som de *Cavalo de guerra* é algo que

*você não consegue realmente sintetizar dentro de um computador ou sobrepor com o uso de uma tecnologia nova. Este é um filme lírico que*

*necessita de uma resposta lírica não apenas em sua roteirização, mas também no desempenho orquestral, e isso é algo que Spielberg entende intuitivamente. Então essas sessões de gravação eram mais parecidas com uma sessão de concerto do que uma gravação de uma trilha sonora para um filme. (“Compondo Cavalos de guerra” 2013)*

*Lincoln* tem uma cor e tonalidade diferentes e representa outro tipo de abordagem, bem mais austera. É uma trilha embutida de temas americanos da mesma forma que *Cavalos de Guerra* é saturado com idiomas ingleses e célticos. Com o som de várzeas, pairam em cenas interiores e em exteriores, sons abertos de cordas e latões, mais novamente com o brilho sonoro e jovial característico do estilo de Williams. Durante a projeção, a música é mais uma espécie de um complemento sutil no cenário de fundo do que um som mais alto e direto. O tema principal do filme, “The People’s House,” dá um tom sóbrio e contido ao clima do filme; o tema “The Blue and the Grey,” gera uma significação melancólica da tragédia gerada pela guerra, com o seu uso de um elegante solo de piano realizado pelo proeminente tecladista de estúdio, Randy Kerber. Williams faz referência a hinos luterianos, a sons folclóricos americanos, e ao som das marchas feitas na Guerra Civil, com o uso abundante de instrumentos de época, entre eles: o banjo, o baixo e o uso de violinos, em temas jubilantes como “Getting Out the Vote” e “The Race to the House.” O som modernista baixo e retumbante de “The Southern Delegation and the Dream,” com seu solo de trompete sinistro e o uso de caçarotes, realiza uma quebra de continuidade para conquistar uma variedade sonora e uma profundidade na expressão estética de sua trilha. Os chifres queimados realizados pela Sinfonia de Chicago e o refrão angelical e divino que cresce até alturas místicas no tema “Appomattox,” o momento musical mais comovente do filme. Como sempre, Williams fornece uma soma sinfônica de todos os temas presentes, desta vez na composição “The Peterson House and Finale,” um dos seus poemas sonoros mais satisfatórios. A forma no qual o som de latão brilha e se insere dentro das cordas musicais no grande clímax da projeção talvez só foi possível de acontecer pelo trabalho da Orquestra Sinfônica de Chicago, um outro exemplo de Williams e Spielberg encontrando o grupo ideal para poderem realizar suas obras. Com seu carisma silencioso, a música é o espelho sonoro da atuação de Daniel Day-Lewis como Lincoln, e se encaixa perfeitamente com o filme de Spielberg, até então o seu trabalho mais maduro e complexo.

## cinema sinfônico

A união de Steven Spielberg e John Williams é unicamente poderosa, mas também é paradoxal. Ambos são mestres dedicadíssimos em suas áreas técnicas, eles parecem, ao menos profissionalmente, ter muito pouco em comum. Desde a sua infância, Spielberg vive e respira Cinema, enquanto Williams raramente saía para assistir a filmes. Quando ele fala sobre outros compositores, demonstrando um solene entusiasmo, a maior parte dos nomes é de repertório clássico, como Haydn e Yehudi Weiner, músicos do mundo cinematográfico (com exceção de Herrmann e Korngold). Até mesmo durante a sua infância ele não era um grande fã de cinema, sempre preferia o rádio, no qual o convidava a construir mentalmente suas próprias imagens. Esse pode ser o motivo de por que ele se tornou adepto a escrever uma música que, como o próprio Spielberg reconheceu em diversos momentos, evoca um forte sentido narrativo mesmo se fosse tocada sem as imagens do filme em si. E ele também não planejava ter uma carreira de compositor cinematográfico, embora também reconheça que muitos de seus antepassados não haviam planejado isso também: “As nossas carreiras são tanto o que acontece com a gente e o que a gente planeja fazer. Para Korngold, se não fosse pelo seu Hitler, ele nunca iria ter aterrissado aqui e provavelmente nunca teria feito música para o cinema”.

Entretanto, se Williams reconhece que ele não é apaixonado pelas imagens cinematográficas, ele sabe que a audiência a que assiste é – de forma irremediável também – e com isso a sua missão se torna criar composições para uma arte que irá abraçá-las, não apenas pelo propósito de garantir um alto padrão para a qualidade das trilhas sonoras cinematográficas, mas também pela preservação da música sinfônica em si:

Como músicos, nós não gostamos de imaginar que precisamos de acompanhamento visual para nossas obras serem projetadas; elas deveriam nos engajar intelectualmente e auramente sem precisar de uma distração visual. Eu tenho enorme consciência deste problema, mas, e eu acredito que você e eu já debatemos isso anteriormente, nós somos viciados em visuais, agora com o estímulo de telas de computador ou de televisão, e as pessoas hoje em dia ficam com os seus olhos grudados em alguma coisa toda hora.

Nesse ambiente descrito, os meios de disseminação de uma cultura sinfônica,

*mais que qualquer coisa, são pelo cinema, até mais que por álbuns hoje em dia, e definitivamente muito mais do que conseguimos conquistar*

*com performances de concertos, então para o bem e para o mal, a audiência para trilhas sonoras cinematográficas, até mesmo de uma forma inconsciente, é multinacional e gigantesca. Se existe alguma coisa que possa ser chamada de música global, ela provavelmente irá aparecer pelo cinema, onde está menos apegada a um vernáculo em particular. Como uma forma de arte unificada, um filme bem-sucedido, se ele tiver uma trilha sonora que a audiência vai abraçar, ele realmente pode, no ambiente em que vivemos hoje em dia, atravessar esses limites continentais. Com isso, a música cinematográfica pode ser muito importante até mesmo para a história e o desenvolvimento da arte da música em si mesma. Os mais puristas não vão gostar disso, e eu posso entender o problema embutido nesta declaração, mas é bem mais difícil para que a nossa nova geração de pessoas ouçam Beethoven e fiquem engajadas por completo por suas obras, de um ponto de vista purista, nós preferíamos que fosse assim. Eu acho que ignorar este fato é ignorar a realidade ao redor de nós.... Essa é a nova forma que estamos vivendo. (Sullivan, entrevista, 2006)*

O mundo da música clássica, que um dia já abominava abertamente a música cinematográfica, está começando a moderar o seu ponto de vista “purista” e, de forma hesitante, está reconhecendo a importância da trilha sonora no cinema para a nossa cultura moderna. As ações de Williams aumentaram durante este processo: a Liga de Orquestras Americanas o premiou com o Prêmio Bastão de Ouro em 2006 (destinatários anteriores incluíam Leonard Bernstein e Robert Shaw, entre outros), chamando Williams de “uma parte inesquecível da fábrica de cultura Americana” (Sullivan 2008, 32). Sedgwick Clark, editor de “Musical America”, acredita que não apenas Williams e Spielberg carregam o legado herdado por Herrmann e Hitchcock, mas que Williams é um destaque no mundo de música clássica em geral:

*John Williams possui um estilo, um estilo inconfundível, e com um som instantaneamente reconhecível. Você não pode dizer o mesmo sobre muitos compositores modernos. As suas melodias fáceis de cantarolar representam experiências musicais que divergem significativamente de suas origens. Assim como Spielberg tem se locomovido de filmes de ação, aventura, e fantasia, a narrativas profundamente humanas como em A Lista de Schindler e Lincoln, Williams também se inspirou para poder realizar*

*composições de uma sutileza rara comparado com a abundância da música eletrônica de hoje em dia. (Correspondência com o autor, realizada em Abril–Maio 2014)*

Essa espécie de reconhecimento de colegas artistas do mundo de concertos é talvez até mais importante, mesmo que menos glamorosa, que a premiação de 5 Oscars durante sua carreira no cinema.

Williams é como se fosse um capitão experiente de uma “Nave Mãe” musical, encantando jovens compositores para dentro de um mundo melhor:

*Eu acredito que [a música no cinema] tem um belo futuro pra frente ... Nós não sabemos se ela irá rebaixar musicalmente. Eu acredito que a geração mais jovem vai aparecer e reconhecer as modas presentes, e também a união irrevogável do visual com o aural, e com isso os músicos vão usar essa oportunidade para escrever de forma séria trilhas para o cinema. (Sullivan, entrevista, 2006)*

O truque para isso é se conectar com um diretor que também leva o uso da música a sério, e é por isso que Williams fala de seu relacionamento com Spielberg como um golpe de sorte singular: “Eu me beneficieei de um acontecimento muito especial, e com Steven, eu trabalho com um grande amigo meu; ele é como família para mim.” (Extra de *Guerra dos mundos*).

Essa colaboração longa e unicamente produtiva demonstra o que um time de compositor-diretor pode conquistar dentro de uma época em que trilhas *pops* rapidamente esquecíveis e um som bombástico pseudo-Carmiina Burana parecem ser a norma musical vigente. Há certamente outras colaborações entre diretores-compositores que também são famosas e icônicas – Wes Anderson–Alexander Desplat, Tim Burton–Danny Elfman, entre outros– e que também avançaram progressivamente a arte cinematográfica, e até mesmo séries televisivas são ocasionalmente presenteadas com uma verdadeira trilha orquestral, como pode ser exemplificado pelo trabalho assombroso de Michael Giacchino para *Lost* (ABC 2004–2010). Mas nenhum outro time chegou perto do nível de grandiosidade de Spielberg e Williams, reinventando juntos os valores da “Golden Age” da música hollywoodiana para o século 21.

Uma sala de cinema não é o Carnegie Hall, mas Spielberg e Williams trazem ao cinema o expressionismo inerente de um concerto musical. Da mesma forma como realizaram durante a produção de *Contatos imediatos*,

eles são guardadores de uma tradição que muitos estão prestes a deixar de lado para o desaparecimento, mesmo com as suas inovações constantes na música. “Para nós,” de acordo com Williams,

*o desempenho orquestral é muito mais importante do que agrupar eletronicamente as trilhas em si.... Nós capturamos um momento único de expressão dentro de uma orquestra da mesma forma como ele é visto em um teatro ou concerto. Esse é um modus operandi que até provavelmente pode ser considerado antiquado para outras pessoas, mas para nós funciona muito bem. (AFI 2011)*





A direção de espectadores,  
da qual Spielberg é o mestre  
incontestável, determina seu  
modo de encenar e revela o  
cerne trágico de sua obra

Publicado originalmente em *Cahiers du Cinema*, nº 675,  
fevereiro de 2012, pp. 8-11 — Tradução de Ciro Lubliner.

“*I’ll be right here*” murmura, como forma de despedida, a criatura de olhos arregalados, tocando com seu dedo iluminado a testa de Elliot. Essa comovente promessa feita pelo E.T. é também a crença de Steven Spielberg, que se entroniza como grande hipnotizador das multidões: estou bem aqui, bem em suas cabeças. Nunca, sem dúvida desde Hitchcock, um cineasta havia cristalizado tanto a ideia da direção de espectadores. Nunca também um cineasta havia emblematizado como ele a onipotência hollywoodiana, ao ponto da recepção crítica de seus filmes (sobretudo na França) demorar bastante tempo para se afastar de uma abordagem ideológica, recusando-se a isolar o que passava clandestinamente nas bagagens dos filmes, para além da expressão da posição dominante do cineasta como porta-bandeira do imperialismo cultural ianque. O que lhe rendeu esse reconhecimento paradoxal: todos sempre reconheceram, incluindo seus mais ferrenhos críticos, que Spielberg detém um saber único, aquele de conseguir ter os espectadores nas mãos para levá-los exatamente onde ele quer, em uma lógica de puro espetáculo e eficiência. Fazer de cada filme uma exploração, uma exploração de cada plano. Tal é a outra crença do cineasta, para quem a direção se resume a dois mandamentos: inventividade técnica e gestão das emoções do espectador. Eis o que fez dele, a partir de *Tubarão* (1975), o campeão dos campeões de bilheteria.

### o governo das emoções

*Encurralado* (1971) e *Tubarão* fundam a convivência de Spielberg com o público. A partir de uma sinopse mínima e de uma lembrança hitchcockiana

(conseguir se safar de um par de mandíbulas vorazes em plena luz do dia e da superfície de um deserto: a estrada, o mar), Spielberg demonstra seus poderes de hipnotizador fazendo uso de truques maravilhosos de parques de diversão, simples e precisos (o surgimento tardio de criaturas em um contratempo ou em um desvio após um plano banal), polvilhando um confronto mitológico entre o pequeno humano assustado e a máquina tola de descobertas destinada a atingir a imaginação (a abertura de *Tubarão*) e piadas colegiais que farão a alegria dos *geeks* (a câmera lenta da queda final dos dois monstros, cumprimentados por um mesmo gemido de dinossauro recuperado de um filme dos anos 50!). Ele se apoia sobre um arsenal sádico de filme B (*Encurralado*), depois o customiza se inclinando ao poder hollywoodiano (*Tubarão*).

Ao se abrir ao maravilhoso com *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), *Indiana Jones* (1981) e *E.T.* (1982), o espetáculo muda de escala, e a direção de espectadores passa a partir de então por uma comunhão com o público: as personagens veem o mesmo espetáculo que nós (o rosto petrificado que alcança as estrelas), essa atitude do espectador a qual Godard se refere ao dizer que olha para o alto no cinema e para baixo diante de sua televisão. Spielberg substitui os dispositivos de visão fraturados dos dois filmes precedentes, que ganham a forma de uma vigilância inquieta (o retrovisor de *Encurralado*, o plano repleto de banhistas com Roy Scheider observando a praia em *Tubarão*), em favor de um elenco empático onde o personagem-espectador é dominado pela grandeza chocante da visão constituída sob seus olhos. É a era da grua, dos *travellings* diante dos rostos, dos planos bem abertos revelando, com cada vez mais frequência, as vastas lamentações (a bomba atômica em *Império do sol* (1987), a vala comum em *O resgate do soldado Ryan* (1998), a paisagem ensanguentada em *Guerra dos mundos* etc.).

Finalmente, Spielberg raramente se aventura para além de algumas figuras de linguagem, garantindo que o olhar do espectador, que não pode visualizar nada além do que quer o cineasta, obterá uma retribuição/recompensa imediata (aparição, visão, plano conjunto). E elas destacam menos uma arte da montagem que um sentido plástico do quadro: o motivo hitchcockiano do elemento heterogêneo que invade com um arrombo a imagem (um caminhão, um tubarão) ou o jogo sobre as escalas entre o tamanho das personagens e a enormidade do que elas veem. É por isso que é preciso destacar o extraordinário e a cena atípica do ataque de cavalaria em *Cavalo de guerra* (2011), em que Spielberg tenta outra coisa, correndo o risco de desorientar o espectador: um puro

exercício de montagem não linear, formalista, eisensteiniano, e uma das raríssimas incursões do cineasta em um registro mais abstrato –, ele que sempre insistiu em amarrar o olhar do espectador no quadro, lhe garantindo um ponto de ancoragem.

Acontece que a direção dos espectadores, em Spielberg, parte de uma gestão utilitária das emoções, governada por um imperativo de rentabilidade. É aí que fica difícil separar o exame dos procedimentos de encenação e a abordagem ideológica de seus conteúdos. O público, tal como Spielberg gosta de moldá-lo, é um público siderado, atordoado, mudo – ele não para de encenar esse momento preciso, espelhado. É um público ávido por ver. *Muniqué* (2005) fornece, apesar de suas características, um paradigma quase engraçado dessa moldagem e desse jogo sobre a impaciência, inscrevendo a circulação do desejo e da recompensa em sua própria narrativa: esta avança a medida que os agentes nomeados por Israel, para eliminar os membros da Organização Setembro Negro, pagam 200.000 dólares a um intermediário para saber onde se encontra cada novo alvo, como se fosse preciso pagar a cada vez 200.000 dólares para se ter direito a uma cena de ação suplementar.

### um comediante fracassado

Um outro nó do cinema de Spielberg é sua relação com a violência e a morte. Há, certamente, muitos assassinatos em seus filmes, e se todos se destacam a partir de uma lógica do espetáculo, é impressionante constatar o quanto eles são tendenciosos. Às vezes por uma visão genial (a chuva de roupas dos corpos pulverizados em *Guerra dos mundos*, os cavaleiros dizimados na armadilha em *Cavalo de guerra*), frequentemente mediada por uma gozação mórbida em que a direção de espectadores toca um poderoso limite. A cena do desembarque em *O resgate do soldado Ryan* impressiona, ao menos, tanto por suas gozações quanto por seu tão comentado realismo: a gozação do soldado que procura seu braço, de outro que tenta salvar seu camarada, arrastando-o sem perceber que ele estava cortado ao meio, de um terceiro que retira seu capacete todo feliz por ter se salvado, antes de receber um tiro em sua testa desprotegida. Essa última gozação é uma variação sobre a mais célebre de todas: aquela que Spielberg realizou em *Tubarão* e não parou de, em seguida, duplicar: a gozação da falsa barbatana de tubarão que assusta uma praia inteira (e uma sala de cinema), enquanto que, em um plano mais distante, em outro lugar um verdadeiro tubarão devora um

banhista. Gozação, com efeito de surpresa, de revelação inesperada, baseada no modelo da gozação chapliniana de *O imigrante* (1971), aquela em que Carlitos, visto de costas, parece estar com enjoo, mas quando é mostrado de frente, o espetador percebe que ele estava, na verdade, pescando.

Essa morte da qual se escapa por pouco, pode ser encontrada por toda parte: Indiana Jones acreditando ter sido baleado enquanto é seu agressor quem é abatido com um tiro nas costas; Sam Neill assustando as crianças em *Jurassic Park* (1993) fingindo ser electrocutado; E.T. granindo “*phone home*” do seu caixão, depois de quase arrastar Elliot para a morte etc. E mesmo a virada final de *O resgate do soldado Ryan*, que nos faz descobrir que o sobrevivente diante de nós não é aquele que acreditávamos ser. Há uma tensão permanente entre a morte em que acreditam (os espectadores) e a morte nua e crua<sup>49</sup>. Por que Spielberg faz uso desses truques, desses desvios, para brincar com os nervos do espectador? Para além dos efeitos esperados da rentabilidade imediata desses procedimentos, o cineasta busca antes de tudo representar o sopro da morte, quando ele não passa tão longe, e apontar uma ironia que seria tipicamente própria à condição humana.

Mas essa bela ideia (promessa de frisson que carrega o traço de uma inquietude frente a fragilidade do ser vivo) tem seu inverso: brincando assim o jogo da morte, nunca se está distante do desconforto, porque Spielberg modula apenas a intensidade, esquecendo às vezes de se perguntar sobre as condições da possibilidade de um tal exercício. Então, acontece que esse discurso sobre a morte como incongruência, surpresa, gozação, vira o embaraçoso número de um comediante fracassado. Quando, por exemplo, Indiana Jones supera um espadachim que ele abate como se esmagasse um inseto, e isso dá uma furiosa vontade de rir e aplaudir. Ou mesmo quando assistimos o gordinho de *Jurassic Park* levado à morte, literalmente arrastado na lama (como se fosse preciso, em toda aventura, descarregar em alguém, frequentemente uma mulher de outro lugar, regularmente expulsa dos filmes). Ou, é claro, quando um filme, do qual todo mundo sabe que são evocados os campos de concentração, abre com uma dessas típicas pistas falsas: a fumaça preta no ar... um forno crematório? Não, uma locomotiva! Mais tarde, será a cena mais célebre e mais controversa de *A lista de Schindler* (1993). Judeus, nus, empilhados em um ambiente. Planos fechados nos rostos aterrorizados, planos fechados nos chuveiros. O espectador fica grudado na cadeira. Ele vai conseguir suportar ver seres humanos morrerem em uma câmara de gás, mesmo que falsa? O que vai sair dos chuveiros? Zyklon B? Não, água! São chuveiros de verdade! Hahaha,

ufa, escapamos de uma boa. Só que não se pode aceitar que uma evocação a Auschwitz deixe espaço para “a ironia do destino” ou para se “escapar de uma boa”.

### em direção a uma lógica do choque

Exceto pela famosa polêmica de *A lista de Schindler*, a crítica da arte spielbergiana de tomar o controle das emoções do público se concentrou, essencialmente, em seu conteúdo ideológico. Spielberg, até a espetacular reversão de *Inteligência artificial* (2001), depois da qual a crítica ideológica pareceu se retirar, era o Representante de Vendas da América bem-intencionada, doutrinando as massas com seus sentimentalismos, seu mercantilismo e seus brinquedinhos (seu ursinho de pelúcia do espaço, seus dinossauros, seus tubarões, seu arqueólogo glamouroso etc.). A direção de espectadores era vista como um artifício que se degenera em um programa de doutrinação.

Ora, é precisamente quando “se degenera” que Spielberg é mais interessante. Não quando ele brinca com os limites do suportável (a cena dos chuveiros), quando alimenta os instintos mais baixos (o espadachim de *Indiana Jones*) ou quando coroa, com a melhor das desculpas, o dinheiro (*Munich*, *A lista de Schindler*, *Jurassic Park*), o sentimentalismo (*A cor púrpura*, 1985) e o patriotismo (*O resgate do soldado Ryan*). Também não com o falso pudor que ele coloca na cena de *Guerra dos mundos* (2005), onde o herói mata o personagem de Tim Robbins, depois de vendiar os olhos de sua filha e do espectador com um só gesto. É mesmo quando a direção de espectadores degenera em uma lógica do choque, em seus maiores filmes (*Contatos imediatos de terceiro grau*, *E.T.*, *Inteligência artificial*, *Guerra dos mundos*), que os filmes se tornam profundamente trágicos. Choque significa o momento em que o fluxo de empatia do espectador é confrontado com uma máquina feita para amar (o robô de *Inteligência artificial*), basicamente não menos estúpida que as máquinas feitas para comer de *Encurralado* e *Tubarão*, ou mesmo quando o choque de uma visão sensual e hipnótica (um balé de luzes) nos torna cúmplices de um projeto de fuga que passa pela irracionalidade e o suicídio social e familiar (*Contatos imediatos de terceiro grau*, que mostra que Spielberg, filho de pais divorciados, não é de modo algum o cineasta da tolice familiar muitas vezes retratada, mas, inversamente, o cineasta do trauma familiar). Mesmo em *E.T.*, onde o governo das emoções parece chegar ao apogeu e em que o público pode apenas se emocionar com a conexão entre aquela grande bala de goma vinda das estrelas que

distribui abraços de amor e aquele pequeno americano traumatizado por sua família (a partida de seu pai), chegando ao ponto do querer absoluto: a direção de espectadores conduz esses para um abismo aberto pelo choque de um amor fraterno (entre o E.T. e Elliot), tão forte que ele poderia levar à destruição dos dois seres. É quando ela degenera em seu sentido, que a direção de espectadores joga luz sobre o espectro que assombra toda a obra de Spielberg: a hipótese questionada sem parar da supressão radical do outro, aquele que “está bem aqui”, em nossas cabeças.

# conto de fadas para um outro tempo

VINCENT MALAUSA

Com a Amblin Entertainment,  
Spielberg desenhou a cartografia  
do imaginário dos anos 80

Publicado originalmente em *Cahiers du Cinema*, nº 675,  
fevereiro de 2012, pp. 12-13 — Tradução de Ciro Lubliner.

Um garoto cavalgando o céu em uma bicross cuja silhueta se delinea sobre a lua: essa imagem tão familiar de nossos sonhos de infância resurgiu recentemente sobre uma tela de cinema. Foi em *Super 8* (2011) de J. J. Abrams, no qual um dos objetivos confessados foi o de reativar a “magia Amblin” – produtora da qual tantos títulos (*E. T.*, *Gremlins*, *De Volta para o Futuro*, *Goonies*...) vieram para iluminar a indústria adolescente dos anos 80. Se a sociedade criada por Spielberg, Kathleen Kennedy e Frank Marshall em 1981, produziu, posteriormente, filmes bem distantes dessa ideia de infância para poder perdurar até os dias atuais, seu impacto sobre os anos 80 foi tão forte que basta a logomarca chocante do nome mágico para agitar todo um cortejo de lembranças iluminadas: uma senha para se chegar perto das estrelas que reluzem, bem além de seu único campo de atuação, tendo ainda amplamente influenciado uma grande parcela da produção da época, a partir do “modelo da Amblin” (de *Jogos de guerra*, de John Badham, a *Starman – O homem das estrelas*, de John Carpenter). E qual foi a especificidade desse modelo? A invenção de um imaginário apoiado na intrusão do maravilhoso no cotidiano da América suburbana e talvez mais do que isso: a formulação de um certo “espírito dos anos 80” que continua a irrigar toda uma porção do imaginário contemporâneo.

## a américa em obras

A grande invenção de *E.T.* (1982), amadurecida na ficção científica sonhadora de *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), foi tecer uma relação com o maravilhoso resolutamente oposta à superação pirotécnica de *Guerra nas*

*estrelas*. Se impõe a partir de *E.T.*, a escolha por instalar a ficção científica no quadro de uma América *middle-class* em obras, marcada pelas grandes conturbações do primeiro governo Reagan. O cenário de todos os filmes é idêntico (subúrbio a perder de vista, zona residencial fora do centro, loteamento espremido em um vale anônimo...) e a questão imobiliária está no cerne das narrativas. Em *Poltergeist: O fenômeno* de Tobe Hooper (de 1982, escrito e produzido por Spielberg, embora não se trate de uma produção da Amblin), a criação de um imenso empreendimento imobiliário dispara a revolta de uma horda de cadáveres “indígenas” recalcitrantes; *O milagre da Rua 8* (Matthew Robbins, 1987) e *Os Goonies* (Richard Donner, 1985) apelam para contatos extraterrestres ou para aventuras sob o mar para salvar velhas e amadas casas da demolição. O bairro de *E.T.* é ele próprio um indecível canteiro de obras e construções. A política agressiva de Reagan e seus planos urbanísticos criam um sentimento paradoxal de estímulo (energia) e perda (nostalgia), dos quais as produções da Amblin produzem uma crônica.

Nessa pintura social, o tema da infância afirma os poderes de uma criança que exclui de fato os adultos de seu campo de visão. *E.T.* definiu as regras desse autismo reivindicado, reduzindo o mundo dos adultos a um território de indiferença. Os planos recorrentes dos cientistas varrendo a zona de pouso da nave captam um exército de corpos sem cabeça e todos os adultos do filme parecem estranhamente distantes (pai ausente, mãe “cega”, incapaz de notar o *E.T.* passando diante de seus olhos). O adulto aparece em um ponto cego da narrativa, a menos que ele mesmo se torne uma criança (o belo personagem do cientista cochichando sua conivência no ouvido de Elliot). O espaço superprotegido do quarto se soma a essa ideia de um bolsão de resistência inteiramente estruturado sobre os motivos infantis (e cujo ápice seria o quarto transformado em pura fábrica de visões em *Poltergeist*). O espírito de bando que se destaca dessa apreensão da infância como uma forma de sociedade secreta, evoca um mundo com regras autônomas, “configurado” pela inesquecível cena que lança o final de *E.T.*: signo tácito de agrupamento sem outro motivo senão o de pertencimento à comunidade das crianças, os camaradas de Elliot formam um exército e se lançam de bicross ao resgate de *E.T.*, desenhando todo um trajeto inalcançável aos adultos que os perseguem – atalhos, terrenos baldios, espaços abandonados dos quais eles conhecem cada mínimo canto e parecem ser os mestres incontestáveis.



## bicicross e skates

No mesmo impulso, a produção da época de ouro da Amblin é talvez aquela que soube integrar mais naturalmente em seus projetos a ideologia hipermaterialista do modelo de consumo americano dos anos 80. Vemos, desde *E.T.*, o quanto a criança ativa toda uma série de estímulos consumistas que dão lugar a uma sequência impressionante de posicionamento de produtos (os *Smarties* que pesca E.T. no instante em que Elliot descreve as qualidades da Coca-Cola e dos chicletes *Pez* à pequena e terna criatura). A lógica do consumo estrutura as narrativas à maneira de uma mitologia que se escreveria diretamente da infância, seja em se tratando de reenviar ecos de um filme a outro fazendo girar a todo vapor a máquina do *merchandising* (Mestre Yoda que cruza E.T. na noite de Halloween) ou de transformar as obras em suportes de lançamento promocional (os famosos *Nike auto-scratch* de McFly em *De volta para o futuro*). Essa troca de boas práticas entre imaginário e indústria participa, evidentemente, de uma forma de hegemonismo cultural do qual Reagan se colocou como o porta-voz, mas ela nutre simultaneamente a ideia de um conto de fadas costurado com o cotidiano do espectador. Em vez dos sabres de luz de *Guerra nas estrelas*, toda uma parafernália de objetos do dia a dia sublimada (bicicross, skate, bandana, televisão...) garante a passagem em direção ao maravilhoso.

Se a lógica consumista atinge por vezes o limite dos níveis de toxidade – por excelência, o personagem roliço Gordo em *Goonies*, boca escancarada que passa o tempo devorando batatas fritas, barras de chocolate e chantili em um apelo permanente ao espectador –, certos cineastas tiram desse império da matéria uma leitura mais crítica. *Gremlins* (1984), de Joe Dante, figura a versão infernal do personagem de Gordo, criaturas delirantes que devoram tudo o que encontram pela frente em um extraordinário caos de objetos quebrados e substâncias coloridas. A histeria da matéria e a exacerbação do poder dos objetos do cotidiano levam todos os filmes da Amblin a essa articulação permanente entre o prosaico e o conto de fadas. A figura do inventor lúdico e maluco faz escola (o Doc de *De Volta para o Futuro*, o pequeno faz-tudo de *Goonies*...), dando vazão à imagem de uma ficção científica artesanal que encontra sua fonte nos anos 50, década áurea da infância da geração de Spielberg. A tentativa de reanimação dos Trinta Gloriosos<sup>51</sup>, que estimula a política reganiana e essa nostalgia dos *fifties* que nutre a obra de Spielberg, produz uma combinação perfeita: a Amblin é o templo desse encontro do qual o retroceder no tempo em *De Volta para o Futuro* opera a metáfora.

## endurecimento fatal

Se a Amblin permanece como o núcleo ardente da “galáxia Spielberg”, sua época de ouro teve fim com o monstruoso *Hook – A volta do Capitão Gancho* (1991), caricatura de todas as obsessões de uma década ligada a uma espécie de mecanização progressiva da criança-consumidora (a relação entre conto de fadas e parque de diversões, já significativa em *Os Goonies*, o mito degradado de uma juventude eterna que se confunde com a senilidade do avô no epílogo). A degenerescência que testemunha *Hook* é aquela de uma época que a Amblin e Spielberg haviam acompanhado até seu estado terminal, elogio do maravilhoso cristalizado em sua trivialidade a mais enfadonha: narrativa mecânica, figurinos ridículos, luzes pastéis. Concha vazia de toda substância onírica, o filme em seu conjunto carrega a marca de um endurecimento fatal. De sua parte, Chris Columbus, roteirista de inúmeras produções emblemáticas da Amblin (com destaque para *Gremlins*), se lança de corpo e alma na realização de *Esqueceram de Mim* (1990), que podemos considerar, com seu pequeno herói deixado sozinho na casa de sua família (livre para consumir tudo e assombrado pelo espectro de um mendigo), como uma forma de dissolução de todos os ideais da Amblin.

É que o cinema fantástico e maravilhoso dos anos 80 não parou de retirar da experiência da matéria uma forma de onirismo, misturando feixes de luz com a magia da química e do orgânico (da carne estranha do E. T. ao *gore* colorido de *Poltergeist*). A passagem para os anos 90 assinala o fim dessa época marcada pelo caráter físico dos efeitos especiais, deixando morrer essa parte de artesanato e de trabalho manual dos quais tantos filmes da Amblin são símbolos (tendo como o auge da emoção, em *Os Goonies*, a figura pastosa de Sloth e suas orelhas balançando como guelras teleguiadas). Será preciso a revolução digital de *Jurassic Park* (1992) para relançar a máquina Spielberg em direção a novos horizontes, tendo a Amblin se perpetuado nas décadas seguintes de maneira mais discreta (à sombra do destaque da Dreamworks, criada por Spielberg em 1994), antes do grande *revival* do lançamento de *Super 8*. Nesse meio-tempo, o luar do conto de fadas tão particular – da marca ao logo-talismã – nunca terá parado totalmente de palpitar.

# NOS CAMPOS de batalha

CYRIL BÉGHIN

Diante de um tubarão ou  
de extraterrestres, Spielberg  
apenas recoloca em cena o  
único conflito que o obceca:  
a Segunda Guerra mundial

Publicado originalmente em *Cahiers du Cinema*, nº 675,  
fevereiro de 2012, pp. 24–25 — Tradução de Ciro Lubliner.

Igreja extirpada, corpos reduzidos a cinzas, colina perdida que soldados defendem... O gesto estupendo de Spielberg em *Guerra dos mundos* (2005) não consiste somente em deformar e dispersar os signos do 11 de setembro na paisagem americana. Ele é também, por um lado, a confusão desses signos com imagens funestas que remetem à Segunda Guerra mundial. E, por outro, a manutenção dessa confusão na lógica visionária de um filme de ficção científica cujo cerne é uma criança que vê o horror apesar si mesma, e apesar de seu pai, que tenta manter seus olhos fechados o tempo todo. Essa é a dupla dobra, da guerra mundial sobre a “guerra dos mundos” e do filme de guerra sobre a fábula infantil, que torna o conjunto tão estranho e imponente. Isso porque ele afirma contra toda verossimilhança histórica que, para a nação americana, o único evento cujo trauma pode ser comparado ao 11 de setembro não são as guerras do Vietnã, do Golfo ou do Afeganistão, mas esse conflito historicamente mais distante que fundou através de narrativas, revistas e filmes dos anos 50 o terror fantasmático de uma geração que não o conheceu – a geração do cineasta, nascido em 1947<sup>52</sup>, mas que em um de seus primeiros filmes realizados em super 8 enquanto ainda era adolescente, *Escape to Nowhere* (1961), já contava uma batalha da Segunda Guerra. Nesse sentido, contrariamente ao que responde Tom Cruise a seu filho em pânico no carro que usam para fugir da carnificina, os ataques de *Guerra dos mundos* vêm mesmo da Europa, pegando caminhos tortuosos que pertencem apenas a Spielberg.

## tubarão da guerra

A obsessão de Spielberg pela Segunda Guerra possui etapas claras: 1941 – *Uma guerra muito louca* (1979), *Império do sol* (1987), *A lista de Schindler* (1993), *O resgate do soldado Ryan* (1998) e, enquanto produtor, inúmeros objetos esteticamente ligados à *Ryan* – as séries *Irmãos de guerra* ou *The Pacific* e o díptico formado por *A conquista da honra* (2006) e *Cartas de Iwo Jima* (2006), que Spielberg havia comprado os direitos dos roteiros antes de compartilhar a produção com Clint Eastwood. Mas essa obsessão tem também impulsos escondidos, manifestações mais locais e extravagantes. Na metade de *Tubarão* (1975), enquanto nada nos prepara para o que virá, um longo monólogo aprofunda a caça ao tubarão: Quint, o velho marinheiro, conta a catástrofe real do *uss Indianápolis*, navio americano que, em 1945, depois de ter lançado a bomba atômica destinada a Hiroshima, foi bombardeado pela marinha japonesa, e os soldados naufragados morreram devorados pelos tubarões do Pacífico. Cinco anos depois, o início de 1941 confirma, através do absurdo, a importância desse rebaixamento do medo regressivo do filme de monstro sobre a narrativa histórica do medo dos soldados: parodiando a primeira cena da banhista sangrando em *Tubarão*, Spielberg substitui a barbatana do tubarão pelo periscópio de um submarino japonês vindo torpedear Hollywood.

Entre os dois, *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977) abre com porta-aviões da Segunda Guerra desaparecidos e encontrados intactos, em pleno deserto. Quando a nave extraterrestre aterrissa na última sequência, são, de início, pilotos de aviões, sempre de uniforme, que saem do halo de luz, seguidos por alienígenas com ares de crianças claudicantes que vão levar a bordo um outro grupo de humanos. É preciso, portanto, fazer uma troca: como se o encantamento fabuloso do contato pudesse se dar apenas com a garantia de uma restituição, a partida imaginária tendo que se fundar sobre um retorno histórico, que Spielberg define o limite de 39–45. De uma certa maneira, *The Mission*, curta-metragem realizado em 1985 para a série *Amazing Stories*, contava a mesma coisa. Um jovem soldado da Segunda Guerra fica preso em uma cápsula de tiro sob a cabine de um avião que perdeu seu trem de aterrissagem. O avião não pode aterrissar sem matar o soldado –, mas ele, amante de desenhos animados, fará aparecer rodas desenhadas, garantindo o retorno real da tripulação pela força delirante e a-histórica de seu imaginário.

*Tubarão*, 1941 e *Contatos imediatos de terceiro grau* definem as três razões pelas quais Spielberg se agarrou à Segunda Guerra, razões que *Os caça-*

*dores da arca perdida* (1981) reciclaria sob suas formas as mais lúdicas e inconsequentes: a invocação de um terror visceral, a metaforização da superprodução, o vínculo estreito a um imaginário e aos afetos infantis. A preocupação com a exatidão documental e de interrogação moral vem apenas depois, com *Schindler* e *Ryan*: a guerra foi um objeto fantasmático antes de ser um objeto histórico. Mas o mais perturbador e apaixonante, em Spielberg, se mantém a forma como ele não opõe os dois, acabando antes por buscar até o limite do desconforto a complementariedade ou a troca.

Isso é o que testemunha, no final dos anos 80, a deriva alternativamente virtuosa e desajeitada de *Império do sol*, James, um jovem inglês separado de sua família pela invasão japonesa de Xangai em 1941, se debate, em meio ao caos, para encontrar um refúgio ao mesmo tempo que corre atrás dos acontecimentos, acabando por ver sempre mais. A guerra é um constante conto de fadas que deixa o garoto arrogante cheio de visões, até duas cenas magníficas de doçura fúnebre em que o que a criança não deve ver – o sexo, a morte – é tomado sob o horizonte do conflito: ele espia uma mulher que faz amor, contemplando as explosões de uma batalha distante; ele chora sobre o cadáver da mesma mulher, enquanto surge o clarão das bombas em Hiroshima. *Império do sol* continuava de uma outra maneira a veia histórica que 1941 havia esgotado, o lado pastelão: cada encenação espetacular que utilizava elementos da Segunda Guerra reenvia, em última instância, a uma outra coisa que não a guerra, cada explosão libera a imagem de seu referente histórico e concentra a situação em uma simplicidade de emoções, pura alegria, tristeza ou terror, como em uma bela cena em que o primeiro bombardeio sobre Xangai é reduzido ao medo de James, persuadido a ser o responsável por atirar porque brincava com uma lâmpada, na janela de seu quarto.

### uma parte de esquecimento

O que *Império do sol* verificava no transbordamento virtuoso de seus movimentos de massa e seus esplendores pirotécnicos, era uma forma de incapacidade frente a mera descrição dos fatos, fossem eles heroicos, que funcionava para além da lógica da superprodução. Spielberg instala um monumental cartaz de *E o vento levou* (1939) em um cruzamento de Xangai tanto para assinalar sua dívida quanto ao gigantismo, ao estilo de Selznick, quanto para embutir uma porção de imaginário no cerne da reconstituição. Impossível ser literal, filmar Xangai ou o campo de prisioneiros do exército

japonês para eles mesmos. Não seria esse, alguns anos depois, o sentido de uma cena curta de *A lista de Schindler*? Um habitante do gueto da Cracóvia conta para sua mulher que ele teve um sonho: ele estava destruído e dividia seu quarto com doze pessoas. Mas, ao acordar, ele está destruído e divide seu quarto com doze pessoas! É dessa profunda literalidade que Spielberg, evidentemente, se separa, trabalhando nos anos 90 em reconstituições cada vez mais precisas da Segunda Guerra.

*Schindler* e *Ryan* borram as pistas: suas descrições do gueto e dos Desembarques da Normandia foram elogiados como os sintomas de um cineasta que enfim lidou de modo sério com a História. Entretanto, elas acabaram por ir para a tela diante dos momentos mais brilhantes dos dois filmes, onde a carga por vezes escandalosa de esquecimento é mais importante que aquela da memória. Certamente, há a homenagem aos mortos reais, representada pela visita final feita pelos verdadeiros sobreviventes ao túmulo de Schindler, em Jerusalém; ou pela abertura no cemitério de Omaha Beach, em *Ryan*. Mas é outra coisa que os filmes põem em cena. Trata-se do trabalho em torno da fascinação exercida sobre os nazistas, tanto quanto sobre os judeus, por um Schindler que é um grande hipnotizador, com olhos brilhantes e rosto envolto em luz. Se *Ryan* começa como um filme de Samuel Fuller, com seu soldado que, sobre a praia do desembarque, enche de areia um pote em que está escrito “França” e o coloca ao lado daqueles da África e da Itália, é para, progressivamente, melhor esquecer a parte da viagem e do confronto real com o outro que supõe toda narrativa de guerra. Quanto mais eles se afundam em uma Normandia deserta à procura de um outro americano, mais os soldados evocam sua infância, até um trecho final de duração impressionante, em que a espera nas ruínas é apenas uma oportunidade para recordações do país natal. Tudo fica entre eles.

*Guerra dos mundos* marca talvez, para Spielberg, o fim de uma travessia da Segunda Guerra: cada instante espetacular é a oportunidade para uma reminiscência fantasma do conflito, mas por metáforas, em uma separação finalmente consumada com a realidade da História que lhe permite, paradoxalmente, melhor retornar a ela. O jogo de alusões e autorreferências funciona a todo vapor, o sangue borrifado pelas máquinas ou os cadáveres sobre a água parecem ter boiado da praia de *Tubarão* até àquela do desembarque de *Ryan*, para chegar até aqui. Foi necessário esse ponto de sublimação aterrorizante para que Spielberg se voltasse para novos campos de batalha.

A black silhouette of a tree branch, possibly a willow, is shown against a light grey background. The branch is thick and curves from the top right towards the bottom left. Several thinner, more delicate branches extend from the main one, some pointing upwards and others downwards. The overall composition is minimalist and graphic.

FILMES





# os negócios de steven spielberg

JOSEPH MCBRIDE

Publicado originalmente em *Steven Spielberg: A Biography*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2010, pp. 199–225 — Tradução de Pamela Simas.

*O diretor desse filme é o maior jovem talento que apareceu nos últimos anos.*  
— Billy Wilder, em 1974, após uma pré-estreia de *A louca escapada*.

Em 22 de novembro de 1963, o escritor de fantasia e ficção científica Richard Matheson estava jogando golfe em Simi Valley, Califórnia, quando ouviu a notícia de que o presidente Kennedy havia sido assassinado. Matheson e seu parceiro de golfe, o escritor Jerry Sohl, pararam de jogar e voltaram para Los Angeles. Matheson lembra que enquanto Sohl dirigia por um desfiladeiro estreito, um caminhão começou a ultrapassá-los a uma velocidade perigosamente alta: “Tenho certeza de que a emoção com a qual reagi a essa experiência foi muito mais extrema porque estávamos passando pelo trauma do assassinato de Kennedy. Em parte, estávamos apavorados e, em parte, enfurecidos, transformando nossa raiva por causa do assassinato de Kennedy em raiva pelo motorista do caminhão. Gritávamos pela janela, mas a janela do motorista do caminhão estava fechada e ele não conseguia ouvir. Meu amigo teve que parar, derrapando em um desses lugares de terra [área de escape] na estrada. Na mente do escritor, uma vez que você sobrevive à morte, você começa a pensar em uma história. A ideia da história me ocorreu e eu a anotei no verso de um envelope. Tentei vendê-la ao *The Fugitive* e a várias outras séries de tv. Eles pensaram: ‘Não tem o suficiente aqui.’ Então pensei: ‘Acho que tenho que escrever em forma de narrativa.’”

O emocionante conto de Matheson sobre uma batalha mortal entre um caminhão e um carro, “Duel”, só foi escrito sete anos depois. O autor, cujos créditos de roteiro também incluem vários episódios clássicos de *Além da imaginação*, adaptou “Duel” para a versão cinematográfica de

Spielberg para a tv, que foi ao ar em 13 de novembro de 1971, como o filme de sábado à noite do *ABC Movie of the Weekend*.<sup>53</sup> Os elogios da crítica e a reação dos profissionais que viram *Encurralado*<sup>54</sup> elevaram o diretor, um mês antes de seu vigésimo quinto aniversário, ao principal nível dos cineastas de Hollywood.

Stephen King fez uma avaliação brilhante das eletrizantes qualidades visuais e auditivas que Spielberg trouxera para a história de Matheson: “Neste filme, um caminhoneiro psicótico, em um grande caminhão de dez rodas, persegue Dennis Weaver pelo que parecem ser, no mínimo, milhares de quilômetros de rodovias da Califórnia. Na verdade, nunca vemos o caminhoneiro (apesar de vermos um braço musculoso apoiado na janela da cabine em um momento e, em outro ponto, vemos um par de botas de *cowboy* de bico fino do outro lado do caminhão) e, finalmente, é o próprio caminhão, com suas rodas enormes, seu para-brisa sujo, que parece o olhar de um idiota, e seus para-choques de alguma forma famintos, que se torna o monstro – e quando Weaver finalmente consegue conduzi-lo até uma margem e atraí-lo para o abismo, o ruído de sua ‘morte’ se transforma em uma série de rugidos jurássicos arrepiantes... o som, pensamos, é o que um tiranossauro rex faria ao descer, lentamente, por um poço de alcatrão. E a resposta de Weaver é a de qualquer homem das cavernas que se preze: ele grita eufórico, faz piruetas, literalmente dança de alegria. *Encurralado* é um filme emocionante, quase dolorosamente tenso, como uma montanha-russa de suspense.”

*Encurralado* foi uma combinação perfeita entre história e diretor, Spielberg sempre tinha a tendência de colocar seu protagonista – um sujeito comum – em uma situação extraordinária, testando suas habilidades para sobreviver e superar o tédio e o terror da realidade mundana. Spielberg lembrou-se de sua reação quando sua secretária, Nona Tyson, lhe mostrou a história de Matheson na edição de abril de 1971 da *Playboy*: “Fiquei impressionado com ela. E quis transformá-la em um longa-metragem.”

Na época em que Spielberg leu “Duel”, a Universal já havia comprado os direitos do filme para George Eckstein, produtor dos segmentos de Robert Stack da série de tv *The Name of the Game*. A história da revista de Matheson havia sido trazida a Eckstein por Steven Bochco, o jovem escritor e futuro produtor de tv creditado por escrever o episódio da série *Columbo* dirigido por Spielberg. “Contratei Dick Matheson para fazer um roteiro”, acrescenta Eckstein. “Ele e eu desenvolvemos o roteiro juntos.” Matheson, a princípio, resistiu à oferta da Universal: “Porque eu não via

como seria possível fazer um filme inteiro a partir daquilo – era apenas um cara em um carro. A certa altura, sugeri que sua esposa estivesse a bordo para que ele tivesse alguém com quem conversar. Graças a Deus eles não me deram atenção.”

“Estávamos todos enfrentando prazos”, relata Eckstein. “Eu estava procurando por um diretor. O roteiro estava sem destino certo. Steven Spielberg pegou o roteiro, veio ao meu escritório e disse que queria fazer. Eu sabia que Sid [Sheinberg] tinha muita confiança nele, e eu tinha visto *Amblin*<sup>55</sup>; Sid o havia mostrado a todos os produtores no estúdio. Era encantador e maravilhoso que um garoto de 21 anos tivesse dirigido isso, mas era apenas um filme legal. Não havia toques de gênio.

“O que mais me impressionou em Spielberg foi que sua ideia de como fazer *Encurralado* estava muito em sintonia com a minha, que era filmar principalmente do ponto de vista do motorista, manter a câmera dentro do carro e não recuar, ou recuar o mínimo possível. Também fiquei impressionado com a ânsia de Steven em realizar o projeto. Você trabalha com muitos diretores, é um trabalho, mas ele estava *empolgado*. Seu entusiasmo contagiava todos que trabalhavam com ele. E ele fez o dever de casa. Era um jovem diretor que você sabia que poderia filmar uma produção no tempo que lhe havia sido dado.”

Algumas considerações foram levantadas para fazer *Encurralado* como um filme para o cinema, mas ficou claro, tanto para o estúdio quanto para a equipe de criação, que seria difícil de vender. A Universal disse a Spielberg que ele poderia fazer um longa-metragem se Gregory Peck concordasse em interpretar o papel principal, mas o ator veterano recusou. Matheson considera que isso foi uma sorte, porque fazer *Encurralado* com a duração de um longa “não teria funcionado. Mesmo o estendendo para um longa, como fizeram mais tarde, não funcionou. Eles tiveram que adicionar muitos [dezoito] minutos. Era tão compacto com setenta e três minutos, era perfeito. Não se pode expandir a perfeição.”<sup>56</sup>

Depois de ser rejeitado por Peck, Eckstein levou o projeto para Barry Diller, vice-presidente da ABC, encarregado de filmes para a televisão (mais tarde, Diller se tornou um proeminente executivo de estúdio de cinema). A princípio, lembra Eckstein, “Barry sentiu que a obra não sustentaria um intervalo de tempo de noventa minutos, o que equivalia a setenta e três minutos de filme.” Mas então Diller assistiu ao episódio da série *The Psychiatrist*, de Spielberg, “Par for the Course”, e isso o convenceu de que Spielberg poderia fazer *Encurralado* funcionar como um *Movie of the Week*.

O maior desafio de direção que Spielberg enfrentou ao preparar *Encurralado* foi evitar a repetição visual, porque o filme é, essencialmente, um longa de perseguição. O problema foi agravado pelo cronograma de filmagem apertado (dezesseis dias) e a necessidade orçamentária de filmar grande parte do filme em um trecho de 24 quilômetros de estrada sinuosa passando por seis desfiladeiros áridos ao longo da Rodovia 14, que ficava a cerca de 48 km a 64 km do norte de Los Angeles (perto do trecho da estrada deserta onde Spielberg havia filmado *Amblin*). Mas o jovem diretor de *Encurralado* provou ser “um cara incrivelmente inventivo”, diz o editor do filme, Frank Morriss. “Muitas sequências foram filmadas na mesma área, fazendo as mesmas curvas, as mesmas colinas, a mesma estrada. Isso nunca ficou perceptível no filme. Conseguimos usar quinze ângulos diferentes do caminhão fazendo uma curva e você não percebe.”

Já acostumado a usar *storyboards* para planejar seus programas de tv episódicos, Spielberg foi um passo além com seu *storyboard* inovador para *Encurralado*: “Eu fiz um artista pintar um mapa inteiro, como se uma câmera de helicóptero tivesse fotografado toda a estrada onde acontecia a perseguição. E o mapa inteiro tinha pequenas frases como: ‘É aqui que o carro passa pelo caminhão,’ ou ‘É aqui que o caminhão passa pelo carro e depois o carro passa pelo caminhão.’ E consegui cobrir o quarto do motel [em Lancaster, onde ele ficou durante as filmagens] com este mapa, e só ia tirando as coisas da lista. Quando estávamos filmando, tentava progredir 20 ou 25 centímetros no mapa – às vezes 60 centímetros, se tivéssemos um dia excepcionalmente bom – até que todo o mapa fosse filmado. Essa visão geral me deu uma noção geográfica muito útil para saber onde gastar o tempo, onde fazer a maior cobertura, onde fazer uma cena realmente se destacar.” Spielberg também tinha desenhos de *storyboard* de cada tomada em cartões perfurados da IBM, presos em um quadro de avisos em seu quarto de motel. Todos os dias, ele pegava sua cota de cartões como referência durante as filmagens, rasgando-os quando as filmagens eram concluídas.

Filmado entre 13 de setembro e 4 de outubro de 1971, e levado ao ar apenas cinco semanas depois, *Encurralado* teve um custo de produção de cerca de \$ 750.000, de acordo com Eckstein, não os \$ 425.000 que Spielberg afirmou.<sup>57</sup> O jovem diretor estava cercado por uma equipe altamente experiente, incluindo o diretor de fotografia, Jack A. Marta (que recebeu a única indicação ao Emmy de *Encurralado*), o primeiro assistente de direção, Jim Fargo (que mais tarde se tornou diretor), o coordenador de dublês,

Carey Loftin, e o gerente de produção de unidade, Wallace Worsley. “Era maravilhoso trabalhar com Steven”, diz Eckstein. “Ele era muito firme em suas opiniões. Tinha poucas dúvidas. Ele impunha respeito a todos, o que era raro em um jovem de 23 anos [sic]. Ele não era submisso, mas respeitava pessoas com muita experiência, como Jack Marta. E as pessoas ao seu redor tinham muito respeito por ele. Elas o respeitavam e ficavam um pouco admirados com ele.”

Carey Loftin, que também dirigiu o caminhão em *Encurralado*, tinha uma opinião divergente sobre os talentos de Spielberg e seu relacionamento com a equipe. O rabugento veterano de filmes de ação não ficou muito impressionado com o jovem diretor. “Naquela altura, acho que ele não tinha nenhum ponto forte”, lembra Loftin. “Ele era uma criança. Para ser honesto, pensei que qualquer um poderia ter feito melhor, *eu* poderia ter feito melhor. Estou velho demais para mentir. Discordo de algumas coisas no filme.”

Um dos aspectos mais arrepiantes de *Encurralado* é que o rosto do motorista nunca é visto. Vemos apenas suas botas de *cowboy* de aparência sinistra e seu braço, simulando acenar para Weaver entrar no caminho de um carro que se aproxima em sentido contrário. Spielberg seguiu o exemplo de Matheson ao se recusar a psicanalisar o motorista do caminhão, por considerar que é mais assustador contemplar a existência do mal não motivado do que atribuir a ele alguma causa mundana. O caminhão e seu motorista são tão enigmáticos em sua malevolência insondável quanto o tubarão no filme *Tubarão* ou o tiranossauro rex em *Jurassic Park*. Mas Loftin pensou: “Fazer tudo isso sem motivo, não fazia sentido. Se existe ação, é preciso ter um motivo, ou vira um *show* de acrobacias.”

Durante o primeiro dia de filmagem, Loftin abordou Spielberg e sugeriu que uma cena fosse adicionada para dar ao motorista do caminhão uma clara motivação para buscar vingança. “Olhe para o caminhão”, Spielberg disse a ele. “Ele está surrado. A aparência é horrível. Está pintado para parecer pior do que é. Você é um sujeito sujo, podre e sem valor.”

“Garoto”, respondeu Loftin, “você contratou o homem certo.”

No que Eckstein lembra como “a sessão de *casting* do caminhão”, o gerente de produção Wally Worsley “trouxo um monte de caminhões ao estúdio para que Steve e eu víssemos. Alguns pareciam novos, mas Steve queria um caminhão que parecesse ter rodado bastante por aí, um caminhão que conhecesse a rua.” Spielberg escolheu um velho caminhão-tanque de gasolina Peterbilt, que descreveu como “o menor, mas o único que tinha

um focinho grande. Achei que, com alguma reforma, poderíamos fazer com que parecesse humano. Pedi ao diretor de arte que adicionasse dois tanques em ambos os lados das portas – são tanques hidráulicos, mas normalmente não haveria dois. Eles eram como as orelhas do caminhão. Então coloquei insetos mortos em todo o para-brisa, para que fosse mais difícil de ver o motorista. Gafanhotos mortos na grade. E dei um banho de óleo de motor no caminhão, e pinteí com tinta preta e marrom sujas.

Escolher o personagem humano principal em *Encurralado* se mostrou muito mais difícil. Além de Peck, pelo menos três outros atores recusaram o papel de David Mann, incluindo David Janssen, estrela da série de tv *O fugitivo*. Também foi considerado Dustin Hoffman, jovem estrela de *A primeira noite de um homem* e *Perdidos na noite*. “Estávamos procurando profissionais experientes”, diz Eckstein. “Recusavam dizendo: ‘eu não faço televisão’. Passamos por nome após nome. Queríamos o homem comum, com uma qualidade vulnerável. Tivemos muita sorte de terminar com Dennis Weaver. Matheson relata que a Universal “finalmente teve que encerrar [sua série de tv] *McCloud* para conseguir o Weaver.”

Spielberg ficou encantado com a chance de trabalhar com o ator que entregou uma performance tão memorável como o balconista de motel medroso e obcecado por sexo em *A marca da maldade*, de Orson Welles. Em *Encurralado*, Weaver personifica perfeitamente um homem comum para a Era da Ansiedade, um verme trêmulo que se torna “Valente” (como o modelo de seu pequeno carro vermelho é ironicamente chamado)<sup>58</sup> e histericamente aceita o desafio de um duelo irracional na estrada para provar sua masculinidade duvidosa.<sup>59</sup> Uma das poucas grandes falhas em *Encurralado* é que a castração de David Mann é apresentada verbalmente de maneira muito pesada, por meio de dublagens e outros recursos dramáticos. Não há necessidade de se referir à sua vida doméstica, pois o tema está implícito na ação. O problema foi exacerbado quando a cena foi adicionada para a versão expandida, mostrando o subserviente Mann discutindo com sua infeliz esposa sobre a demonstração de interesse sexual de outro homem por ela em uma festa na noite anterior.

Se fosse refazer *Encurralado*, reconhece Spielberg em 1982, “o tornaria um pouco mais desafiador, tiraria toda a narração, todos os monólogos internos de Dennis Weaver e provavelmente a maior parte do diálogo... Eu me opus à quantidade de diálogo que a emissora impôs ao filme. Eles forçaram o produtor, George Eckstein, e o escritor, Richard Matheson, a continuar adicionando a narração dos sentimentos internos de Dennis

Weaver, para que o público entendesse seus medos mais profundos. Não acredito que isso seja necessário.”<sup>60</sup>

As composições dinâmicas de Spielberg em *Encurralado* refletem sua consciência da importância do ponto de vista na narrativa visual, com a câmera alternando entre os pontos de vista do caminhão e de David Mann dentro de seu carro. Algumas das tomadas mais poderosas foram feitas com uma câmera com uma lente olho de peixe, montada em cima do caminhão, enquanto ele se aproxima do minúsculo automóvel e de uma plataforma rebaixada, montada na frente de um carro com uma câmera viajando a mais de 200 km por hora, enquanto filmava a traseira do Valiant do ângulo do para-choque do caminhão. O ângulo ascendente do carro da câmera para o caminhão em alta velocidade fez com que o caminhão assumisse o que Spielberg chamou de “proporções de Godzilla.”

Spielberg e o diretor de fotografia Jack Marta também aumentaram a tensão visual com o uso de lentes grande angulares, encurtando artificialmente a distância entre o caminhão e o carro. Os *close-ups* do frenético Mann são tão próximos que, muitas vezes, ele parece estar prestes a esbarrar na câmera. Alguns foram feitos de um suporte de câmera fixo fora do carro, mas muitos foram filmados com uma câmera portátil por um operador que ficava no assento ou no chão do carro. Os cenários ficaram tão apertados que, em um acidente de enquadramento visível apenas na versão para o cinema, Spielberg pode ser vislumbrado por um momento no espelho retrovisor de Mann, sentado no banco de trás.

“Quando [o estúdio] viu as imagens diárias de Steven nos primeiros dias, pensaram em cancelar o projeto, pois parecia muito incomum”, relata Matheson. Mas Eckstein afirma que Spielberg nunca correu o risco de ser retirado do filme, e que Sid Sheinberg ficou “em êxtase” quando viu o corte bruto. “Acho que houve alguns excessos em *Encurralado*,” acrescenta o produtor, “mas eles foram muito equilibrados pela empolgação ou pela energia da obra. Às vezes, com Steven, dá vontade de gritar: ‘Menos é mais.’ Essa é a única falha dele.”

A morte agonizante em câmera lenta do caminhão enquanto ele cai da encosta, atraído pelo automóvel sem motorista de Mann, provocou forte oposição da emissora, embora fosse uma das imagens mais memoráveis do filme.

“No roteiro, o caminhão explode. Achei que era fácil demais,” lembrou Spielberg. “...Achei que seria muito mais interessante mostrar o caminhão expirando, definhando lentamente – o caminhão é um cara mau, você quer

vê-lo se contorcendo lentamente, uma morte cruel. Eu me encarreguei disso. Pensei: ‘Sou o diretor, então posso mudar o roteiro. Não vou explodir o caminhão.’ Bem, quando a emissora assistiu ao filme, ficaram dizendo: ‘Está no seu contrato explodir o caminhão, leia seu contrato.’” Eckstein finalmente convenceu os executivos da emissora a não forçar Spielberg a explodir o caminhão.

Para montar a cena do clímax, foi preciso instalar um acelerador manual, acionado por uma mola presa ao volante do caminhão, para que Carey Loftin pudesse manter o caminhão seguindo na direção da encosta, depois de sair da cabine e pular, no último minuto. Spielberg colocou seis câmeras instaladas em vários pontos ao redor do penhasco para gravar a cena, no final da tarde do último dia de filmagem, 4 de outubro.

“Eu mesmo quase caí do penhasco,” lembra Loftin. “Puxei o acelerador e o negócio todo caiu. Saí e percebi que o caminhão estava desacelerando. Pensei: ‘Preciso colocar o pé direito no acelerador.’ Tentei aumentar a velocidade. Não devia ter feito isso.”

Enquanto o caminhão corria em direção à beira do penhasco, tudo em que Loftin conseguia pensar era que ele deveria estar na abertura do Walt Disney World da Flórida, no dia seguinte, para realizar uma acrobacia automobilística.

“Eu poderia ter virado o caminhão e simplesmente desistido, mas tinha que ir para a Flórida. Rolei e acabei na beira do penhasco. Tinha mais de 90 metros de altura. O caminhão acabou no fundo e o carrinho estava em cima do caminhão.”

“Usei minha tesoura de edição apenas um quadro depois que o traseiro de Carey saiu do quadro”, disse Spielberg. “Ele está no começo da tomada. Saltando para salvar sua vida.”

“Me lembro de estar sentado durante as projeções diárias, assistindo ao acidente”, diz Eckstein. “Era o último dia. Tinha que ser o último dia. As primeiras cinco câmeras não tinham capturado a cena. Tínhamos medo de ter que juntar os pedaços. Lembro-me daquele momento terrível sentado lá. Finalmente, a última câmera capturou. O alívio naquela sala era palpável.”

Para criar o grito de morte do caminhão, Spielberg primeiro pensou em misturar ruídos de caminhão com o som distorcido do grito de uma mulher. “Então fui para o estúdio e gritei”, lembra Joan Darling. “Ele queria o som da morte de um monstro.” No final, porém, Spielberg decidiu não usar o grito de Darling, mas o som de um famoso monstro do cinema. Um dos editores de som teve a ideia de distorcer o rugido do Gill-Man pré-histó-



rico, do filme de terror da Universal de 1954, *O monstro da lagoa negra* – o som arrepiante que Stephen King reconheceu como um “rugido jurássico.”

A pós-produção de *Encurralado* teve que ser apressada para ir ao ar em novembro. Por causa do uso frequente de várias câmeras por Spielberg, havia tanto filme para editar (28 mil metros, uma proporção de filmagem de doze para um) que Frank Morriss teve que trazer quatro outros editores e vários editores de som para ajudá-lo a montar diferentes sequências. Durante treze dias, Morriss lembra, Spielberg ficou “patinando de sala de edição em sala de edição” para supervisionar seu trabalho.

“Eu vi o corte bruto de *Encurralado*”, lembrou Barry Diller, “e lembro-me de pensar: Esse cara vai sair da televisão muito rápido, porque o trabalho dele é muito bom. Era triste, porque pensei que nunca mais o veria. Era um filme de cineasta, e a tv não é um meio para um cineasta.”

Em um evento de divulgação que era incomum para um filme de tv e que refletia o alto grau de orgulho que o estúdio sentia de *Encurralado* e de Steven Spielberg, a Universal deu uma festa para a imprensa no estúdio, exibindo o filme simultaneamente em várias salas de projeção. A primeira indicação pública de que algo extraordinário estava prestes a aparecer nas telas de televisão do país veio do colunista Cecil Smith, do *Los Angeles Times*. Em 8 de novembro, Smith relatou outra pré-estreia realizada na Universal por Spielberg e Eckstein para estudantes de cinema do Claremont College, alguns dos quais eram mais velhos que o diretor. Questionado pelo professor Michael Riley sobre o que seria diferente em *Encurralado* se tivesse sido feito para a tela grande, Spielberg respondeu: “Tempo. Levei dezesseis dias filmando... gostaria de cinquenta. Tempo para experimentar coisas.” Smith saudou *Encurralado* como um filme de tv “único”, porque era praticamente um filme mudo e “uma experiência totalmente cinematográfica.” Ele acrescentou: “Steven Spielberg é realmente o *wunderkind*<sup>61</sup> da indústria cinematográfica. Aos vinte e quatro anos, parece ter quatorze e fala sobre cinema como um contemporâneo de John Ford. Como se viesse fazendo filmes a vida toda.”

Esse artigo levou muitas pessoas da indústria cinematográfica a ficarem em casa e assistir a *Encurralado* na noite do sábado seguinte. Foram alertados ainda mais, por um anúncio de página inteira, colocado nos jornais comerciais de Hollywood, naquela sexta-feira, por Spielberg, Eckstein, Matheson e o compositor Billy Goldenberg. Sobre uma foto do caminhão avançando em direção ao indefeso Weaver parado na estrada, o anúncio dizia simplesmente: “Convidamos você para uma experiência única na televisão.”

No *Daily Variety* da segunda-feira seguinte, o crítico de tv Tony Scott escreveu: “Os cinéfilos certamente estudarão e se referirão a ‘The Duel’ [sic] por algum tempo. Melhor filme da *ABC Movies of the Weekend*, até o momento, [o] filme pertence à prateleira clássica reservada para os melhores suspenses. O diretor Steven Spielberg constrói o passo a passo lógico em direção ao clímax primorosamente controlado e à conclusão simbólica do roteiro para a tv de Richard Matheson. Quem mudar de canal após os primeiros cinco minutos, é porque precisa de um choque elétrico.”

Naquela semana, Spielberg recebeu cerca de uma dúzia de ofertas para dirigir longas-metragens. “Visitei Steven em seu escritório”, lembra Matheson, “e as paredes estavam cobertas de cartas de parabéns de pessoas do ramo.”

Embora tenha tido um desempenho apenas moderado nas avaliações da tv, *Encurralado* se tornou o primeiro longa-metragem de Spielberg lançado nos cinemas (além da única exibição de *Firelight* nos cinemas), quando a versão expandida foi distribuída na Europa, Austrália e Japão. Um grande sucesso de bilheteria, que arrecadou \$ 8 milhões, estabeleceu a reputação de Spielberg com a crítica internacional e ganhou o grande prêmio no Festival de Cinema Fantastique em Avoriaz, na França, bem como o prêmio de melhor primeiro filme no Festival de Cinema de Taormina, na Itália.<sup>62</sup>

A crítica veterana do *The Sunday Times* de Londres, Dilys Powell, “deu o pontapé inicial em minha carreira”, declarou Spielberg, certa vez. Antes da estreia internacional do filme na Inglaterra em novembro de 1972, “ela viu *Encurralado*, então organizou outra exibição em Londres para os críticos. Como resultado, a produtora gastou mais dinheiro do que pretendia na divulgação do filme.”

“Difícilmente se pensaria que um enredo tão fraco, na verdade tão aparentemente sem motivo (o roteiro é de Richard Matheson) seria suficiente para um filme de noventa minutos”, escreveu Powell. “É muito. É muito porque o aumento da tensão é tão sutilmente mantido, porque o ritmo e andamento são tão sutilmente variados, porque a ação, o inimigo anônimo atacando ou à espreita, é filmado com tanto sentimento de efeito dramático... O Sr. Spielberg vem da televisão (*Encurralado* foi feito para a televisão); ele tem apenas vinte e cinco anos. Sem querer profetizar, mas de alguma forma, acho que é um outro nome em que se deve prestar atenção.”

Viajando para a Europa para promover o filme (sua primeira viagem ao exterior), Spielberg descobriu que, com seu novo status artístico, as pessoas esperavam que ele opinasse sobre questões importantes. Em Roma, o jovem

diretor “tentou evitar a política durante sua primeira coletiva de imprensa na Europa, apesar dos esforços dos jornalistas italianos para politizar seu filme de ‘comentário social’”, relatou a *Variety* em setembro de 1973. “Apesar de expressar certa insatisfação com a política americana, Spielberg disse que pretendia que o filme fosse uma ‘acusação das máquinas’ e uma luta pela sobrevivência entre o homem e o perigo exercido pela máquina, negando as alegações dos jornalistas de que o perigo é o *establishment* ou a luta entre as duas Américas.” Quando Spielberg não concordou que o caminhão e o carro simbolizavam a classe alta e a classe trabalhadora, quatro jornalistas deixaram a entrevista.

Para alguns dos principais diretores internacionais, *Encurralado* marcou a chegada, aparentemente da noite para o dia, de Spielberg, como um de seus pares. François Truffaut, Fred Zinnemann e o ídolo de Spielberg, David Lean, estavam entre os que expressaram admiração pelo filme. “Eu sabia que ali havia um novo diretor muito brilhante”, disse Lean mais tarde. “Steven sente verdadeiro prazer na sensualidade de criar cenas de ação – movimentos maravilhosos e fluidos. O tamanho da visão dele é extraordinário, tem uma amplitude que ilumina seus filmes. Steven é como os filmes costumavam ser feitos.”

“Até fazer *Encurralado*, pensei que talvez tivesse tomado a decisão errada ao assinar aquele contrato de sete anos com a Universal”, refletiu Spielberg em uma entrevista de 1977. “...Depois de *Encurralado*, tudo se encaixou e fez todo o sentido.”

Mesmo que tenha se tornado um diretor de destaque de repente, Spielberg ainda permanecia vinculado a esse contrato oneroso. Ele estava mais ansioso do que nunca para fazer longas-metragens, agora que havia demonstrado seu talento de forma tão espetacular na televisão. Pouco depois do fim da produção de *Encurralado*, Spielberg começou a filmar *A força do mal*, um filme de terror estiloso, mas previsível, para a CBS-TV. “A Universal não tinha nada para mim”, lembrou Spielberg, “e em vez de me ver sentado em meu escritório matando o tempo, eles disseram: ‘Vá em frente.’” O filme de tv subsequente de Spielberg para a Universal, *Savage* (1973), foi uma tarefa executada quase que por obrigação. *Savage* foi a primeira e última vez que o estúdio ordenou que eu fizesse algo.”

*A força do mal*, escrito por Robert Clouse, foi estrelado por Sandy Dennis e Darren McGavin, como um casal que foge da vida da cidade para uma casa de fazenda na Pensilvânia para descobrir que a casa é habitada por um demônio que tenta possuir seu filho adolescente (Johnny Whitaker).

Ecoando o romance *O exorcista* (1971), de William Peter Blatty (cuja versão cinematográfica foi lançada em 1973), *A força do mal* deu a Spielberg e ao diretor de fotografia Bill Butler espaço para algumas imagens visuais extravagantemente surrealistas da batalha da família com o demônio, mas o enredo estereotipado fez o filme parecer um pouco um retrocesso, após o frescor de *Encurralado*.

Spielberg se lembra de *A força do mal* principalmente como um exercício técnico, e Butler respondeu com entusiasmo ao “desejo de experimentar... a novidade de seu pensamento” que Spielberg tinha. “Eu adorava a obstinação de Steve”, diz seu preparador de elenco Jeff Corey, que interpretou um fazendeiro holandês possuído da Pensilvânia no filme para a tv. “Lembro-me dele passando um dia inteiro em uma tomada. Ele cobriu uma festa inteira, começando do exterior para o interior, passando pela sala e a cozinha, de uma só vez. Ele não desistia até que conseguisse. Eu era um pouco mais maleável [como diretor], mas ele certamente tinha coragem.”

Quando *A força do mal* foi ao ar em 21 de janeiro de 1972, como o CBS *Friday Night Movie*<sup>63</sup>, o crítico do *Daily Variety*, Dave Kaufman, escreveu: “Clouse se engaja em muita farsa em seu roteiro para a tv, enfatizando estranhos efeitos especiais mais do que a caracterização dos personagens, e o diretor Steven Spielberg faz o mesmo. Assim, Sandy Dennis, como a mulher levada à histeria, começa sua performance em tom alto e nunca varia. Não há nuances para que cause um impacto real... Spielberg exibe uma aguda consciência de inúmeras técnicas, mas não da importância do envolvimento emocional intenso.”

Ainda frustrado em seus esforços para persuadir a Universal a deixá-lo fazer *A louca escapada*, Spielberg continuou procurando em outro lugar sua oportunidade de sair da televisão. Após sua tentativa frustrada de dirigir *Meu pai, meu amigo*<sup>64</sup> para a Fox, o próximo filme anunciado como a “estreia” de Spielberg foi *McKluskys*, um filme de perseguição de carro com Burt Reynolds, escrito por William W. Norton Sr. para a United Artists. Já correndo o risco de ficar estereotipado, o diretor de *Encurralado* começou a pré-produção de *McKluskys* em fevereiro de 1972. Spielberg se encontrou com Reynolds, começou a escalar outros papéis e procurou locações no Sul, mas então “percebi que não era algo que eu queria fazer para um primeiro filme. Não queria começar minha carreira como um diretor profissional sem criatividade. Queria fazer algo que fosse um pouco mais pessoal.” Em abril, Joseph Sargent assinou contrato para substituir Spielberg como diretor de *McKluskys*, lançado em 1973 como *White Lightning*.<sup>65</sup>

O próximo e último filme de tv dirigido por Spielberg foi *The Savage Report*, que foi ao ar como *Savage*, em 31 de março de 1973.<sup>66</sup> Lidando com o que mais tarde se tornaria conhecido como “televisão sensacionalista”, o filme da *NBC World Premiere* de Spielberg foi estrelado por Martin Landau como o jornalista político de tv Paul Savage e Barbara Bain (esposa de Landau e coadjuvante de *Mission: Impossible*) como produtora de *Savage*. O roteiro para televisão de Mark Rodgers, William Link e Richard Levinson girava em torno da chantagem de um candidato à Suprema Corte dos Estados Unidos (Barry Sullivan). “A Universal tinha o compromisso de fazer uma série substituta, e a *NBC* estava de acordo com a Universal – qualquer coisa que Sheinberg quisesse fazer ia ao ar, na maioria dos casos”, diz Link. “Sheinberg veio até mim e Dick e disse: ‘Eu tenho um roteiro antigo [de Rodgers] que você pode adaptar. Vamos fazer um piloto.’ Não gostamos desse roteiro. Nós o reescrevemos, mas há tanta coisa que você pode fazer – e tínhamos uma carta na manga. Dissemos a Sid: ‘O único jeito de fazer isso é se tivermos um diretor brilhante. Chame o Spielberg.’”

“Steve lê o roteiro e concorda conosco – é péssimo. Ligamos para Sid e dissemos: ‘Por que você não liga para o Steve e o pressiona? O convença a aceitar.’ Nunca contamos ao Steve. Lembro que era um domingo, um dia chuvoso, e Steve tinha uma reunião no décimo segundo andar [com Sheinberg]. Dick e eu cruzamos os dedos. Steve voltou quase chorando. Perguntamos: ‘O que houve?’ Estávamos nos fazendo de bobos porque havíamos planejado tudo. Ele disse que Sheinberg o pressionou muito, dizendo que ele tinha que fazer o roteiro. Steve cometeu o erro de dizer que não fazia parte dos negócios da Universal, mas dos negócios de Steven Spielberg. Talvez ele tenha ficado um pouco zangado. Sheinberg perdeu as estribeiras e ameaçou colocá-lo em suspensão. Eles tinham um relacionamento muito bom, mas Steve ficou magoado com isso. Dissemos a ele: ‘Você deveria aceitar, Steve. Você não quer ficar suspenso.’ Acho que não admitimos para ele que fizemos Sheinberg convencê-lo. De certa forma, ele estava certo – o roteiro não é muito bom, mas ele fez um trabalho brilhante.”

Martin Landau considerou a produção “à frente de seu tempo”, como uma crítica ao noticiário da tv, e afirmou que nunca se transformou em série porque “fomos derrubados pelos motivos errados. Foi claramente político. O departamento de notícias da emissora criticou nossa produção. Eu recebi um telefonema de Sid Sheinberg, e ele disse: ‘É a melhor coisa que temos, a *NBC* está louca por ele, está no ar’. E saiu disso para ser enterrado em uma semana.” O crítico do *Daily Variety*, Tony Scott, por outro lado,

sentiu que o filme de setenta e dois minutos teria problemas para gerar uma série porque “mal se sustenta na parte do enredo.” Mas ele acrescentou que *Savage* “gera interesse graças à direção superior e frequentemente inventiva de Steven Spielberg e aos estudos de personagens.”

Renovando sua campanha para fazer um longa-metragem na Universal, Spielberg mudou parte de seu foco de Sid Sheinberg para outro executivo, Jennings Lang. Spielberg, astutamente, cortejou Lang, que o ajudou a fazer a transição para os longas-metragens. “Quando Sid trazia Steven junto, Jennings era o patriarca”, diz Peter Saphier, assistente de Lang na época. “Afinal, Jennings foi mentor de Sid e sentiu uma conexão real com Steven.”

O malandro e grosseiro Lang era uma lenda nos círculos de Hollywood. Ex-agente cujos clientes incluíam Joan Crawford e Joan Bennett, teve um caso com Bennett que, em 1951, levou o ex-marido da atriz, o produtor Walter Wanger, a atirar na virilha dele. Posteriormente, ao ingressar na MCA, quando a empresa ainda era uma agência de talentos, Lang foi o grande responsável por transformar a Revue Productions da MCA e, em seguida, a Universal tv, em uma potência de produção e distribuição. Na época em que Spielberg chegou ao estúdio, Lang era vice-presidente sênior da Universal Pictures, abaixo apenas do presidente do conselho Jules Stein e do presidente Lew Wasserman na hierarquia da MCA. A posição de Lang trazia consigo o raro poder de aprovar e supervisionar uma lista de filmes para o cinema.

Enquanto dirigia programas de tv no início dos anos de 1970, Spielberg começou a passar um tempo na casa de Lang, também fazendo amizade com a esposa do executivo, a cantora Monica Lewis, e seu filho adolescente Jennings Rockwell (Rocky) Lang. “Meu pai estava envolvido em educar e aconselhar Steven”, diz Rocky. “Lembro-me de Steven estar muito por perto quando *A louca escapada* começou. As namoradas dele vinham jantar com ele. A meu ver, meus pais eram uma espécie de pais substitutos para Steven, e eu o via como um irmão mais velho.”

Agora, ele mesmo diretor e produtor, Rocky já tentava fazer filmes desde que estava na oitava série e conheceu Spielberg. “Steven me enviou uma claquete pela formatura do ensino fundamental e escreveu ‘Parabéns’ na claquete”, lembra ele. “Depois que Steven viu meus filmes em Super-8, ele me amaldiçoou. Me enviou uma foto dele quando era mais jovem e me disse que eu era mais avançado do que ele, quando tinha a mesma idade. Isso colocou uma pressão tremenda sobre mim. Minha cunhada é psicóloga, e disse que conhece muitos jovens cineastas que sofrem da ‘doença

de Steven Spielberg’ – todas essas crianças querem ser o próximo Steven Spielberg e ficam deprimidas quando ‘não são tão bem-sucedidos quanto ele, quando era jovem.’ Isso criou esse tipo de comportamento neurótico em torno dele.”

Mas Spielberg era “ótimo com crianças, uma pessoa realmente acessível”, diz Rocky. “Minhas conversas com Steven eram sobre os problemas com minha namorada, meu tênis, minha escola e os filmes que eu estava fazendo – ele me fez sentir que estava no caminho certo. O único conselho que Steven me deu foi que eu deveria ser apaixonado pelo que queria fazer. Isso era algo que eu precisava aprender, porque vi o negócio, desde muito cedo, como um empreendimento comercial, como qualquer negócio; eu queria ser um sucesso e obter as vantagens disso. Ele me disse: ‘Pegue um projeto que você realmente ame e leve até o fim’, fazendo uma declaração e deixando algo para trás, olhando para isso com mais seriedade.”

O relacionamento de Spielberg com os Lang deu frutos quando Jennings Lang concordou em deixá-lo trabalhar com os roteiristas Hal Barwood e Matthew Robbins para desenvolver o roteiro que se transformou em *A louca escapada*.<sup>67</sup> O título provisório do projeto, *Carte Blanche*, era uma referência obscura à liberdade aparentemente ilimitada desfrutada pelo jovem casal fugitivo de Spielberg, dirigindo pelo Texas com seu infeliz refém do Departamento de Segurança Pública do Texas. Na época em que Spielberg se retirou do projeto *McKluskys*, da United Artists, na primavera de 1972, apresentou *Carte Blanche* aos jovens escritores, lendo para eles o artigo da Associated Press sobre o incidente de 1969 no Texas. Depois de conversar sobre a história com o diretor por alguns dias, Barwood e Robbins escreveram um esboço, que a UA concordou em deixá-los desenvolver em um roteiro. Mas a UA logo mudou de ideia e Spielberg levou *Carte Blanche* de volta à Universal, que havia rejeitado a história três anos antes.

Desta vez “aconteceu rápido”, disse Spielberg. “E tudo foi feito exatamente como eu queria fazer.” Em 11 de abril de 1972, o diretor mostrou o esboço a Lang, que colocou o projeto em andamento naquela mesma tarde. No dia seguinte, Spielberg e seus escritores voaram para o Texas para uma semana de pesquisa. Barwood e Robbins escreveram o primeiro rascunho em treze dias, mas a Universal, mais uma vez, decidiu não fazer o filme; no jargão de Hollywood, o estúdio colocou o roteiro “*in turnaround*”<sup>68</sup>. Poucas semanas depois, no entanto, foi resgatado por Richard D. Zanuck e David Brown, quando assinaram um contrato exclusivo para a produção de vários filmes com a Universal. Lang deu um importante impulso à

carreira de Spielberg ao concordar em financiar a redação do roteiro, mas ele foi dispensado da produção quando o estúdio concordou em deixar Zanuck e Brown fazerem o filme. “Jennings ficou muito, muito chateado com *A louca escapada* – ele sentiu que o estúdio o havia tirado dele”, relata seu assistente Peter Saphier. “Ele teve um ‘incidente cerebral’. Desmaiou na cantina durante o projeto do filme. Ficou em casa por vários meses.”

Durante as filmagens de *A louca escapada*, Lang era o executivo que supervisionava o projeto, mas essa era uma tarefa sem sentido, pois, como observa Saphier, “o acordo com Zanuck e Brown era que eles não teriam ninguém para supervisioná-los durante as filmagens.” Mais tarde, Lang se envolveu na decisão do estúdio de comprar os direitos do filme *Jaws*,<sup>69</sup> de Peter Benchley, o romance que serviu de base para o filme comercial de 1975 de Spielberg. Mas esse projeto também acabou como uma produção de Zanuck e Brown, e Lang, infelizmente, se tornou apenas mais um produtor da Universal, fazendo os programas *Earthquake* e *Rollercoaster* e outros filmes ainda mais esquecíveis.

Depois que Lang sofreu um derrame debilitante em 1983, poucas pessoas de Hollywood o visitaram. Em 1994, dois anos antes da morte de seu pai, Rocky Lang disse: “É brutal – se você não pode ajudá-los, seus melhores amigos nem aparecem. Steven ainda está presente. Ele tem sido ótimo com meus pais. Nunca os esqueceu. Ele manda presentes nos aniversários deles, manda presentes nos aniversários de casamento, manda seus filmes para eles assistirem. Ele vem visitar meu pai tanto quanto algumas pessoas que devem mais a ele.”

Falando de seu próprio relacionamento com Spielberg, no entanto, Rocky admitiu: “Perdi contato com ele depois de *Tubarão*, quando ele e meu pai pararam de trabalhar juntos. Tenho muito pouco contato com ele agora. Entramos em contato talvez uma vez por ano. Eu não conheço mais o Steven como pessoa. Sua posição social cresceu a ponto de ele passar a noite na Casa Branca. Quando você alcança esse *status*, todo mundo quer algo de você. Gostaria que ele [me] ajudasse mais do que o faz, mas não o procuro, porque não quero estar nesse lugar. Tenho uma simpatia muito grande por Steven e sinto uma perda tremenda por não me relacionar com ele agora.”

Não muito tempo depois de recusar a oportunidade de contratar Spielberg como diretor da Twentieth Century-Fox, Richard Zanuck foi demitido como chefe de estúdio problemático, do ponto de vista financeiro, por seu lendário pai, Darryl F. Zanuck. Após um breve interlúdio



como executivos da Warner Bros., Zanuck e David Brown, seu ex-braço direito na Fox, formaram sua própria produtora em 1972, assinando com a Universal logo depois. Foi um golpe para a Universal ter executivos tão proeminentes como produtores, e o respeito de Lew Wasserman devido às suas habilidades garantiu a Zanuck e Brown um grau invejável, mas não ilimitado, de liberdade criativa.

“Antes de assinar contrato com a Universal, nas seis ou sete semanas em que o Sr. Brown e eu decidíamos para onde ir, estávamos lendo os roteiros”, lembra Zanuck. “Guy McElwaine [agente de Spielberg] me deu o roteiro de *A louca escapada*, que Steven queria dirigir. Enviei para o Sr. Brown e ele gostou. Eu disse a Steven: ‘vou lhe contar um segredo. Estamos indo fazer um acordo na Universal.’ Ele disse: ‘Ah, não, é um *turnaround* da Universal.’ Eu disse: ‘Isso torna as coisas um pouco mais difíceis, mas não elimina a competição.’”

Nesse ponto, Zanuck e Brown se encontraram com Wasserman, que lhes disse: “Este filme é deprimente e o público não vai responder a ele. Será exibido para casas vazias, mas o que sei eu? Vocês são os caras que fazem o filme. Se quiserem fazer, façam.” Wasserman “acabou por estar certo nessa avaliação”, admite Zanuck, “mas a crença que ele tinha em nós também resultou em *Golpe de mestre* e *Tubarão*, onde as ações [da MCA] quadruplicaram. Francamente, gostaria que mais executivos de estúdio trabalhassem, hoje, como Lew Wasserman. Ele apoiava as pessoas em quem acreditava, em vez de dizer a elas o que fazer. Estava sempre olhando para o futuro.

“A Universal tinha um grande respeito por Steven, e acho que eles tinham planos para que ele dirigisse alguma coisa. Steven ficou surpreso por estarmos fazendo *A louca escapada* na Universal. Tivemos uma reunião no refeitório. Ele deslizou para dentro da cabine e disse: ‘Deus, não acredito! Você vai ser meu produtor?’ Eu era conhecido como chefe de estúdio. Ele disse: ‘Quem realmente vai fazer o trabalho de produção de linha?’ Eu disse que era eu. Ele disse: ‘Isso é ótimo. Você vai estar lá todos os dias?’ Eu disse a ele que sim. Eu tinha uma relação de trabalho e amizade muito próxima com Steven.”

“*A louca escapada* era basicamente o filme do Steven, que ele havia desenvolvido com Matt e Hal; e o estúdio, reconhecendo a inexperiência dos três, queria ter um produtor forte envolvido”, diz William S. Gilmore Jr., executivo de produção de Zanuck e Brown, que atuou como gerente de produção de unidade do filme. “Steven tinha uma habilidade maravilhosa de se relacionar com pessoas mais velhas do que ele, como se dissesse: ‘Me

ajude, ainda estou me descobrindo’, quando, na verdade, tinha um talento tremendo. Parecia que todos na unidade tinham algo a provar. Steven tinha que provar que poderia dirigir um longa-metragem, em vez de ficar fazendo televisão. Zanuck tinha que provar que poderia produzir filmes em vez de ser apenas o gerente de produção de seu pai. Havia um grande *esprit de corps*.<sup>70</sup> Todos adoramos a ideia de fazer um filme fora do estúdio, com uma pequena equipe escolhida a dedo, trabalhando rápido como um raio.”

“Produzir é um trabalho que dá muita dor de cabeça”, disse Spielberg ao *The Hollywood Reporter*, logo após o lançamento do filme. “Se eu puder evitar, evitarei. Zanuck e Brown serviram bem ao filme e me deram total liberdade, o tipo de [liberdade de] controles que eu nunca tive na televisão. Dick Zanuck me apoiou o tempo todo... Em nossas poucas divergências, ele estava certo e eu errado.”

A terceira vez foi afortunada, quando o anúncio da “estreia” de Spielberg como diretor de longa-metragem, com *Carte Blanche*, foi divulgado nos jornais especializados de Hollywood, em 17 de outubro de 1972. No dia seguinte, Barwood e Robbins entregaram o segundo rascunho de seu roteiro com nuances literárias, que passou por mais revisões durante as filmagens (Spielberg compartilhou os créditos da história com os dois roteiristas). O título passou a ser *The Sugarland Express*<sup>71</sup> naquele novembro, embora por um tempo os cineastas tenham considerado simplesmente chamar o filme de *Sugarland*, nome da pequena cidade onde o “trágico conto de fadas” chega ao fim.<sup>72</sup>

Ao adaptar a saga de Bobby Dent para a tela, Spielberg transformou a esposa de Dent, Ila Faye, na personagem central do filme: Lou Jean Poptin. Em *A louca escapada*, o filho de dois anos do casal foi transferido para um lar adotivo, e é Lou Jean quem convence seu marido condenado, Clovis, a fugir de um centro onde ele espera pela liberdade condicional – faltando apenas quatro meses para cumprir sua sentença – para resgatar a criança. O desespero da jovem mãe por estar separada de seu bebê e a tragédia do absurdo que resulta disso, forneceram um terreno fértil para a elaboração dos sentimentos complexos de Spielberg sobre sua própria família. Spielberg concebeu Lou Jean se comportando como uma criança mimada, manipulando Clovis sexualmente para que ele cedesse a seus caprichos e, finalmente, tendo um acesso de raiva infantil que leva Clovis a cair na emboscada fatal. A necessidade imprudente que Lou Jean tem de recuperar seu filho é menos uma expressão de amor materno do que um prolongamento irresponsável de sua própria infância.

A Universal insistiu que Spielberg e os produtores fornecessem seguro comercial para o filme inusitado, contratando uma grande estrela feminina para interpretar Lou Jean. Depois de se encontrar com várias estrelas femininas que rejeitaram o roteiro, Spielberg se convenceu de que Goldie Hawn, mais conhecida como a loira sexy da série de tv *Laugh-In*, tinha a mistura de charme desmiolado e obstinação teimosa subjacente que o papel exigia. “Sempre pensei que ela fosse uma atriz dramática, pois levava sua comédia muito a sério”, lembrou Spielberg. “Então me encontrei com ela – tivemos uma ótima tarde – e dá para dizer que ela era mil vezes mais inteligente do que o pessoal do *Laugh-In* jamais permitiu que demonstrasse.” Vencedora do Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante por *Flor de Cacto* (1969), Hawn tinha seu próprio contrato de produção com a Universal, e recusou roteiros por um ano antes de concordar em estrelar *A louca escapada*. Ela recebeu \$ 300.000 em um filme que, de acordo com Gilmore, custou cerca de \$ 3 milhões.

Spielberg e a Universal esperavam que a afeição do público por Hawn o ajudasse a aceitar uma personagem cujas ações funcionavam contra a simpatia do público. Os cineastas também pensaram que, após o Oscar, o público ficaria intrigado ao ver Hawn em um papel com muitas camadas, mais dramático do que cômico. Spielberg disse, em 1974, que a Lou Jean interpretada por ela viria como “uma verdadeira surpresa para aqueles que a veem apenas como um tipo caricato. Ela se leva a sério como pessoa e se preocupa, principalmente, com até onde chegar dentro de uma personagem.”

Para Hawn, o aspecto “mais empolgante” do projeto era o diretor. “Pense na carreira que Steven tem pela frente”, disse ela.

Quando ligou as câmeras, em 15 de janeiro de 1973, Spielberg tinha acabado de completar 26 anos, o que o tornava um ano mais velho do que Orson Welles, quando ele começou a filmar seu primeiro longa, *Cidadão Kane*. Zanuck lembra vividamente do primeiro dia de filmagem de Spielberg no Texas:

“Eu disse ao pessoal da produção: ‘é o primeiro dia dele. Vamos começar devagar. Façam algo relativamente simples até que ele se adapte.’ Ele nunca havia trabalhado com uma equipe tão grande. Eu não queria estar lá para a primeira cena; queria que ele pensasse que estava comandando a produção. Então fiz questão de demorar um pouco para chegar lá. Cheguei por volta das 8h30. Jesus, quando cheguei, ele já havia feito a cena mais complexa que já vi na minha vida! Fui até o gerente de produção e disse: ‘O que é isso? Deveria iniciar com algo simples!’”

“Naquela época, eu já havia assistido a *Encurralado* algumas vezes, e algo com a Joan Crawford [‘Eyes’]<sup>73</sup>, e estava com ele diariamente, durante três ou quatro meses, mas era uma pequena equipe de trabalho, e você nunca sabe, até esse dia, parado ali com centenas de pessoas fazendo coisas, se um cara tem a habilidade necessária ou não. Eu soube naquele momento, quando o vi em ação, que ele sabia o que estava fazendo. Ele era muito claro em suas opiniões. Estava no comando. Eu conseguia sentir isso, porque já trabalhava com muitos grandes diretores – os Robert Wises, os William Wylers, os John Hustons – e soube quase imediatamente que ele tinha conhecimento, comando e habilidade, e um senso inato e íntimo da mecânica visual necessária para juntar todas essas peças para que o resultado final fosse muito impressionante.

“Ainda acho que ninguém com quem já trabalhei conhece a mecânica tão bem quanto ele. É como tentar ler a mente de um mestre campeão de xadrez, que sabe todos os movimentos. Como um antigo diretor fazia, ele conhecia a capacidade de todas as lentes e equipamentos. Ele sabia como mover a câmera, quando movê-la, quando não a mover, como fazer com que ela se movesse de maneiras diferentes, como mover as pessoas – ele simplesmente *sabia*.”

“A *louca escapada* foi sua primeira filmagem em locações reais”, lembra o diretor de arte Joseph Alves Jr., que havia trabalhado com Spielberg em *The Psychiatrist* e em *Galeria do terror*. “Steven não percebeu o quanto outros departamentos poderiam fazer por ele, que ele não tinha que fazer todas as coisas visuais sozinho. Quando você é jovem, especialmente quando faz seus primeiros pequenos filmes, você tem que fazer tudo sozinho... Mas confiar nos outros lhe dá escolhas. Isso foi algo que ele descobriu em *A louca escapada*, diferente da televisão, quando não passávamos muito tempo juntos.

“Em *A louca escapada*, Steven, Bill Gilmore e eu fomos para o Texas e dirigimos juntos no reconhecimento inicial, [quatro] semanas antes de começarmos a filmar. Lembro-me de quando voltamos do reconhecimento um dia, tendo resolvido muitos problemas. Dentro de um raio de 50 quilômetros [de San Antonio], encontramos vários locais que se encaixavam perfeitamente. Ter essa mudança de topografia e menos tempo de viagem permitiu que ele tivesse mais tempo para trabalhar com seus atores e mais tempo para trabalhar visualmente. Ele disse: ‘Poxa, vocês estão fazendo muito trabalho para mim.’ Dissemos a ele: ‘Bem, é isso que *devemos* fazer. Foi para isso que fomos contratados.’ Ele disse: ‘Ah, tudo bem.’ Ele perce-

beu que se as pessoas fizessem essas coisas, poderia aliviar a pressão sob a qual ele estava.”

Vilmos Zsigmond, diretor de fotografia húngaro que filmou *A louca escapada*, diz que essa foi “provavelmente a única vez em que Steven trabalhou como diretor, em que trabalhou como condutor e contou com a experiência de seus colaboradores. Ele sabia o que queria e ainda estava aberto – se houvesse uma forma melhor de fazer algo, ele ouviria. Ele não parecia um novato – já conhecia a indústria, sabia muito – mas eu ainda poderia ajudá-lo. Ele não tinha experiência suficiente para saber tudo. Eu o acompanhei durante *A louca escapada*, quando ele ainda estava aprendendo – acho que ele aprendeu mais em *Tubarão* e, quando fizemos *Contatos imediatos*, sabia tudo. Em *A louca escapada*, Steven deu cem por cento de chance de colaborar. Todo mundo tinha um bom relacionamento com Steven. Ele pedia o impossível com um sorriso no rosto. Como você pode dizer não?”

“Vilmos e eu éramos quase irmãos em nosso filme”, disse Spielberg na época. “Ouvi falar desse húngaro louco que ilumina com seis *foot-candles*<sup>74</sup> [um nível de luz extremamente baixo] e que tenta absolutamente de tudo... Ajuda muito quando os egos não se chocam e você pode trocar ideias de forma criativa – não apenas nos problemas momentâneos, mas também nas ideias conceituais. Vilmos é o tipo de cinegrafista que eu convidaria para a sala de edição, porque ele teria algo a contribuir. Nunca faria isso com nenhum outro cinegrafista que conheço.”

Spielberg e Zsigmond geralmente tomavam café-da-manhã e jantavam juntos na locação, discutindo energicamente seus planos para o dia. Certa manhã, quando tomavam café-da-manhã no The Greenhouse, ao longo de Riverwalk, no centro de San Antonio, Zsigmond apresentou Spielberg a uma bela jovem garçonete. “Eu queria sair com ela”, lembra Zsigmond, “mas ela só estava interessada em Steven. Ela me disse: ‘Quero conhecer seu amigo.’ Eu disse a Steven: ‘Essa garota está apaixonada por você.’ Criou-se uma amizade e ele a levou para o Havaí [depois das filmagens]. Ela veio para Hollywood e ele namorou com ela por um longo tempo. Ele ficou surpreso, na verdade, que essa garota realmente gostasse dele. Era algo novo em sua vida. Ele era tímido naquela época.” Anos depois, quando o crítico de cinema de San Antonio, Bob Polunsky, perguntou a ele sobre suas memórias ao fazer *A louca escapada*, Spielberg respondeu com um sorriso: “Me apaixonei em San Antonio uma vez, em Riverwalk.”<sup>75</sup>

Antes do início das filmagens, Spielberg passou muitas horas com seu diretor de fotografia, comparando seus gostos por filmes. “Nós dois gos-

távamos de *Cidadão Kane*, gostávamos de filmes europeus, gostávamos de Fellini”, descobriu Zsigmond. Spielberg admirava muito o trabalho ousado e excêntrico de Zsigmond com o diretor Robert Altman, em filmes como *Onde os homens são homens* e *O perigoso adeus*. O estilo visual impressionista desses filmes, que usava livremente iluminação de fonte natural, difusão, variações extremas na intensidade da luz e lentes longas para comprimir planos espaciais, exerceu uma grande influência em *A louca escapada*.

Libertando-se das restrições visuais da televisão, Spielberg filmou pela primeira vez no formato widescreen Panavision, compondo imagens ricamente texturizadas e em multicamadas. Mas ele se esforçou para criar um visual mais corajoso e menos estilizado do que o de Altman, dizendo a Zsigmond que o que ele queria era “iluminação europeia” com “uma impressão de documentário”. Ele e Zsigmond assistiram a documentários juntos, examinando-os em busca de soluções criativas para os problemas de filmagem em locações. Eles concordaram em filmar o máximo possível com iluminação natural e som ao vivo e evitar o uso de fotografia de processo<sup>76</sup> para as muitas cenas dentro dos carros. Spielberg esperava encontrar muita chuva e filmar cenas com limpadores de para-brisa em movimento, tentando de tudo para retirar a aura de “Sininho” de Goldie Hawn. Choveu pouco, mas as condições de inverno no Texas deram ao filme uma aparência adequadamente nublada.

“Consideramos isso uma obra de arte”, diz Zsigmond.

O Departamento de Segurança Pública do Texas, compreensivelmente preocupado com como sua imagem resistiria a um filme sobre o caso Bobby Dent, inicialmente se recusou a cooperar com os cineastas. Enquanto locações na Louisiana e em outros estados estavam sendo consideradas, Bill Gilmore acabou persuadindo os funcionários do DPS de que o filme “não retrataria seu povo de forma negativa. Tenho certeza de que disse tudo o que precisava”. Essa meia-verdade permitiu que as filmagens prosseguissem pelas estradas do Texas, mas a produtora ainda teve que montar sua própria frota de veículos para a perseguição do carro da polícia em que Lou Jean e Clovis (William Atherton) viajam com seu refém, o policial Maxwell Slide (Michael Sacks). Gilmore comprou 23 carros em um leilão da polícia e alugou outros 17 de fora do DPS (a perseguição original envolveu mais de cem veículos, policiais e civis). Depois que o filme foi lançado, o diretor do DPS, coronel Wilson Speir, reagiu com indignação, insistindo que “nenhum policial deste departamento ou de qualquer outra agência policial no Texas se comportaria de maneira tão pouco profissional.”

Tanto *Encurralado* quanto *A louca escapada* são filmes de estrada, constantemente em movimento; mas em contraste com a simplicidade elementar do filme anterior, *A louca escapada* é quase barroco em suas complicações logísticas. “O que é surpreendente”, escreveu o crítico da *Newsweek* Paul D. Zimmerman, “é o domínio da ação de tirar o fôlego de Spielberg, a varredura visual que ele consegue com o diretor de fotografia Vilmos Zsigmond, a visão satírica, mas estranhamente bela, de uma América sobre rodas.” Para ajudar a se orientar, Spielberg, como havia feito em *Encurralado*, mandou fazer um mural mostrando o andamento da perseguição. Ele também fez o *storyboard* de Joe Alves em algumas das cenas, embora grande parte da ação tenha sido improvisada no local, novamente com a ajuda especializada do coordenador de dublês Carey Loftin.

Para filmar dentro e ao redor da viatura do policial Slide, as rodas foram removidas de um veículo e ele foi montado perto do chão, em um trailer plano. Não contentes em filmar apenas com câmeras fixas ou manuais, Spielberg e Zsigmond montaram trilhos em uma plataforma acoplada ao veículo, usando um pequeno dolly<sup>77</sup> para filmar planos de seguimento ao lado do carro em movimento. Eles foram ainda mais longe com a ajuda da recém-fabricada e compacta câmera Panaflex, que era tão móvel e silenciosa que permitia fazer tomadas com incrível destreza dentro do carro, com a câmera montada em uma placa deslizante que servia como um dispositivo de rastreamento improvisado. A Panaflex chegou durante as duas últimas semanas de filmagem, depois que a Panavision Corp escolheu o projeto, entre cento e trinta outros candidatos, para dar à câmera a sua “prova de fogo” em condições de produção. Embora tenha rodado o filme em grande parte em plano-sequência, Spielberg guardou algumas das tomadas mais complexas da estrada até o final das filmagens, para usar a Panaflex.

“ Fizemos coisas em *A louca escapada* que nunca haviam sido feitas antes”, admira-se Gilmore. “ Fizemos uma panorâmica de 360 graus dentro de um carro com diálogos. Isso nunca havia sido feito antes. Foi o primeiro filme que teve uma gravação usando um *dolly* dentro de um carro, [movendo-se] do banco da frente para o de trás. Fizemos uma gravação com um *dolly* no banco de trás a 56 km por hora. Ficamos impressionados com o conhecimento de Steven e com seus instintos básicos quando se tratava de fazer coisas com uma câmera.

“ Não sei de onde Steven tirou as ideias que tentou executar, porque nunca tinha visto tomadas como aquela”, diz Zsigmond. “ Steven percebe que a câmera em movimento é essencial para os filmes. Eu sinto o mesmo.

Isso é o que dá a você a terceira dimensão, que é como os filmes deveriam ser. Se você deixa a câmera parada, é como se estivesse vendo tudo com um olho só. É como filmar em um teatro. Na primeira vez em que a câmera se aproxima do carro da polícia, encontramos duas estradas que convergiam. Comigo no carro da câmera em paralelo, chegando cada vez mais perto, fizemos um plano fechado. Foi uma tomada muito difícil de fazer, e foi divertido.”

Spielberg e Zsigmond compartilhavam uma aversão ao uso grosseiramente óbvio da lente de *zoom* que estava na moda na época, então frequentemente utilizavam o artifício “altmanesco”<sup>78</sup> de *zoom* e panorâmica simultaneamente, uma técnica fluida que disfarça o fato de que a câmera está ampliando, mas permite que ela mude as perspectivas rapidamente e com um efeito mais sutilmente desorientador sobre o público. Spielberg também fez uso impressionante de um movimento combinado de *zoom* e *dolly* perto do final do filme, quando o carro com as personagens principais se aproxima lentamente da casa dos pais adotivos do bebê. A câmera avança em direção à janela e por cima do ombro de um atirador de elite, ao mesmo tempo em que dá *zoom* para trás do carro vindo de longe, emoldurado pelas cortinas da janela. Essa foi a técnica que Hitchcock usou para criar o “efeito de vertigem” subjetivo de James Stewart em *Um corpo que cai*, e que Spielberg, mais tarde, usaria para criar um celebrado momento de terror em *Tubarão*.

Naquele momento crítico antes do clímax de *A louca escapada*, o uso dessa técnica de câmera por Spielberg “suspendeu a ação por quinze segundos”, observa Gilmore. “À medida que Steven se aproximava, ele diminuía o *zoom*, de modo que o primeiro plano e o fundo ficavam justapostos, com as pessoas no carro e o atirador de elite todos na mesma relação entre si. Com duas ferramentas lutando uma contra a outra, ele literalmente congelou o tempo. Até hoje fico absolutamente maravilhado com esse plano.”

Spielberg já parecia ter “a experiência de um homem de quarenta anos”, disse Zsigmond em uma entrevista concedida na locação para o *American Cinematographer*. “A forma como ele dirige um filme faz você pensar que ele deve ter dirigido muitas coisas anteriormente... Só consigo compará-lo a Orson Welles, que era um diretor muito talentoso quando era muito jovem... A maioria dos jovens diretores, quando faz seu primeiro filme, de alguma forma ficam tímidos; eles recuam; tentam seguir um caminho seguro, porque têm medo de nunca mais terem outra chance de fazer um longa. Steve, não. Ele realmente entra de cabeça. Realmente tenta fazer as



coisas mais loucas. A maioria dos planos que ele consegue, ele só sonhava em fazer, até agora.”

Talvez a conquista mais impressionante da direção de Spielberg seja o fato de que ela nunca permite que o espetáculo da perseguição supere o drama pessoal dentro do carro, envolvendo Lou Jean, Clovis e o policial Slide. Foi a profundidade de seus sentimentos em relação aos personagens, particularmente à Lou Jean, que manteve Spielberg trabalhando por quatro anos para fazer algo “um pouco mais pessoal” do que os outros projetos menos arriscados comercialmente que lhe eram oferecidos naquele estágio formativo de sua carreira profissional.

“Havia muito do Steven naquele filme, mais do que em alguns de seus outros filmes”, acredita Zsigmond. “Ele não pensava em comercializar *A louca escapada*. Só queria fazer um bom filme com bons personagens. Acho que Steven nunca esteve melhor.”

Embora a esposa do fugitivo tenha sido mencionada apenas de passagem no artigo de jornal que despertou o interesse de Spielberg no caso Dent, ela se tornou seu foco dramático central no filme, emergindo como uma personagem amplamente antipática, um símbolo do amor materno desenfreado. O filme revela, se não um traço de misoginia latente, um medo das mulheres no jovem Spielberg e uma profunda ambivalência em relação às mães. Também introduz um tema recorrente nos filmes de Spielberg: o do pai irresponsável. Lou Jean e Clovis, ambos criminosos mesquinhos, se comportam de forma tão desesperada para trazer o bebê Langston de volta porque sabem que falharam miseravelmente em suas obrigações parentais.

O oficial do DPS que lidera a perseguição, Capitão Tanner (Ben Johnson), reconhece que Lou Jean e Clovis não são criminosos endurecidos, mas “apenas crianças”. Tanner é uma figura paterna mais madura e benevolente, mas também é um fracasso, abandonando sua tentativa de evitar a violência. Mais dolorosamente, depois de dar sua palavra de honra de que vai trocar o bebê Langston pelo policial Slide, Tanner precisa voltar atrás em sua palavra para encerrar a perseguição. Um rosto familiar dos faroestes de John Ford, o desgastado Johnson, personifica a retidão de um homem da lei do século XIX, mas no ambiente degradado deste faroeste contemporâneo sobre rodas, ele também representa a obsolescência do código de honra do caubói.

Em um ensaio de 1993 sobre os filmes de Spielberg, “*A Father Runs from It*”, Henry Sheehan observou que “no fundo de muitos dos filmes existe um desejo sombrio e ameaçador de se livrar de uma vez por todas de suas

responsabilidades, de sua família, de seus filhos. É esse desejo profundamente sentido, geralmente enterrado no fundo dos filmes, que dá às obras de Spielberg seu impulso ansioso e fornece ao clímax a sensação de alívio avassalador.” A necessidade compulsiva de Lou Jean, de reunir sua família a qualquer custo, expressa a dor infantil que Spielberg continuou sentindo pela separação de sua própria família, pela qual, na época em que ocorreu, ele culpou principalmente sua mãe. Em sua representação de Lou Jean como uma mulher-criança, talvez seja possível ver seu reconhecimento de infância de que sua própria mãe era “como uma garotinha que nunca cresceu.” Sua representação dos resultados desastrosos do comportamento impulsivo e iludido de Lou Jean reflete um nível de compreensão madura para o cineasta de 27 anos – seu reconhecimento da impossibilidade de juntar os pedaços de uma família despedaçada. O exame de Spielberg de figuras paternas irresponsáveis e famílias desfeitas, desde *A louca escapada* até *A lista de Schindler*, o levou a filmar imagens aterrorizantes do trauma primordial de crianças sendo separadas de seus pais e a explorar a dor insuportável de ambos os lados. O comportamento irracional, até mesmo a loucura que pode resultar de tal trauma é o núcleo emocional profundamente perturbador de *A louca escapada*.

“A cada filme, descubro um pouco mais sobre mim mesmo”, disse Spielberg após terminar *A louca escapada*. “Descobri que tenho essa preocupação com pessoas comuns perseguidas por forças poderosas. Um filme pessoal, para mim, é aquele sobre pessoas com obsessões.”

Para um diretor que tantas vezes foi acusado de sentimentalismo, Spielberg começou sua carreira com um estudo de personagem notavelmente sem sentimentalismo, bem como com uma zombaria impiedosa do que Vincent Canby, em sua crítica no *New York Times*, chamou de “o apetite insaciável do público americano por bobagens sentimentais.” Lou Jean e Clovis são celebrados como heróis folclóricos pelas pessoas nas cidades por onde passam, que margeiam as estradas, acenando para eles e enfiando presentes no carro, confundindo esses dois idiotas com símbolos genuínos de rebelião contra um estado autoritário.<sup>79</sup> Ao satirizar a atmosfera carnavalesca em torno da perseguição no Texas, parcialmente estimulada pela mídia sensacionalista, Spielberg disse que se inspirou no filme ácido de Billy Wilder, *A montanha dos sete abutres*, de 1951, sobre um repórter sem escrúpulos (Kirk Douglas) que mantém um homem preso em uma caverna para transformar seu apuro em um acontecimento midiático.

Para o roteirista Hal Barwood, *A louca escapada* é sobre “como os americanos acham muito fácil confundir notoriedade com fama.” Esse senso confuso de valores era um sintoma dos grandes problemas sociais da época – a desintegração social causada pela guerra do Vietnã, a perda do respeito pela autoridade, a desagregação da família e o recurso generalizado à violência – e, embora *A louca escapada* não aborde as causas principais diretamente, é uma metáfora vívida do caos resultante desses problemas. Mas a crítica de *A louca escapada* à sociedade americana não é facilmente classificável politicamente. O desenvolvimento pessoal e artístico relativamente isolado de Spielberg tendeu a mantê-lo fora de sintonia com a rebeldia de sua geração e o levou a fazer uma crítica contundente aos excessos românticos e anárquicos do filme de estrada. Seu filme, em que o jovem casal em fuga é menos simpático do que o homem da lei chefiando a perseguição, não atrairia os espectadores de esquerda, que esperavam que seu antiautoritarismo fosse favorecido e seus próprios preconceitos sociais, examinados. No entanto, também não agradaria os telespectadores de direita, com sua crítica igualmente contundente aos outros homens da lei e seus seguidores vingativos, obcecados por armas.

Embora tenha se sentido desconfortável com as tentativas dos críticos europeus de ler significados sociais no mais explicitamente alegórico *Encurralado*, Spielberg lutou mais conscientemente por um significado social em *A louca escapada*. Geralmente permitindo que seus temas emergissem organicamente da ação e não da retórica verbal, Spielberg teve menos sucesso quando tentou explicar suas intenções à imprensa: “Quis fazer *A louca escapada* porque ele dava uma declaração importante sobre a Grande Máquina do Sonho Americano... E pretendia dizer algo sobre a condição humana que, obviamente, não é muito otimista.”

Como o tema era muito sombrio, Matthew Robbins disse que ele e Barwood se esforçaram conscientemente para obter efeitos de “distanciamento” em seu roteiro. Eles empregaram um ponto de vista “caleidoscópico” para que o público não sentisse a morte de Clovis como um “evento devastador... Ainda havia outras figuras simpáticas no filme às quais se agarrar.”

A direção compassiva de Spielberg dos atores tendia a minimizar os aspectos cômicos do roteiro e aumentar os aspectos dramáticos; ao contrário do que os escritores pretendiam, a morte de Clovis é, de fato, um “evento devastador” para o público. Spielberg também levou a abordagem “caleidoscópica” do roteiro ainda mais longe, não tanto para fins de distanciamento, mas para aumentar a complexidade da perspectiva do filme, por

meio de sua ousada multiplicidade de pontos de vista visuais e a resultante empatia do público com vários personagens secundários, incluindo o oficial Slide e o Capitão Tanner, compensando o distanciamento do público da personagem central, Lou Jean. O resíduo emocional do divórcio de seus pais pode ter impedido Spielberg de ver os impulsos maternos de Lou Jean como algo além de destrutivos, e também o levou a olhar com mais gentileza para os homens bem-intencionados, mas essencialmente impotentes, que ela tem sob seu controle.

Os espectadores, acostumados a filmes que requerem que se identifiquem com uma única personagem – no jargão de Hollywood, “torcer” por um herói ou heroína – inevitavelmente ficaram confusos e chateados com a complexidade do tom de *A louca escapada*. O próprio Spielberg parecia ter dúvidas sobre sua abordagem após o fracasso comercial do filme, declarando em 1977: “se eu tivesse que fazer tudo de novo, faria *A louca escapada* de forma completamente diferente.” Ele disse que gostaria de ter feito a primeira metade do filme inteiramente do ponto de vista do capitão Tanner, “por trás das barreiras policiais, de dentro de sua viatura. Eu nunca veria as crianças fugitivas, só ouviria suas vozes no rádio da polícia, talvez ver três cabeças à distância, através de binóculos. Porque não acho que as autoridades tenham tido um tratamento justo em *A louca escapada*... Então [na] segunda metade do filme, eu teria contado toda a história de dentro do carro, abordando como essas pessoas são realmente ingênuas e provincianas e como seus objetivos eram frívolos e estúpidos.”

Esse *remake* simplista poderia ter sido mais bem-sucedido nas bilheterias, mas não é o filme que Spielberg realmente fez. O ponto de vista multifacetado do diretor torna possível experimentar uma gama incomumente ampla e sutilmente afetada de emoções humanas.

Spielberg terminou as filmagens no final de março de 1973, cinco dias além de sua programação de 55 dias; o gerente de produção Bill Gilmore diz que todos os atrasos foram atribuídos ao clima e à curta duração dos dias de inverno, o que fazia com que ficassem sem luz mais cedo. Depois de editar o filme naquele verão com Edward Abrams e Verna Fields, Spielberg concluiu a pós-produção em 10 de setembro. A trilha sonora de *A louca escapada* foi a primeira composta para Spielberg por John Williams, que se tornou membro regular da equipe criativa do diretor. Spielberg admirava muito as “partituras americanas maravilhosas” de Williams para dois filmes de Mark Rydell, *Os rebeldes* e *Os cowboys*: “Quando ouvi as duas trilhas

sonoras, tive que conhecer essa relíquia moderna de uma era perdida de sinfonias cinematográficas... Queria um verdadeiro som de Aaron Copland para meu primeiro filme. Queria oitenta instrumentos, uma seção de cordas colossal. Mas John, educadamente, disse que não, que o trabalho pedia uma gaita – e um pequeno conjunto de cordas.”

No outono de 1973, o filme estava pronto para sua primeira pré-estreia pública. “O estúdio ficou muito satisfeito com *A louca escapada*”, recorda Orin Borsten, publicitário veterano da Universal. “Ele não estava aprimorando seu talento ao fazer o filme – já era um talento completo.” Você não imagina a emoção [que havia] entre nós por causa de *A louca escapada*”, diz o executivo de produção Bill Gilmore. “Era tão inovador para a época, tão emocionante, que pensamos que ganharia o Oscar de Melhor *tudo*.”

*A louca escapada* foi exibido, em sua pré-estreia, junto com a comédia situada na época da Grande Depressão, de Peter Bogdanovich, *Lua de papel*, em San Jose, cidade do norte da Califórnia, adjacente à antiga cidade natal de Spielberg, Saratoga. Spielberg compareceu com Zanuck, Brown, Gilmore, Barwood, Robbins e uma delegação de executivos da Universal.

“O público adorou a primeira metade”, lembra Gilmore. “Goldie Hawn era frívola, e estava envolvida com dois idiotas [Clovis e o policial Slide]; era tudo uma diversão. Mas quando os dois atiradores de elite entraram em cena – escalamos dois verdadeiros Texas Rangers [Jim Harrell e Frank Steggall] como atiradores de elite –, lembro-me do público suspirando: “Meu Deus, isso é vida e morte, carne e sangue de verdade.”

“Daquele momento em diante, nós os perdemos. Acho que o erro foi que o público percebeu o filme como mais uma frivolidade de Goldie Hawn, e ela havia trazido consigo essa boa imagem. Quando nos tornamos muito sérios, por cerca de três quintos do filme, os espectadores ficaram sentados em um silêncio atordoado. Não sabiam o que estavam vendo. Não queriam saber daquilo. Isso me ensinou uma lição. Devemos entregar o que eles acham que vão ver.”

Alguns dos espectadores saíram aos prantos. E houve alguns, lembrou Barwood, que “saíram com uma raiva intensa no olhar.”

Zanuck e Brown queriam deixar o filme como estava, mas Spielberg os convenceu a deixá-lo cortar de 121 para 108 minutos e cortar alguns momentos de comédia planejados na primeira metade do filme, em que ele esperava por risos que não vieram. Com a nova versão, a reação foi dramaticamente diferente nas pré-estreias da indústria cinematográfica no outono e no inverno. Como resultado dessas exibições, de acordo com

o *The Hollywood Reporter*, “correu a notícia no circuito de Hollywood de que um novo diretor e um novo filme importantes estavam a caminho.”

Mas com seus temores sobre a falta de apelo comercial do filme confirmados pela desastrosa pré-estreia de San Jose, a Universal mudou os planos de lançamento. Originalmente agendado para ser lançado no Dia de Ação de Graças, *A louca escapada* foi adiado, para evitar que competisse com grandes lançamentos comerciais como *Golpe de mestre* (uma produção de Zanuck e Brown para a Universal) e *O exorcista*, da Warner Bros. O plano era lançar *A louca escapada* em fevereiro, em um cinema em Los Angeles e outro em Nova York, mas Spielberg já estava preocupado que a Universal expandisse o lançamento rapidamente se as estreias não fossem bem-sucedidas. Naquela época, filmes com algum tipo de prestígio costumavam estreiar em algumas poucas salas de grandes cidades, antes de serem lançados gradativamente em todo o país, no que se convencionou chamar de estratégia de lançamento conhecida como “*platforming*”<sup>80</sup>. A estreia extraordinariamente ampla de um filme (uma “saturação” do lançamento) tendia a indicar que o estúdio tinha pouca consideração por sua qualidade e queria recuperar seu investimento rapidamente, antes que o boca a boca negativo pudesse se espalhar. A Universal finalmente decidiu renunciar às exhibições de destaque de *A louca escapada*, lançando-o em 250 cinemas em todo o país em 5 de abril. Os resultados de bilheteria, previsivelmente, foram decepcionantes, modestos \$ 7,5 milhões brutos nos Estados Unidos e Canadá, e um adicional de \$ 5,3 milhões no exterior. O filme acabou tendo um pequeno lucro depois de ser vendido para a televisão.

Em entrevista ao *The Hollywood Reporter*, três semanas após a estreia de *A louca escapada*, Spielberg reclamou que a Universal não conseguiu capitalizar as exhibições de Hollywood. “Houve um enorme intervalo de quatro meses entre as exhibições iniciais e o lançamento”, disse ele. “O imediatismo do boca a boca passou.” Mas é improvável que a estreia mais cedo tivesse ajudado, pois a apreciação de Hollywood pelos talentos de direção de Spielberg não teria se traduzido para o público de massa, e as hosanas dos principais críticos americanos e britânicos causaram pouca impressão no público.

Spielberg “pode ser aquela raridade entre os diretores, um artista nato – talvez um Howard Hawks da nova geração”, declarou Pauline Kael no *The New Yorker*. “Em termos do prazer que a segurança técnica proporciona ao público, este filme é uma das estreias mais fenomenais da história do cinema.”

Combinando sua crítica com um perfil do diretor, Paul D. Zimmerman, da *Newsweek*, também anunciou “a chegada de um novo cineasta extraordinariamente talentoso.” Dilys Powell, do *Times* de Londres, que descobriu o talento de Spielberg quando *Encurralado* foi exibido nos cinemas estrangeiros, escreveu: “Pode-se temer pelo segundo filme de um jovem diretor promissor, mas pela primeira vez a ansiedade foi desnecessária.” Ao notar semelhanças temáticas entre *Encurralado* e *A louca escapada*, Powell ficou satisfeito ao descobrir que, desta vez, “o elemento humano foi colocado no primeiro plano.”

Os críticos divergentes eram a minoria, mas o comentário insultuoso de Stephen Farber sobre o filme no *The New York Times* ajudou a definir o tom para os ataques críticos subsequentes ao diretor. “Kael e alguns outros críticos influenciáveis, provavelmente, ficaram intimidados pela juventude de Spielberg e por sua facilidade técnica”, escreveu Farber. “...*A louca escapada* é um excelente exemplo do novo estilo de produção de filmes em massa: superficial, cínico, mecânico, vazio... Tudo é sublinhado; Spielberg sacrifica a lógica narrativa e a consistência das personagens em prol de emoções rápidas e riso fácil... *A louca escapada* é uma ‘declaração social’ cujo único compromisso é com a bilheteria.”

Até a crítica de Kael expressava alguma preocupação com o desenvolvimento futuro de Spielberg: “Talvez Spielberg ame tanto ação, comédia e velocidade, que realmente não se importa que um filme tenha algo a mais... Não sei dizer se ele tem alguma intenção ou mesmo uma personalidade forte, mas muitos bons cineastas tiveram sucesso sem serem profundos.”

“Ele recebeu boas críticas”, disse Spielberg sobre *A louca escapada*, “mas eu teria trocado todas essas críticas por público maior.” Essa decepção deixou Spielberg um tanto cauteloso em relação à produção de filmes abertamente “pessoais”, e mais dedicado do que nunca a um entretenimento infalível para agradar ao público.

Avaliações internas posteriores dos cineastas apontaram várias razões pelas quais o público rejeitou o filme. “Título ruim” foi o diagnóstico dado pelo publicitário da Universal, Orin Borsten. “Tantos filmes são arruinados por um título ruim.” Embora se pretendesse que fosse irônico, o título, infelizmente, contribuiu para uma imagem de Goldie Hawn que Spielberg havia trabalhado tanto para evitar. Talvez o destino comercial do filme fosse inevitável, uma vez que foi tomada a decisão de escalar Hawn. “Não era um filme feliz e as pessoas não queriam vê-la em um papel sério – queriam

vê-la como uma garota tonta”, conclui Richard Zanuck. Teimosamente leal à sua estrela, Spielberg disse, em setembro de 1974, que o fracasso de bilheteria do filme “não foi devido à apresentação de Goldie como uma personagem anti-*Laugh-In*<sup>81</sup>, mas à campanha de divulgação, ao *timing*, ao padrão de lançamento e à apreciação do filme pelo estúdio. Não teve nada a ver com Goldie ser rejeitada pelo público.”

Já não sendo conhecida por fazer campanhas publicitárias sofisticadas durante o início dos anos de 1970, a Universal parecia ter ainda mais problemas do que o normal quando se tratava de vender *A louca escapada*. O trailer e os anúncios impressos vacilaram entre retratá-lo como um melodrama de tiro e enfatizar os momentos mais fofos e cômicos de Hawn. Mas Spielberg estava sendo um pouco dissimulado ao colocar toda a culpa no estúdio. Como lembrou David Brown, “a Universal deu a Spielberg e a nós carta branca para o desenvolvimento da publicidade e a contratação de agências criativas externas, para evitar aquela aparência de estúdio. Os primeiros anúncios foram feitos por nós; o próprio Spielberg filmou um deles. Nossas campanhas não funcionaram.” “Agora acho que a campanha gráfica certa e um plano de ação para lançar um filme são tão importantes quanto encontrar um bom roteiro e fazer um bom filme”, disse Spielberg ao *The Hollywood Reporter* em retrospecto. Mas ele admitiu: “Não há ninguém a quem acusar. Este é um filme imensamente difícil de vender.” Foi uma venda especialmente difícil para o mercado jovem por causa da visão severamente crítica de sua jovem protagonista feminina e de seus retratos mais simpáticos dos homens da lei. Tampouco seu ataque frontal à credulidade sentimental do público foi calculado para que o filme agradasse à maioria dos espectadores americanos. Em última análise, a rejeição do público ao filme *A louca escapada* provavelmente foi resultado do único fato decisivo de que, como Lew Wasserman havia advertido, era muito “deprimente” para o grande público.

Mas como diz Vilmos Zsigmond: “É uma pena que Steven não faça as pessoas se lembrarem mais de *A louca escapada*. Ele só quer esquecê-lo, porque pensa nele como um fracasso. *Eu* não penso nele como um fracasso. É um triunfo artístico.”

Quando recebeu as más notícias sobre *A louca escapada*, em abril de 1974, Spielberg não teve muito tempo para ficar sentado, questionando ou cuidando de suas dores. Ele estava na ilha de Martha’s Vineyard, em Massachusetts, imerso nos preparativos para fazer outro filme para Zanuck



e Brown e a Universal. Não era uma “obra de arte”, mas um filme de gênero voltado diretamente para agradar ao público de massa.

Era um *thriller* de orçamento modesto chamado *Tubarão*.



# “o grito libertador de um filme”<sup>93</sup>

JOSEPH MCBRIDE

Publicado originalmente em *Steven Spielberg: A Biography*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2010, pp. 226–260 — Tradução de Guilherme Coimbra.

*Quem quer ficar conhecido como um diretor de filmes de caminhões e tubarões?*  
— Steven Spielberg, 1973

Em novembro de 1973, com *Louca escapada* (1974) concluído e aguardando o lançamento, Spielberg disse em um seminário do American Film Institute que “quando você faz seu primeiro longa-metragem em Hollywood, você vira uma sensação e, se você tem um bom empresário, ele vai fechar três negócios, antes mesmo de seu filme sair. Então, se o seu longa for lançado e naufragar (...), você terá outros três filmes para se redimir. Eu tenho um empresário fantástico [Guy McElwaine] e ele criou o maior buchicho. (...) Ele me conseguiu carta-branca em quatro estúdios para eu fazer o que quisesse, por uma grana razoável”.

“Carta-branca” era um certo exagero. Spielberg estava ansioso para dirigir um roteiro de Peter Stone, *O sequestro do metrô* (1974), baseado no romance policial de John Godey sobre o sequestro de um trem do metrô de Nova York. Depois de assistir a uma montagem preliminar de *Louca escapada*, o chefe de produção da United Artists (UA), David Picker, confirmou a afirmação de Spielberg. Mas Picker achava que *O sequestro do metrô* não precisaria de um diretor tão bom para dar certo e optou pelo cumpridor Joseph Sargent, que substituiu Spielberg em *Sob o signo da vingança* (1973), da UA. Spielberg também rejeitou outro filme que Sargent acabou dirigindo. Richard Zanuck e David Brown ofereceram-lhe *MacArthur* (1977), um roteiro de Hal Barwood e Matthew Robbins sobre a polêmica carreira do general Douglas MacArthur. Spielberg alegou temer os problemas logísticos para recriar a Segunda Guerra

Mundial e a Guerra da Coreia, mas Zanuck acha que ele “simplesmente não estava interessado no assunto”.

Spielberg sabia o quão importante era escolher seus projetos com cuidado naquele período de formação de sua carreira. Na esteira de *Louca escapada*, um outro fracasso, especialmente um fracasso artístico e financeiro, poderia ter sido um revés catastrófico para o jovem diretor. Foi nessa época, de acordo com Brown, que Spielberg “recusou um roteiro dado a ele por uma das maiores estrelas do mundo, por achar que a estrela não servia para o papel”. O jovem diretor disse: “Veja bem, se eu fizer um filme novamente, não vou abrir mão de certas questões, senão, minha carreira será muito curta”.

Os critérios de Spielberg mostraram-se corretos quando ele fez um contrato de risco para seu projeto dos sonhos. Refilmagem não oficial de seu filme de ficção científica de 8mm *Firelight* em uma escala muito maior, a história que se tornaria *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977) era ainda mais pessoal para Spielberg do que *Louca escapada*. “Eu teria dado tudo para realizá-la – fosse aqui neste país ou em outro lugar”, disse. “De alguma forma, eu teria conseguido o dinheiro. Era um filme que eu queria fazer havia mais de dez anos.”

Inicialmente, Spielberg considerou fazer um documentário sobre pessoas que acreditam em ovnis, ou um longa de baixo orçamento, até perceber que “um filme que dependesse muito da tecnologia de ponta não poderia ser realizado com 2,5 milhões de dólares”. *Contatos imediatos* evoluiu de um conto que ele escreveu em 1970 chamado “Experiences”, sobre um “estacionamento usado por namorados em uma pequena cidade do Meio-Oeste e um show de luzes no céu que aqueles jovens viam de dentro de seus carros”. Pegando emprestada uma frase famosa do final de *O monstro do Ártico* (1951), Spielberg batizou o projeto como *Watch the Skies* [*Olhe as estrelas*], antes de fazer um contrato de risco com a Columbia Pictures, no primeiro semestre de 1973.

Durante a pós-produção de *Louca escapada*, Spielberg tornou-se amigo do jovem produtor Michael Phillips, que estava na Universal produzindo *Golpe de mestre* (1973) para Zanuck e Brown junto com sua esposa, Julia, e Tony Bill, amigo de Spielberg. Michael Phillips viu em Spielberg “um garoto ansioso que exalava entusiasmo permanentemente. Ele se interessava por tudo, não apenas por filmes, ele não era unidimensional. Estava sempre interessado em novas tecnologias e foi um dos primeiros viciados em videogames. Ele foi o primeiro cineasta a instalar um jogo de *Pong* ou de *Tank*

no estúdio de dublagem. Tinha um amor sincero por filmes e não parecia ser muito competitivo com outros cineastas. Isso o distinguia do grupo. E ele tinha um filme incrível no currículo chamado *Encurralado* (1971).

“Ficamos amigos na época em que almoçávamos todos os dias no refeitório da Universal, falando sobre nossos filmes favoritos de ficção científica, como *O dia em que a Terra parou* (1951). Ele disse que queria ‘se convidar’ para jantar e me apresentar uma história. Tudo o que disse foi que era sobre ‘OVNIS e Watergate’. O foco era o encobrimento da verdade pelo governo sobre OVNIS e o Projeto Blue Book [o estudo ultrassecreto da Força Aérea dos EUA sobre OVNIS]. Foi muito, muito diferente do que acabamos fazendo. Eu não achava que seria tão bom quanto acabou sendo.”

O roteirista e diretor Paul Schrader lembra do começo de 1973 como “muito inebriante, porque todo fim de semana muita gente se reunia na casa de Michael e Julia”, em Trancas Beach, Malibu. “Fazíamos um *open house* permanente”, diz Michael Phillips. “Lá, toda a comunidade cinematográfica de mesma faixa etária fazia churrasco, nadava, pegava sol, escutava música e falava sobre filmes. Muitos desses roteiristas e diretores se ajudavam entre si. Eles trabalhavam nos filmes uns dos outros, contribuía com cenas ou diálogos e auxiliavam na montagem preliminar. Era um grupo maravilhoso naquela época.”

O grupo incluía Spielberg; Martin Scorsese; Robert De Niro; John Milius; Joan Didion e John Gregory Dunne; Blythe Danner e seu marido e produtor, Bruce Paltrow; Margot Kidder; Janet Margolin; o advogado Tom Pollock (mais tarde executivo da MCA e da Universal); o roteirista David Ward (vencedor do Oscar por *Golpe de mestre*); e o casal de roteiristas Gloria Katz e Willard Huyck (colaboradores de George Lucas no roteiro de *Loucuras de verão*, de 1973). “Mesmo sendo relativamente desconhecidos”, lembrou Schrader, “tínhamos a sensação de que éramos os donos do mundo.”

Depois de conhecer os Huycks em um desses encontros, Spielberg pediu-lhes para escrever um roteiro baseado no que Katz chamava de “estranho livrinho rosa”. “Era uma biografia do inventor da privada, Thomas Crapper. Era *Flushed with Pride* [‘Descarga abaixo com orgulho’]: *The Story of Thomas Crapper* [de Wallace Reyburn, 1969]. A inspiração era uma série de 1940 sobre Thomas Edison. Mas também algo como *Pequeno grande homem*”, acrescenta Huyck. O livro que tanto despertou a fantasia de Spielberg começa (literalmente) com estas palavras sobre o inventor britânico: “Nunca o ditado ‘santo de casa não faz milagre’ foi mais verdadeiro do que no caso de Thomas Crapper. Trata-se de um homem cujas visão,

engenhosidade e perseverança geraram com perfeição uma das grandes bênçãos da Humanidade. Mas seu nome é reverenciado da mesma forma que, por exemplo, o do Conde de Sandwich? (...) Coube aos americanos prestar a Crapper a devida homenagem”.

“Nós escrevemos um argumento”, diz Huyck, “e o demos ao nosso empresário [mútuo], Guy McElwaine, que disse: ‘Steve, se esse é o tipo de filme que você quer fazer, não quero ser seu empresário.’”

Essa incursão bizarra pelo humor duvidoso tornou os Huycks mais céticos quando Spielberg apareceu com outra ideia de filme. “Steve nos levou para jantar e comentou que queria que escrevêssemos sobre objetos do espaço pousando em Robertson Boulevard [em West Hollywood]”, diz Katz. “Eu disse: ‘Steve, essa é a pior ideia que eu já ouvi. Não quero que me venham com naves espaciais. É muito estranho’. Ele fez com que Paul Schrader o escrevesse.”

O perturbado, mas brilhante, Schrader, que vivia em conflito com sua rígida educação calvinista holandesa em Michigan, explorara suas questões religiosas no livro *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972). Spielberg expressou leve interesse em dirigir o roteiro sombrio e semiautobiográfico de Schrader, *Taxi Driver*, que se tornaria o polêmico filme de Robert De Niro de 1976 dirigido por Martin Scorsese e produzido pelos Phillips para a Columbia. Spielberg concordou em ser o diretor de apoio no filme, uma condição que a Columbia insistiu antes de permitir que Scorsese começasse a rodar. Além disso, o único envolvimento de Spielberg foi fazer sugestões sobre os primeiros cortes.

Spielberg decidiu não oferecer *Watch the Skies* à Universal. “Ele queria se afastar um pouco da Universal”, explica Michael Phillips. “Não queria ser um prisioneiro da empresa. Sempre foi coerente com isso. Foi incrivelmente leal [à Universal], mas faz filmes com todos os estúdios, ele trabalha com todo o mundo. Ele tinha amizade com outras pessoas na cidade. Jogava cartas toda semana com Alan Ladd Jr. [executivo da divisão de longa-metragem da Twentieth Century-Fox responsável por soluções criativas] e foi por isso que batemos primeiro na Fox [com *Watch the Skies*]”. Em seu raivoso livro de memórias de Hollywood, *You’ll Never Eat Lunch in This Town Again*, Julia Phillips apresenta uma visão mais ciumenta dos primeiros passos de Spielberg em se tornar um magnata: “Steven estava andando com homens que eram velhos demais para ele. Que apostavam, bebiam e assistiam a jogos de futebol americano no domingo. Que dirigiam estúdios e agências. (...) Nós tiramos Steven da casa de Guy McElwaine, em Beverly

Hills, e fomos para a praia, onde as pessoas ainda estavam discutindo arte e excelência e, de vez em quando, fumavam um baseado.”

Após discussões iniciais com a Fox, Spielberg e os Phillips concluíram que o estúdio não tinha se animado muito com *Watch the Skies*. Os produtores sugeriram oferecer o projeto a um executivo com quem todos tinham um relacionamento amigável, David Begelman, o recém-contratado presidente da cambaleante Columbia Pictures<sup>82</sup>. “Fomos à Columbia porque David estava pronto, capaz e disposto a assumir um nível de compromisso que nos fez pensar que ele apoiaria o filme com firmeza”, diz Michael Phillips. “Foi uma grande aposta e ele aceitou. David acreditava no Steven desde *Encurralado*.”

Nas duas décadas seguintes ao lançamento de *Guerra nas estrelas* (1977) e *Contatos imediatos*, a ficção científica rendeu dez dos vinte maiores sucessos de bilheteria. Mas, antes de George Lucas e Spielberg ressuscitarem o gênero, “não havia nenhum interesse dos estúdios em ficção científica, considerada um gênero B”, lembra Phillips. “O senso comum era: ‘os filmes de ficção científica nunca rendem mais que quatro milhões de dólares; 2001 foi uma exceção’. Mas a Columbia precisava de um sucesso. Se não estivessem tão desesperados financeiramente, talvez tivessem sido menos agressivos, mas, essa era a chance deles. Eles viram que, se tudo funcionasse bem, tinham a chance de conseguirem um grande sucesso.”

Intrigado pelas conotações espirituais pouco ortodoxas implícitas no anseio da Humanidade pelo contato com a vida extraterrestre, Paul Schrader foi contratado pela Columbia em 12 de dezembro de 1973 para escrever o roteiro do projeto OVNI de Spielberg, pelo qual receberia 35 mil dólares e 2,5% dos lucros líquidos. *Watch the Skies* foi originalmente programado para começar a ser filmado no segundo semestre de 1974. Mas, como lembra Phillips, “Nós passamos por um monte de problemas para conseguir o roteiro em sua forma final. Passamos alguns anos lutando com isso. Steven veio até nós um dia [em 1973] e disse: ‘Vejam se seria possível. Eu realmente preciso do dinheiro, esse filme vem sendo adiado e eu tenho uma oferta para fazer um outro sobre um tubarão. Ele vai me tomar seis meses. Depois eu volto e termino *Watch the Skies*.’ Nós dissemos: ‘Claro, tudo bem, estamos empacados, mesmo’”.

Pouco depois que retornou das locações de *Louca escapada*, no Texas, Spielberg viu a cópia de um romance inédito no escritório de seus produtores e roubou “as provas de galé da mesa de Dick Zanuck! Eu disse: ‘Acho que dá para fazer algo com isso. Vai ser divertido’”. Entretanto, para

Zanuck, Brown e a Universal, Spielberg não era a primeira escolha para dirigir *Tubarão* (1975), o filme que se tornaria a maior mina de ouro da história do cinema.

A ideia para o romance começou a brotar na mente de Peter Benchley em meados de 1964, quando o autor leu no *New York Daily News* sobre o pescador de tubarões de Long Island Frank Mundus, que havia arpoado um espécime gigante, com cerca de duas toneladas. Mundus se tornaria o protótipo do Capitão Quint, o caçador de tubarões obcecado de *Tubarão*. Quando jovem, Peter Benchley, neto do humorista Robert Benchley e filho do romancista Nathaniel Benchley, passava as férias de verão em Nantucket fazendo expedições de pesca de tubarão com seu pai e seu irmão. Sua noção do poder dos tubarões para impressionar e aterrorizar o público do cinema foi aumentada pelo documentário de Peter Gimbel *Blue Water, White Death* (1971). No mesmo ano, Benchley, então editor associado da *Newsweek*, aceitou os primeiros mil dólares de um adiantamento de 7,5 mil da editora Doubleday e começou a escrever seu primeiro romance, um suspense sobre um tubarão branco que vitimava humanos na costa de Long Island.

Antes que as provas de galé chegassem à Universal e a vários outros estúdios de cinema em 1973, *Tubarão* havia sido recusado como telefilme pela ABC, que achou o custo de produção muito alto. A decisão foi tomada antes que o livro provocasse alvoroço na indústria editorial com o leilão pela sua publicação: a Bantam Books comprou os direitos por impressionantes 575 mil dólares. “Havia um enorme rebuliço na cidade sobre este livro”, lembra Peter Saphier, que era o braço-direito de Jennings Lang na Universal. “Chegou a mim numa quarta-feira [11 de abril de 1973] pelo agente de Benchley [John Ptak, da International Famous Artists], e eu o li no fim de semana. Então pensei: ‘este vai ser um filme de grande sucesso. Mande-o para Lew Wasserman’. Tivemos que agir rápido. Jennings tinha fama de engavetador. Quando eu lhe dei o relatório na segunda, ele disse, ‘Vou ligar para o Lew. Vou ligar para Leonard Hirshan [um agente da William Morris] e enviar para Paul Newman’. Escrevi uma mensagem para Lew e, pensando em *O velho e o mar*, sugeri Alfred Hitchcock na direção.

Em 17 de abril, o departamento de Narrativas da Universal, que fazia relatórios sobre todas as obras oferecidas ao estúdio, emitiu sua opinião. Para espanto de Saphier, “eles não gostaram! Se o departamento de Narrativas se interessasse por uma obra, eles carimbavam na primeira página ‘recomendado’ ou, pelo menos, ‘possível’. Se não gostassem, não o carimbavam.



E não carimbaram nada. Eu pensei: ‘Meu Deus, eles me ferraram’”. Mas, no dia seguinte, Zanuck e Brown tinham lido a sinopse mostrada pelo consultor Dennis McCarthy e chamaram Wasserman para expressar seu forte interesse no projeto.

Começava, então, o que Zanuck lembra como “um feroz concurso de ofertas”. A Columbia manifestou interesse, em nome do veterano diretor de produção Stanley Kramer, mas a disputa final ficou entre a Warner Bros e a Universal. “Fizemos de tudo”, disse Zanuck. “Ficamos de joelhos. Fizemos muitas promessas que, felizmente, cumprimos. (...) As outras pessoas tinham tanto dinheiro quanto nós. Tudo se resumia a quem faria o melhor filme. Convencemos [Benchley] de que seríamos nós.” Em um acordo concluído em 1º de maio entre a Ptak e a Universal, a produtora Zanuck/Brown concordou em pagar ao autor 150 mil dólares, dez por cento dos lucros líquidos do livro e 25 mil por sua adaptação para cinema<sup>83</sup>. “Jennings entrou em parafuso quando isso aconteceu”, diz Saphier. “Ele sentiu que deveria ter sido o nosso filme, feito sob a nossa tutela.”

Poucos dias depois, quando Saphier estava almoçando no refeitório do estúdio, Zanuck e Brown o agradeceram por descobrir *Tubarão*. “Pensamos em torná-lo um filme de baixo orçamento, com cerca de 750 mil dólares”, disseram. Saphier expressou ceticismo de que um filme feito sobre a água, um ambiente que costumava tirar o sono dos cineastas, poderia ser rodado de forma tão barata. Os produtores pensaram por um momento e responderam: “Talvez um milhão”. Brown admitiu mais tarde que, depois de adquirir o livro, ele e Zanuck experimentaram o pânico dos despreparados. “Se tivéssemos lido *Tubarão* duas vezes, talvez nunca tivéssemos feito o filme. Uma análise cuidadosa poderia nos ter convencido de que era muito difícil de fazer.”

Zanuck e Brown inicialmente pensaram que a melhor maneira de se proteger contra os problemas de produção inerentes a *Tubarão* era contratar um experiente diretor de ação. O primeiro com quem eles discutiram o filme foi John Sturges, cuja obra incluía os clássicos *Conspiração de silêncio* (1955) e *Fugindo do inferno* (1963), além de *O velho e o mar* (1958), uma paródia do romance de Hemingway quase toda filmada em um tanque de estúdio, com Spencer Tracy sobrepondo imagens depois. Esse era exatamente o tipo de filme que os produtores *não* queriam fazer com *Tubarão*. Então decidiram oferecer o trabalho a Dick Richards, que tinha trinta e poucos anos e fizera sua estreia na Fox em 1972, com um faroeste sobre um caubói adolescente, *Sangue, suor e pólvora*.

“Parte do acordo de compra dos direitos do livro incluía a recomendação de pegar um diretor da IFA”, lembra Zanuck. “Tivemos um acordo de cavalheiros com Mike Medavoy [ex-empresário de Spielberg, então chefe do departamento de Cinema da IFA]. Eles sugeriram vários nomes. Nós voltamos [para Nova York] para nos encontrar com Benchley e trouxemos esse diretor [Richards] conosco para almoçar no [restaurante] ‘21’. O diretor continuava se referindo à fera como ‘a baleia’. Depois que ele fez isso três vezes, eu disse: ‘Pelo amor de Deus, é um tubarão!’. Quando voltamos para o escritório, depois desse malfadado almoço, eu disse ao senhor Brown: ‘Temos que quebrar o acordo. De jeito nenhum esse cara, que pensa que um tubarão é uma baleia, vai dirigir esse filme’. Liguei para o Mike. Foi uma decisão difícil. Mike disse: ‘É uma baita quebra de acordo. Eu vou perder o cliente’. Eu disse: ‘Seu cliente deve saber a diferença entre uma baleia e um tubarão. Eu não posso sair para o mar com este homem.’”

Spielberg já tinha manifestado interesse. Os produtores, encantados com seu trabalho em *Louca escapada*, começavam a pensar que poderia ser melhor não trabalhar com alguém tão cascudo de Hollywood. “O estúdio se acostumou com a ideia de ter um cara de fora do circuito”, diz Zanuck. “Provavelmente faria mais sentido do ponto de vista econômico, e poderíamos dormir mais tranquilos, mas queríamos fazer algo que deixasse o mundo boquiaberto.” “Estávamos procurando um filme com F maiúsculo”, disse Brown, “e por isso escolhemos Steven Spielberg.”

Sua contratação foi anunciada em 21 de junho de 1973. Porém, até mesmo Spielberg começou a ter dúvidas. “Steven ficou muito animado com tudo, mas depois ficou bem assustado”, diz Zanuck. “Tornou-se uma questão de ‘Como você *cria* essa porra?’. Uma coisa é ler o livro e outra é construir o tubarão.” Carl Gottlieb, corrotorista de *Tubarão*, revelou que Spielberg também tinha “medo de ser rotulado como um diretor de ação especializado em disputas entre homens corajosos e assassinos insensatos. ‘Quem quer ser conhecido como um diretor de tubarões e caminhões?’”, era a sua questão. Spielberg “estava relutante em assumir *Tubarão*, que ele identificou que seria principalmente um filme comercial e não necessariamente algo diferente, e ele é um cineasta sério”, disse Brown, pouco antes de *Tubarão* ser lançado, em 1975. “Dick e eu o convencemos. Acho que ele agora percebe que fez um filme com F maiúsculo. Não que não ele tenha apreço por seu sucesso comercial, que considera algo fundamental em sua carreira.”

Todos os instintos de Spielberg, desde a infância, o levaram a buscar aceitação e aprovação da maioria. Ser um artista marginal em vez de um

cineasta popular era psicologicamente inaceitável para ele. Após o sucesso de crítica de *Louca escapada*, foi fundamental provar para Hollywood que ele era mais do que um autor de arte. Então, ele engoliu suas dúvidas e concordou em fazer “o grande filme comercial”.

“Conversamos com Wasserman e Sheinberg”, lembra Zanuck, “é difícil imaginar isso hoje em dia, mas, naquela época, estávamos falando sobre o segundo filme de um cara. Ele não tinha sido posto à prova. Mesmo que estivesse muito impressionado com o garoto – naqueles dias, nos referíamos a ele muitas vezes como ‘o garoto’ –, Wasserman achava que ele era uma escolha inusitada.” “Meu Deus, Dick, o garoto é ótimo e tudo mais”, disse Wasserman, “mas lembre-se que você vai se expor, vai ser uma grande produção e tudo pode ficar fora de controle. Você não preferiria confiar em um dos caras que já fizeram esse tipo de filme antes?”

Zanuck respondeu: “Isso é exatamente o que *não* queremos. Não queremos fazer *Moby Dick* de novo. O garoto pode trazer sua empolgação visual para o projeto. Vamos dar o apoio que ele necessita”.

Vinte anos após a realização de *Tubarão*, o produtor-executivo da Zanuck/Brown Bill Gilmore descreveu-o como “o filme mais difícil já feito, até hoje”. Logo após o início das filmagens, em 2 de maio de 1974, em Martha’s Vineyard, ficou claro que a estrela do filme, o tubarão mecânico, recusava-se a colaborar. “Por volta de 1º de agosto, quando o filme estava seriamente ameaçado, sem que o tubarão funcionasse”, relata Gilmore, “voltei para o hotel desesperado. Minha esposa me perguntou: ‘Para começar, quem disse que este filme poderia ser feito?’ Tomei um uísque duplo. Todos tínhamos experiência, mas o sentimento era de fracasso, porque tínhamos dobrado o orçamento e dobrado o cronograma.” Na verdade, *Tubarão* quase *triplicou* o cronograma, com os dias planejados de filmagem inflados de 55 para 159.

No início, quando Zanuck deu a Gilmore as provas de galé do livro, querendo opiniões sobre como fazer o filme e quanto custaria, Gilmore entendeu “como sendo uma espécie de tubarão de Hollywood, um super tubarão que poderia fazer de tudo, menos voar”. Benchley escreveu: “Passando sobre as cabeças, ele deveria eclipsar a luz. Dick Zanuck perguntou: ‘Conseguimos fazer isso?’. Eu disse: ‘Sim, nós conseguimos’. Eu estava falando do alto da arrogância de alguém que tinha prosperado no negócio e sentia que Hollywood poderia fazer qualquer coisa. Gene Kelly poderia dançar com um rato, poderíamos colocar as pessoas em órbita. Aceitamos e acreditamos que poderíamos construir um tubarão mecânico e poderíamos filmar sobre

a cabeça da vítima em direção ao tubarão e sobre a cabeça do tubarão em direção à vítima. Algo que nunca tinha sido feito”.

“E nós enfrentamos o Oceano Atlântico. Ninguém nunca tinha feito um filme no mar com um barquinho. Todos os filmes de mar sempre acabavam sendo rodados em um tanque com projeções de imagens ao fundo, e o resultado ficava parecido com o mar. Desde o início, Steven, [o designer de Produção] Joe Alves, eu mesmo e Zanuck concordamos em filmar em um mar real. Eu não posso te dizer quantas vezes isso nos pareceu um tiro no pé. Mas apesar de todos os problemas que a decisão nos causou, em última análise, foi por isso que o filme foi tão incrivelmente bem-sucedido, porque todo mundo estava lá. Um mar de verdade e um barco de verdade.”

A crença de Gilmore de que um “super tubarão” mecânico poderia ser construído por bruxos de efeitos especiais de Hollywood começou a concentrar os produtores nas questões práticas. Gottlieb relatou que Zanuck e Brown “tinham suposto que poderiam achar um treinador de tubarão que, com dinheiro suficiente, seria capaz de fazer um tubarão branco executar acrobacias simples em tomadas longas com um manequim na água, e posteriormente eles poderiam, por exemplo, reduzir as imagens para usá-las em planos fechados”. Spielberg riu quando se lembrou dessas discussões: “Claro, sim, era só treinar um tubarão branco e colocá-lo na frente da câmera, comigo em uma gaiola. Tentaram me convencer de que esse era o caminho a seguir. Eu ficava gritando: ‘Disney!’ No minuto em que eu li o roteiro, eu gritei: ‘Disney! Temos que pegar o cara que fez a lula em 20.000 *Léguas submarinas* [filme de 1954]!’ (...) Na época, eu não sabia quem ele era. Acontece que o cara era Bob Matthey e nós o contratamos para construir um tubarão para nós. Mas, mesmo assim, eles queriam que eu experimentasse com tubarões vivos”.

Convencido a interromper sua aposentadoria, Matthey começava a trabalhar em três tubarões mecânicos de 7,5 metros para executar várias funções no filme, enquanto Zanuck e Brown contratavam o casal Ron e Valerie Taylor para filmar imagens de tubarões ao vivo em Dangerous Reef, no sul da Austrália. Os produtores sentiram que quaisquer que fossem as maravilhas que Matthey pudesse realizar, era importante ver um tubarão real no filme e poder divulgar esse fato. Os Taylors eram famosos por suas intrépidas fotografias subaquáticas em *Blue Water, White Death*. Quando Gilmore os conheceu na Austrália, ele “estava nervoso, porque eu senti que estava diante dos maiores especialistas em tubarões do mundo. Perguntei: ‘Gostaram do livro?’ e Ron Taylor disse: ‘Não sei quem é o senhor Benchley,

mas, quem quer que seja, conhece o tubarão branco. Porque tudo o que ele escreve pode acontecer’. Fiquei todo arrepiado. Sendo um cara cético de Hollywood, fiquei surpreso que um tubarão branco *pudesse* fazer tudo aquilo. A partir dali, sabia que tínhamos boas possibilidades”.

Spielberg fez uma lista de desejos de dezesseis planos que ele queria dos Taylors, incluindo imagens de um tubarão circundando um homem em uma gaiola subaquática. Mais tarde, planos aproximados de Richard Dreyfuss com roupa de mergulho em um tanque de estúdio seriam combinados com as imagens reais. Para fazer o tubarão de verdade parecer ainda maior, um homem bem baixinho, um ex-jóquei chamado Carl Rizzo, foi enviado como dublê subaquático de Dreyfuss. “Quando estávamos gravando as imagens ao vivo do tubarão”, lembrou Valerie Taylor, “nenhum de nós tinha ideia de que o filme seria um tremendo sucesso. Para Ron e eu, era apenas mais um trabalho de filmagem, nosso oitavo na época, envolvendo tubarões brancos. Foi a primeira vez que Ron teve que trabalhar com um roteiro.” Mas o tubarão não seguiria o roteiro.

Os Taylors foram para o mar com o especialista em tubarões Rodney Fox, em 16 de fevereiro de 1974. Depois de dez dias, eles conseguiram captar imagens de um tubarão circundando uma gaiola. Então, eles prepararam Rizzo para um mergulho em sua gaiola, que era uma escala de cinco oitavos. Ele estava prestes a descer de um barco auxiliar de fibra de vidro de 5,8 metros, o *Skippy*, quando o tubarão de repente atacou a embarcação. “O *Skippy* adernou, arrastado para baixo pela meia tonelada de um peixe bom de briga”, escreveu Valerie Taylor, em seu diário de filmagem. “Uma enorme cabeça se ergueu acima do barco, torcendo-se e girando, com a boca negra escancarada com expressão de raiva e dor. Dentes triangulares se estilhaçaram enquanto rasgavam a proteção de metal. A besta saltou, com seu rabo chicoteando o ar em círculos, dois metros sobre a superfície.”

“Carl ficou paralisado pelo choque. Quando Rodney puxou-o para trás, a cauda roçou o rosto de Carl. Se Rodney tivesse sido dois segundos mais lento, o pequeno dublê teria morrido e sua cabeça teria virado purê. (...) O corpo do tubarão branco caiu sobre o convés. O barulho era impressionante: madeira se partindo, a água batendo, gaiola contra barco, tubarão contra barco... Uma última forte salpicada e depois tubarão, gaiola, guincho e convés desapareceram em um redemoinho espumante. Se Carl estivesse na gaiola, também teria desaparecido, sem nenhuma chance de sobrevivência.”

O que aconteceu a seguir foi relatado por Spielberg: “Imediatamente, nosso dublê se virou e calmamente caminhou até o porão do navio e se

trancou no lavabo! E eles tentaram tirá-lo de lá com uma faca de mesa, mas ele estava segurando a porta fechada e não se mexia!”.

No dia seguinte, Gilmore recebeu um telefonema de Ron Taylor na costa da Austrália. “Ele estava tão animado que falava de forma atropelada”, diz Gilmore. “Ele começou a dizer que tinha acabado de fazer a filmagem de tubarão mais espetacular jamais vista em sua vida profissional. Eu disse: ‘Ron, isso é ótimo. O carinha estava na gaiola?’ Ele respondeu que não. Dei uma murçada. Eu concluí: ‘Então não presta’. Mas eles enviaram o filme. O material era espetacular. [A montadora] Verna Fields, Steven e eu, que tínhamos ficado tão decepcionados com o fato de que o material não serviria, ao vê-lo, decidimos que o que tínhamos era tão bom que precisávamos incluí-lo no filme. No livro, o personagem de Dreyfuss desce na gaiola, o tubarão vem e pega sua gaiola. É o fim de Dreyfuss: o tubarão o come. Nós fizemos Dreyfuss largar sua arma, com o tubarão ainda no seu encaixe, sair da gaiola, nadar para baixo e se esconder nas pedras. Você consegue imaginar *Tubarão* sem o personagem de Dreyfuss? Ele era o mais simpático. O tubarão australiano acabou reescrevendo o roteiro e salvando o personagem.”

Quando Spielberg se aproximou de Dreyfuss para interpretar o ictiólogo Matt Hooper<sup>84</sup>, o ator disse: “Eu assistiria a esse filme sem pestanejar. Mas não quero fazê-lo”.

“Por quê?”, perguntou Spielberg.

“Porque, como ator, isso não me traz nada de significativo.”

Depois de finalizado o filme, Dreyfuss explicou: “O personagem, como existia, estava lá apenas para dar informações sobre tubarões. (...) Chato, chato, chato. Mas então eu não tinha dinheiro, diziam que haveria uma greve de atores e todos em quem confio me disseram: ‘Faça o filme’. Então, nós construímos um personagem ao longo de três dias e, finalmente, eu disse ‘ok’, eu cedi, eu me rendi, eu era uma prostituta”.

Dreyfuss não foi escalado até pouco antes do início das rodagens. A primeira escolha de Spielberg para Hooper, Jon Voight, recusou o papel. O diretor também considerou Timothy Bottoms, Jeff Bridges e Joel Grey. Ao lançar o jovem ator que ele passou a ver como “meu alter ego”, Spielberg estava remodelando o personagem e o próprio filme para refletir suas próprias sensibilidades. Além da baixa estatura e de ter o que Spielberg chamou de muita “energia cinética”, Dreyfuss tinha outras características em comum com o diretor. Como o amigo de longa data do ator Carl Gottlieb observou: “Quando sua fala excede a racionalidade, é apenas porque sua

boca veloz não alcançou o ritmo de seu cérebro ainda mais ágil”. Dreyfuss “não é um homem intelectual. Sua educação universitária é incompleta e ele pode ser surpreendentemente ingênuo em certas questões. (...) [Mas ele] pode facilmente entender um problema complexo, reduzir seus conflitos e ambiguidades a algumas generalidades amplas e, em seguida, definir um curso de ação que lhe permita lidar especificamente com essas grandes suposições”.

Para Spielberg, Dreyfuss também “representa o oprimido em todos nós”. Usando-o como arauto, Spielberg e Gottlieb foram capazes de elevar *Tubarão* de um melodrama monstruoso a um filme com uma perspectiva social modestamente declarada, mas claramente definida. Como “um judeu americano com raízes étnicas claramente definidas”, Dreyfuss exemplifica o que Gottlieb definiu como “uma tradição de investigação intelectual, respeito pelo aprendizado e intenso envolvimento com a moralidade e as leis”. Essas qualidades estão abundantemente presentes no personagem Matt Hooper, a voz da razão científica e da responsabilidade cívica contra uma cidade cujos líderes inicialmente estão mais preocupados com dólares dos turistas do que com a segurança de seus cidadãos. Ao se posicionar contra a hipocrisia oficial, Hooper ajuda a despertar a consciência de Martin Brody, chefe de polícia interpretado por Roy Scheider. Depois de uma demonstração inicial de covardia, Brody arrisca sua carreira para desafiar o venal prefeito (Murray Hamilton), um jornalista bajulador (Gottlieb) e os comerciantes míopes da cidade.

Apesar de seu desdém pelo filme, que durou todo o processo de filmagem, Dreyfuss respondeu com entusiasmo à sua colaboração com Spielberg: “Steve não é o que você chamaria de diretor de elenco no sentido clássico. Mas ele é descontraído e aberto na forma como comunica o que quer, e ajuda você a chegar lá. Em sua filosofia, os atores servem à história. Mas isso não elimina a improvisação – de forma alguma”.

O senso de elenco astuto e incomum de Spielberg também ficou claro ao rejeitar o valentão Charlton Heston, da Universal, que manifestava interesse em interpretar o Chefe Brody. Sem dúvida, Spielberg lembrou-se da impressão desfavorável que tivera ao conhecer o ator, quando circulava pelo estúdio. Heston era demasiado estentóreo, com uma persona excessivamente exuberante para convencer o público como chefe de polícia de uma cidadezinha, que, ainda por cima, apresenta falhas e atos não heroicos tão humanos. Depois de tentar convencer Zanuck e Sheinberg a deixá-lo escalar o pouco conhecido Joseph Bologna, Spielberg ofereceu o papel a

Robert Duvall, mas Duvall queria interpretar o Capitão Quint, e Spielberg teve problemas para imaginá-lo em um papel tão extravagante, decisão da qual o diretor mais tarde se arrependeu. De acordo com Brown, Spielberg não estava muito seguro sobre Roy Scheider como Brody. O ator era mais conhecido na época como o policial de Nova York em *Operação França* e Spielberg não queria que Brody fosse interpretado como um cara durão. Mas Scheider provou ser altamente convincente em uma performance discreta, como “um *parça* qualquer”, do jeito que Spielberg queria.

Lee Marvin recusou o papel de Quint e Sterling Hayden estava impossibilitado de participar do filme por problemas com o fisco. Spielberg optou por Robert Shaw, o exuberante ator britânico, dramaturgo e romancista que havia trabalhado para Zanuck e Brown em *Golpe de mestre*. Embora considerasse as performances de Shaw “exageradas”, Spielberg decidiu que Quint deveria ser interpretado com extravagância. Shaw passou a admirar Spielberg quando eles começaram a trabalhar juntos, mas o ator inicialmente abordou o projeto com cinismo. Ele disse à revista *Time*: “*Tubarão* não era um romance. Foi uma história escrita por um comitê, uma bela bosta”.

“A visão de Peter Benchley sobre seu livro não era a minha visão do filme que eu queria fazer a partir de seu livro”, disse Spielberg ao repórter Henry McGee, da *Newsweek*, em um momento de descontração, em Martha’s Vineyard. “Peter não gostava de nenhum de seus personagens, então, nenhum deles era muito simpático. Ele os pôs em uma situação em que você torcia para que o tubarão comesse as pessoas – em ordem alfabética.”

Embora seja bem fluido, o primeiro romance de Benchley é povoado por personagens sem alma e atolado em uma subtrama polpuda que Spielberg descreveu com propriedade como “muito parecida com [a telenovela de 1964] *Peyton Place*”: a ação do tubarão muitas vezes é interrompida pelos flertes da esposa do chefe de polícia com o ictiólogo visitante. Spielberg insistiu em acabar com as subtramas sexuais e mafiosas do livro e minimizar seus paralelos com *Moby Dick*. Sid Sheinberg concordou, sugerindo: “Por que simplesmente não fazemos *Encurralado* com um tubarão?”

Benchley escreveu dois rascunhos de roteiro, um em consulta com Spielberg. A estrutura do filme ficou bem próxima da segunda versão, mas a maioria dos diálogos foi reescrita e as cenas de ação se tornaram muito mais emocionantes à medida que Spielberg as reimaginava, às vezes improvisando ao lidar com problemas ligados ao mar e aos tubarões mecânicos. “Eu não era um roteirista competente”, admite Benchley, que diz que não conseguiu entender o quanto um livro tem que ser alterado na



transição do roteiro para a tela. “A única discordância que Steven e eu tivemos foi sobre o final”, acrescenta o romancista. “Ele disse: ‘O final do livro é deprimente’ e contou o que queria fazer.” No livro, Hooper e Quint são mortos pelo tubarão, que escapa. Mas, no filme, Hooper sobrevive e o Chefe Brody mata o tubarão botando um tanque de ar comprimido em sua boca e disparando uma bala no tanque. Benchley disse a Spielberg: “Isso é inverossímil. Ninguém nunca vai acreditar.” Spielberg respondeu: “Se eu prender a atenção deles por duas horas, vão acreditar. Eu quero que eles saiam do cinema gritando.” Benchley admite que o diretor “indiscutivelmente conseguiu”.

À procura de novos escritores, Spielberg pensou, em um primeiro momento, em Richard Levinson e William Link, como havia feito anteriormente em *Louca escapada*, mas recebeu a mesma resposta que lhe haviam dado antes. “Não estávamos nem um pouco interessados”, disse Link sobre *Tubarão*. “Odiámos por completo. Fazíamos belas coisas para televisão, como *A execução do soldado Slovik* (1974) e *Um certo verão* (1972). Éramos os garotos das questões sociais. Nós, idiotas que éramos, tentamos convencê-lo a desistir. Dissemos: ‘Por que você quer fazer um filme bobo de terror? É como um filme da Hammer. Você é tão talentoso, para que você quer fazer uma coisa idiota sobre um tubarão?’ Ele não estava muito animado. Odiava a primeira metade do livro. Ele disse: ‘Vou fazê-lo em Cape Cod. Vocês podem ir lá com suas esposas. Vão se divertir’. Nós respondemos: ‘Não, não, Steve. Por que alguém aprovaria um material promíscuo como este?’ Como todos sabemos, *Tubarão* acabou por ser um suspense brilhante. Ele nos convidou para vê-lo cerca de dois meses antes de sair. Nós dissemos: ‘Temos que comprar a MCA’. Compramos milhares de ações e tivemos bastante lucro. A minha então futura esposa viu o filme e disse: ‘Nunca mais diga não para aquele garoto!’”

Howard Sackler, o dramaturgo e roteirista que tinha ganhado um Prêmio Pulitzer pela peça *A grande esperança branca*, foi escalado para enfrentar o tubarão branco. Mergulhador experiente, Sackler passou cinco semanas reescrevendo o roteiro de *Tubarão*, mas não pediu crédito. Uma de suas contribuições mais significativas foi a história do naufrágio do *uss Indianapolis*, em 1945, em águas infestadas de tubarões. Como um monólogo para Quint, o conto assustador dá ao caçador de tubarões grisalho uma razão para seu ódio obsessivo pela espécie. Spielberg pensou que o discurso de Sackler precisava ser expandido, então contou com a ajuda de John Milius, um *expert* em Segunda Guerra Mundial, que “queria muito

que o escalasse como Quint durante todo o processo e escreveu o discurso como apenas John Milius diria”. A versão final foi revisada por Shaw, que “era um escritor brilhante e bom improvisador”, diz Zanuck. “Ele estava meio bêbado na ocasião.”

Spielberg sentia que Sackler ajudaria a redirecionar o roteiro, explorando “os quatro ou cinco elementos que tornavam o livro tão cativante, principalmente as últimas cem páginas”, mas o diretor estava longe de estar satisfeito com o rascunho de Sackler e sua própria tentativa subsequente de reescrevê-lo. “Eu sabia que, para moldar o filme, precisava fazer algo que é muito assustador para mim, algo que Bob Altman faz bastante: abrir mão do controle absoluto em prol de uma colaboração significativa. Colocar todos em uma sala para determinar em conjunto que tipo de obra vamos fazer. Vai ser um filme sobre o tubarão – ou sobre os heróis que matam o tubarão? Contratei o Carl Gottlieb, velho amigo meu, que veio comigo para Martha’s Vineyard para polir o roteiro, enquanto os atores se sentavam comigo todas as noites – muitas vezes apenas vinte e quatro horas antes da filmagem, para *improvisar*. Eu lidei com os atores de *Tubarão* tão intensamente quanto lidei com os efeitos especiais.”

Para facilitar seu trabalho no roteiro, Gottlieb e Spielberg dividiram uma casa ali perto, com Gottlieb continuando a trabalhar nas revisões depois que Spielberg ia dormir. Todas as manhãs, ele entregava novas páginas para a datilógrafa da empresa e, às oito e meia da manhã, estava tudo aprovado e pronto para filmar. “Isso causou uma tensão incrível no set, por causa das mudanças nos objetos de cena”, disse Gottlieb, em uma entrevista em 1975. “Em alguns dias, o gerente de Produção, William Gilmore, e Spielberg nem se falavam.”

A tensão aumentou quando Benchley visitou o set. Spielberg pediu que ele interpretasse um jornalista de tv reportando da praia sobre ataques de tubarão. Acontece que Benchley apareceu em Martha’s Vineyard no dia em que um artigo da *Newsweek* chegou às bancas com uma fala maldosa de Spielberg sobre o romance. Quando desceu do avião no aeroporto local, Benchley foi recebido pelo assessor de imprensa Al Ebner e pelo repórter do *Los Angeles Times* Gregg Kilday, que estava lá para fazer uma participação nas filmagens. Como Benchley lembra, Kilday disparou: “Spielberg disse que seu livro é uma boa bosta”.

“Tente entender”, Benchley disparou de volta para o repórter, “nunca houve qualquer polêmica. Eu entendi o que eles tinham que tirar. Quando terminei minha versão do roteiro, Brown disse que estava maravilhoso.

Zanuck disse que estava tudo bem. Spielberg não disse nada. Depois que Howard Sackler o reescreveu, mandei uma carta furiosa para David Brown. Eu acusei um dos personagens, o oceanógrafo [Hooper], de ser um idiota-inhã insuportável e pedante. Acho que Spielberg pensou que eu me referia a ele. [Risos] Mas *não* era isso que a carta dizia.

“Spielberg precisa trabalhar no personagem. Ele não sabe absolutamente nada. Veja bem, é um jovem de 26 anos [na verdade 27] que cresceu com filmes. Ele não conhece a realidade, e sim os filmes. Ele é graduado em filmes B. Quando precisa decidir sobre as minúcias de como as pessoas se comportam, ele busca clichês de filmes dos anos 40 e 50.”

Com o que Kilday descreveu como “um certo prazer sarcástico”, Benchley concluiu: “Espere e verá. Spielberg será um dia conhecido como o maior diretor de segunda unidade dos EUA”.

Vinte anos depois, lembrando dessa explosão, Benchley disse: “Na enorme lista de coisas estúpidas que eu disse na vida, essa aparece no topo. Foi um acesso de raiva extremamente infeliz. Nós dois fomos manipulados pela imprensa. Éramos extremamente ingênuos. Eu me arrependi da minha resposta petulante imediatamente e tentei retirá-la [Kilday relatou ambas as versões em seu artigo de 7 de julho]. A Universal estava cada vez mais brava por estarmos trocando farpas em público. Eles disseram: ‘Por favor, parem com isso’. Depois do ocorrido, nós dois nos reunimos e revelamos um ao outro que estávamos realmente arrependidos. De certa forma, minha observação foi um descarrego”.

Spielberg alegou que a *Newsweek* havia deturpado seus comentários. Ele explicou a Benchley que o que *realmente* sentia era: “O livro não é um bom livro como um filme”. O escritor aproveitou essa declaração enrolada para se posicionar: “Não dá para simplesmente filmar o livro”. No entanto, Benchley lamentou: “Steven tinha uma tendência infeliz de diminuir o livro em público”. Três meses antes de *Tubarão* ser lançado, a revista de cinema *Millimeter* publicou uma entrevista que Spielberg havia concedido em Martha’s Vineyard. Dessa vez, o diretor foi citado dizendo: “Se não conseguirmos fazer que o filme seja melhor que o livro, estaremos perdidos”.

Spielberg enviou a Benchley uma carta de desculpas, à qual o assediado escritor respondeu: “Obrigado por sua carta, eu não li a *Millimeter* (na verdade, soube de sua existência por causa da sua menção), então, qualquer lama perversa, podre, escabrosa, escandalosa e subversiva que você tenha jogado em mim provavelmente passou batida. No entanto, estou avisado, né? Você foi atencioso em escrever. Para ser justo, porém, você deve saber

que eu contratei mercenários para preparar um ataque midiático contra você, revelando, finalmente, a sórdida verdade sobre sua vida pessoal. Tudo será revelado: chicotes, tênis de couro, camisolas e manteiga de amendoim crocante. Estou mirando na edição de junho da [revista infantil] *Jack & Jill...*”.

“Veja bem, *Tubarão* poderia ter sido a grande piada de 75”, disse Spielberg mais tarde. “Eu o fiz para me divertir. E tentei dar o fora três vezes.”

Nos meses anteriores ao início das filmagens, Spielberg quase abandonou *Tubarão* para dirigir *Os aventureiros do Lucky Lady* (1975) para a Twentieth Century-Fox. Com roteiro original de Willard Huyck e Gloria Katz, *Lucky Lady* era uma comédia romântica/melodrama de ação sobre contrabandistas de rum da década de 1930 envolvidos em um *ménage à trois*. Paul Newman queria que Spielberg o dirigisse. “Foi-me oferecido um filme que eu queria muito dirigir na Fox”, disse Spielberg, em um seminário na AFI, em novembro de 1973, “e a Universal tinha preferência [por contrato], então, eles exerceram esse direito com o projeto da Fox para um filme [*Tubarão*] que eu havia me comprometido a fazer, cuja produção estava emperrada por pelo menos oito meses. A Universal é uma empresa, portanto, não trata você como um indivíduo. Quando atinge um certo ponto alto na carreira, você desesperadamente quer escapar. O tempo todo eles te lembram o quanto você deve a eles.” Depois de filmar *Tubarão*, que considerou “a pior experiência da minha vida”, Spielberg disse ao assessor de imprensa Orin Borsten: “Eu nunca mais farei outro filme para a Universal”.

Quando ouviu que Spielberg queria deixar *Tubarão*, Jennings Lang gritou com Spielberg por telefone (em uma conversa ouvida pelo filho adolescente de Lang, Rocky): “Você não vai largar esse filme! Você vai se sair bem! Vai ser demais! Por que você quer ir para a Fox fazer *Lucky Lady*? Vai ser um fracasso”. O experiente Jennings Lang estava certo em ambos os casos. Com Stanley Donen dirigindo Burt Reynolds, Gene Hackman e Liza Minnelli, *Lucky Lady* tornou-se, como Gloria Katz definiu, “um filme terrível”.

Sid Sheinberg também conversou com Spielberg sobre *Tubarão*. “Foi um dos poucos desentendimentos que Steven e eu tivemos”, disse o presidente da MCA, em uma entrevista em 1988. “Eu literalmente o obriguei a fazê-lo. (...) Acho que ele ficou chateado por um tempo. Ele se virou para mim e disse: ‘Por que você está me obrigando a fazer esse filme B?’.”

“Fui avisado de que Steven viria ao meu escritório pedir demissão”, lembra Zanuck. “Isso foi cerca de três meses antes do início das filmagens. Ele estava com medo e acho que se sentiu sobrecarregado. Não tinha certeza de que era o cara certo para isso e estava sendo tentado por outras ofertas.

Quando eu fiz o acordo com ele na Fox [para o roteiro do filme de 1973 *Meu pai, meu amigo*], incluímos duas opções de direção baratas por 50 mil dólares cada. Eles tinham *Lucky Lady*, mas eu não pensei muito e disse: ‘Você faz bem em não se envolver [com *Lucky Lady*]’. Eu teria dito isso até sobre ...*E o vento levou*, porque queria que ele ficasse no nosso projeto. Estávamos dentro do prazo para começar e terminar antes de uma greve de atores<sup>85</sup>. Wasserman nos disse que teríamos que começar antes de uma determinada data ou não poderíamos começar. Havia muitas pessoas envolvidas na construção do tubarão. Foi um pesadelo.

“Steven tinha criado algumas camisetas de *Tubarão*. Quando me disseram que ele estava vindo para se demitir, vesti a minha camiseta e sentei-me à minha mesa. Isso o balançou, pois ele tinha feito uma grande jogada ao distribuir aquelas camisetas. Ele teve muita dificuldade em pôr as palavras para fora, mas todas as dificuldades e preocupações afloraram. Aquela imagem era importante para ele, de enorme importância. Havia tantos grandes profissionais envolvidos que ele disse: ‘Meu Deus, estamos metendo os pés pelas mãos’.

“Eu joguei uma culpa enorme nele. Deixei bem claro que era uma baita oportunidade, e nós íamos fazer um filme de sucesso. Ele não poderia nem *pensar* em não fazer parte disso. Disse que o apoiaríamos o tempo todo. O caso é que eu mesmo estava cagando nas calças, porque eu não sabia como diabos começaríamos a fazer o filme. Nada estava pronto. Naquela altura, tudo estava completamente fora de controle, como foi durante a maior parte da rodagem.”

*Tubarão* teve tantos problemas de produção que membros da equipe, exasperados, começaram a se referir ao filme como *Flaws* [“Falhas”, em trocadilho com “*Jaws*”, “mandíbulas”, do título original]. “Trabalhávamos quatro de cada sete dias”, admitiu Spielberg mais tarde, “Eu pensei que seria um fiasco.”

As alterações no tempo eram constantes e as filmagens no mar causavam enormes dificuldades logísticas. Mas os maiores culpados foram os três tubarões mecânicos de Bob Mattey, coletivamente chamados de Bruce, em homenagem ao advogado de Spielberg, Bruce Ramer. Bruce não havia sido testado na água salgada antes de ser transportado da Universal para Martha’s Vineyard. Ninguém havia antecipado os efeitos corrosivos da eletrólise da água salgada em sua complexa subestrutura. Na maioria das cenas, o tubarão deveria andar em um guindaste subaquático, movendo-se ao longo de uma pista em uma plataforma submersível, controlada por bombas de

ar operadas manualmente em um console flutuante. Todo o aparato, que tinha que ser rebocado para o mar a cada dia, pesava doze toneladas<sup>86</sup>. Durante semanas, desde o início das filmagens, Bruce simplesmente se recusou a trabalhar. Depois que Spielberg assistiu às primeiras investidas do tubarão, o clima era “de velório”, lembrou o diretor Brian De Palma, que estava visitando o local. “Bruce ficava vesgo e suas mandíbulas não se fechavam direito.” Naquela noite, Dreyfuss declarou: “Se qualquer um de nós tivesse algo de bom senso, todos teríamos dado no pé”.

Em uma oficina improvisada, apelidada de Shark City, Matthey, o designer de Produção Joe Alves e sua equipe continuaram mexendo freneticamente com o maquinário, enquanto Spielberg ansiosamente fazia tomadas da estrela do filme. Pegando uma brecha no roteiro de Howard Sackler, Spielberg, por desespero, começou a fazer tomadas de barris, no lugar do tubarão. No filme, os barris são conectados ao tubarão por arpões e cruzam a superfície do mar como *stand-in* para a criatura submersa. Somente no fim do verão californiano, o tubarão em si estava pronto para a ação e, mesmo assim, de forma intermitente.

“O tubarão foi um desastre”, diz Zanuck. “Isso nos decepcionou tremendamente. Estávamos começando a perder a confiança em Matthey. Ficamos com medo. Francamente, não sabia se algum de nós aguentaria. Nós pensamos, meu Deus, estamos fazendo um filme chamado *Tubarão* e não temos a porra do tubarão. Hoje, com truques de computador, você poderia inserir o tubarão, como Steven fez com os dinossauros em *Jurassic Park – Parque dos Dinossauros* (1993). Na época, o troço era estritamente mecânico. Tínhamos uma plataforma com treze caras sentados em um console: um cara controlava a barbatana dorsal, um cara controlava os olhos... Era como uma orquestra. Algo pavoroso de se ver. A cauda ia para a direita, mas a cabeça ficava toda torta. Então, foi muito desagradável. Steven teve que usar toda sua habilidade como cineasta para fazer parecer que funcionava. Quando funcionou, por um milagre, funcionou *muito bem*.”

“Nós filmávamos quando o tubarão estava funcionando”, lembrou Spielberg. “Não importava como estava a luz, se o ator estava usando a camisa certa... Se o tubarão funcionava, rodando! Sabe o tubarão do passeio da Universal? Bem, aquela coisa funciona dez vezes melhor do que a que tínhamos no filme!”

A pressão sobre o diretor de 27 anos foi enorme. “Pensei que minha carreira como cineasta tinha acabado”, admitiu Spielberg, em uma entrevista em 1995. “Eu ouvi rumores vindos de Hollywood de que eu nunca

trabalharia novamente, porque ninguém tinha rodado um filme com cem dias de atraso, muito menos um diretor cujo primeiro filme tinha fracassado em bilheteria. Houve momentos de solidão, sentado no barco esperando por uma tomada, pensando: ‘Isso vai ser impossível. Foi besteira começar, nunca vamos terminar. Ninguém nunca vai ver este filme, e eu nunca vou trabalhar em Hollywood novamente’”.

Lidar com o tubarão recalcitrante já era difícil o suficiente, mas Spielberg também teve que lidar com a pressão implacável de Gilmore e dos produtores para continuar filmando... *alguma coisa*. Por causa do tubarão e do clima, houve dias em que Spielberg conseguiu completar apenas alguns segundos de filmagem, ou mesmo nenhum. Mas, com o filme caminhando para ser um desastre em potencial, Spielberg não queria começar a comprometer a qualidade nas raras ocasiões em que podia filmar. “Houve momentos, no início da filmagem, em que pensávamos ter cometido um erro, porque Steven era loucamente perfeccionista”, escreveu Brown. “Sim, ele era um perfeccionista”, concorda Zanuck. “E tiro meu chapéu por ele ter sido fiel a seu estilo. A situação estava muito instável. Justamente por isso, quando ele sabia que não havia soluções, ele as encontrava. Ele teve que ganhar a confiança de muitos membros da equipe. Steven às vezes pega pesado com o time. Ele é muito exigente. E faz algumas coisas nada ortodoxas. Todos eram mais velhos que Steven e muitos eram demasiado céticos em relação a ele. Eles não estavam vendo o material bruto no fim do dia.”

“A empresa toda desenvolveu uma mentalidade de trincheira, comportando-se como uma tropa, vivendo a fadiga de batalha, a exaustão nervosa, beirando o alcoolismo”, lembrou o roteirista Gottlieb. O elenco estava enlouquecendo silenciosamente, assim como o diretor, que não podia transparecer isso. Steven mantinha a calma, esperava as melhores condições, trabalhava com os atores e ouvia-os desabafar sobre produções que estavam perdendo, casa e família, e até o imposto de renda de Robert Shaw.” Em um dado momento, Gottlieb relatou, Roy Scheider reclamou da comida servida no barco. O ator “jogou a bandeja no convés, gritou com o diretor assistente, gritou com Steven e botou para fora todas as frustrações e queixas que estava remoendo nos meses anteriores. Foi provavelmente uma catarse. Steven levou horas para acalmá-lo, o que não é fácil dentro de um barquinho”.

Joan Darling passou um dia com Spielberg e testemunhou sua frustração quando problemas técnicos tornavam as filmagens impossíveis pela manhã e terrivelmente lentas à tarde. “Ele não relaxava um só minuto”, ela

percebeu. “Ele tem uma coragem incrível e muita resistência como diretor. Plano por plano, tomada por tomada, ele faria aquele filme, não de uma maneira desagradável, mas com uma serenidade interior. Mesmo que por dentro ele esteja aflito, isso nunca o afasta de seu objetivo.”

Uma das principais causas de atraso e conflito foi a insistência de Spielberg para que o horizonte fosse mantido límpido em cenas envolvendo o barco de caça a tubarões, chamado “Orca”. Para que o público acreditasse que o Orca estava sozinho em alto-mar, longe de qualquer ajuda possível e com um rádio quebrado, era fundamental que não se visse nenhuma embarcação de passeio navegando à distância. Mas, à medida que os meses de verão passavam, as águas ao redor de Martha’s Vineyard ficavam cheias de veleiros. Se um barco aparecesse no fundo de um plano, um membro da equipe partia em uma lancha para pedir que o velejador ficasse longe enquanto eles estavam filmando. “Alguns colaboravam”, lembra Zanuck, “mas outros queriam ver as filmagens e diziam: ‘Foda-se. Você não pode me dizer para sair do mar’.” Nessas situações, podia levar até uma hora para o horizonte ficar limpo. Às vezes, Bill Gilmore tinha que pagar algumas centenas de dólares para um velejador deixar o local.

“Fiquei espantado com o quão imperturbável estava Steven, mesmo tão jovem”, comenta o designer de Produção Joe Alves. “A ideia de Steven era não ter *nada* no horizonte. Ele queria obter essa vulnerabilidade de três homens no meio do nada em seu barco – e o tubarão. O estúdio ficava dizendo: ‘Você não poderia filmar se houvesse apenas *um* barco?’ Mas ele era implacável sobre isso. Houve muita pressão do estúdio. Qualquer diretor menor poderia ter cedido, mas ele se manteve firme sobre isso.”

“Steven nem imagina quanta porrada levávamos todas as noites quando reportávamos as atividades do dia [à Universal]”, disse Zanuck, “quando tínhamos que agir como um amortecedor”. O estúdio estava “ansioso para que saíssemos de lá. Há sempre uma linha muito dura e tênue entre o gerente de Produção e o diretor, porque o gerente de Produção está olhando para o relógio o tempo todo. Claro, ele quer acertar, mas também quer seguir em frente. Ele é o cara que está falando com o estúdio todas as noites e havia muita tensão por lá. Apoiamos [Spielberg] sempre que pudemos. Algumas coisas que ele queria fazer nós julgamos não serem razoáveis – como algumas sugestões para filmar a mais – e não conseguimos.

“Ele abraçava uma ideia com grande entusiasmo e a esticava um pouco até que se tornasse irreal. *Ninguém* tem energia e entusiasmo como ele;



são características maravilhosas. Mas se você dissesse: ‘Eu acho que a família deveria ter um cachorro’, no dia seguinte você veria três cachorros lá. Queríamos trazê-lo de volta à realidade, pois ele tinha uma propensão a subir muito o sarrafo. Sua ideia para a cena final de *Tubarão* – eu não sei o quão sério ele estava sobre isso – era ter um monte de barbatanas no horizonte, chegando à ilha. Ele pensou que seria uma grande ironia que, quando eles tivessem matado o tubarão, outros chegassem. Dissemos que não era uma boa ideia. Nós o dissuadimos disso.”

Spielberg disse que, durante o período mais desesperador naquele verão, quando o tubarão não funcionava, a Universal estava pensando em cancelar o filme – no jargão de Hollywood, “*pulling the plug*” [puxando o plugue] – ou demiti-lo. Sheinberg, no entanto, insistiu: “Ninguém nunca vislumbrou fazer nada desse tipo”, e Zanuck e Gilmore também afirmam que puxar o plugue nunca foi uma opção. Mas Zanuck admite que *Tubarão* “estava na UTI. O estúdio chegou a cogitar desmobilizar o aparato e tentar resolver o mistério do tubarão aqui [em Hollywood], sem duzentas e cinquenta pessoas paradas ao redor.” A ideia de adiar o filme por um ano e voltar a Martha’s Vineyard no verão seguinte para terminar as filmagens também foi considerada, mas isso “teria arruinado todo o ímpeto do filme”, avaliou Zanuck.

“Ouvimos e sofremos”, lembrou Brown, “mas finalmente concluímos que era mais sensato continuar, por mais lento que fosse o processo. (...) Nosso orçamento para o filme foi de cerca de quatro milhões e meio de dólares, que superamos em cem por cento [incluindo as despesas gerais do estúdio, o custo total de produção foi de cerca de 10 milhões]. Como poderíamos antecipar os custos? Estávamos orçando uma produção diferente de qualquer anterior. Ninguém nunca tinha orçado um tubarão.”

Sheinberg e Marshall Green, gerente-executivo de Produção da Universal, visitaram o local para decidir o que precisava ser feito. Gilmore lembra que Green, “que era um profissional experiente, deu uma olhada no que estávamos fazendo e disse: ‘Continuem com o bom trabalho’”. “Graças a Wasserman e Sheinberg, eles não nos pressionaram”, acrescenta Zanuck. “Estavam preocupados, porque estavam investindo dinheiro, mas nunca consideraram suspender as filmagens. Eles foram muito solidários.”

Quando um executivo do estúdio pediu a Wasserman para trazer a produção de volta ao estúdio para concluí-la lá, Wasserman perguntou: “Nós sabemos como torná-la melhor do que eles?”.

“Não”, admitiu o executivo.

“Então”, disse Wasserman, “deixe-os continuar”.

A esposa de Sheinberg, a atriz de tv Lorraine Gary, estava fazendo sua estreia no cinema como Ellen Brody, a esposa do Chefe Brody de Roy Scheider. Sua presença no *Tubarão* original, e em duas de suas três sequências, inevitavelmente levaram a acusações de nepotismo contra seu marido, mas a decisão de lançá-la fora de Spielberg. Quando Zanuck sugeriu escalar sua própria esposa, a atriz Linda Harrison, sem perceber que Spielberg já havia oferecido o papel a Gary, Spielberg exclamou: “*Oy vey!*” [“Oh, não”, em ídiche]. Contratar Gary foi “um movimento político muito astuto” por parte de Spielberg, William Link ponderou. “Zanuck e Brown diziam: ‘O garoto fica olhando para o céu, observando os barcos deixarem o horizonte’, e Sid conversava com Lorraine, que lhe dizia: ‘Ele é um diretor brilhante’. Steve não estava usando Lorraine como um favor para Sheinberg, ela era muito boa para o papel, mas foi meio que um dividendo. Steve sabia desde cedo que fazer cinema não é apenas fazer filmes – é um jogo de relacionamento. E ele soube jogar”.

Quando visitou Martha’s Vineyard, Sheinberg jantou com Spielberg na casa que o diretor dividia com Gottlieb. Após o jantar, Spielberg e Gottlieb “pediram desculpas, se meteram em um canto e começaram a datilografar, preparando o trabalho do dia seguinte. Foi uma experiência absolutamente aterrorizante. ‘Meu Deus! É assim que isso está sendo feito?’ Passou pela minha cabeça a ideia de que poderíamos ter imagens que nunca seriam montadas em um filme”.

No dia seguinte, depois de assistir às tentativas de filmar no mar, Sheinberg perguntou ao diretor se seria possível fazer o filme em um tanque de estúdio. Spielberg respondeu: “Bem, eu queria filmar isso no mar para que parecesse real”.

“A realidade está nos custando muito dinheiro”, disse Sheinberg.

“Eu entendo isso, mas eu realmente acredito neste filme.”

“Bem, eu acredito em você.”

“Se você quiser sair agora, vamos encontrar uma maneira de recuperar o nosso dinheiro.”

“Se você quiser ficar e terminar o filme, você pode fazer isso.”

“Eu quero ficar e terminá-lo”, disse Spielberg.

“Tudo bem”, disse Sheinberg.

O chefe de Produção da Universal, Ned Tanen, lembra: “Quando a coisa ficou feia – e bota feia nisso – Sheinberg não virou as costas para Steven. É realmente daí que vem essa relação. Sheinberg era o presidente

da Universal, mas estava no cargo havia pouco tempo, por isso, era um momento muito arriscado para ele”.

Desde a infância, Spielberg usou o cinema como uma forma de exorcizar seus medos. “O medo é uma coisa muito real para mim”, disse ele certa vez, enquanto falava sobre *Tubarão*. “Uma das melhores maneiras de lidar com ele é virar o jogo e expô-lo para os outros. Ou seja, se você tem medo do escuro, coloca o público em uma sala de cinema escura. Eu tinha um grande medo do mar.”

Quando leu o livro de Benchley, Spielberg percebeu instantaneamente um assunto que poderia prender o público em um nível profundo e visceral: “Eu queria fazer *Tubarão* para provocar. Eu li e senti que tinha sido atacado. Isso me aterrorizou e eu queria contra-atacar. (...) Eu sabia que ficaria feliz em fazer um filme como esse, porque, de alguma forma, apelava aos meus instintos mais profundos. (...) Não me diverti nada fazendo isso. Mas me *esbaldei* planejando isso, esfreguei minhas mãos. (...) Na verdade, eu pensei que *Tubarão* fosse uma comédia”.

Observar nadadores sendo ameaçados pelo tubarão – com planos de câmera a partir da costa, batendo os braços na superfície da água ou debaixo d’água – deixa o espectador em uma posição de extrema vulnerabilidade infantil. Essa estratégia está implícita na descrição de Spielberg de *Tubarão* como “um filme do grito primal”. A razão pela qual ele “cutucou a ferida” do público, ele crê, foi “talvez porque é basicamente freudiano. Fomos ensinados a suprimir nossos medos, [com] a carapaça machista. Mas *Tubarão* torna a expressão do medo em público algo seguro. Além disso, há a teoria de sua relação com nossas horas pré-natais, porque as pessoas são pequenos tubarões, de certa forma: elas sabem como sobreviver na água por um tempo”. Do mesmo jeito, o emprego frequente de Spielberg do ponto de vista ameaçador do tubarão, visto da perspectiva seguramente indireta do assento do cinema, encoraja o espectador a perversamente deleitar-se com a hostilidade em relação à sua presa humana. “Você vai torcer pelo tubarão como torceu por King Kong”, disse Spielberg. A indulgência do diretor em seus “instintos profundos” foi responsável por parte do extraordinário sucesso comercial do filme com o público de meados da década de 1970, que buscava novos níveis de estímulo violento, mas, incomodou o diretor mais adiante. “*Tubarão* é quase como se eu estivesse conduzindo o público com um aguilhão elétrico de gado”, admitiu, em uma entrevista de 1977 para a revista de cinema britânica *Sight and Sound*. “Eu tenho sentimentos muito contraditórios sobre o meu trabalho nesse filme. Daqui a dois ou

três filmes, serei capaz de olhar para trás e ver o que eu fiz. Eu vi de novo e percebi que era o filme mais simples que eu já tinha visto na minha vida. Era apenas a parte essencial, comovente e funcional do suspense e do terror. (...) Eu poderia ter feito dele um filme muito sutil se eu quisesse.”

Um aspecto particularmente perturbador de *Tubarão* é a sua mistura de sexualidade e violência na sequência de abertura, quando uma jovem sexy (Susan Backlinie) nada sedutoramente no mar antes de ser rasgada em pedaços (a mesma imagem sexualmente carregada foi usada para promover o livro e o filme). Como nos filmes de terror explícito que se tornaram populares no final da década de 1970, a sequência parece punir a mulher por sua sensualidade agressiva. Ela entra na água para atrair um jovem bêbado para nadar com ela, mas ele se esparrama impotentemente na areia, incapaz de agir quando ela é atacada. Em um ensaio de 1978, “*Tubarão* como Mito Patriarcal”, Jane E. Caputi argumentou que a cena é “uma forma cuidadosamente construída de estupro cinematográfico subliminar”, com o tubarão como um símbolo fálico furioso. A analogia de Caputi é um pouco vaga, no entanto, já que as demais vítimas do tubarão são masculinas, e por seu argumento de que o tubarão também representa “o motivo mitológico da *vagina dentata* (dentada, ou seja, castradora)”. Ainda assim, não há dúvida de que *Tubarão* nada em algumas águas psicologicamente traiçoeiras. Esse traço de misoginia foi compartilhado com outras produções americanas realizadas durante o período em que o movimento de libertação das mulheres estava ameaçando as prerrogativas masculinas tradicionais. A montadora Verna Fields admitiu que “chegou muito perto de não fazer *Tubarão*” devido a suas preocupações sobre se o filme exploraria sexo e violência. “Steve me contou sobre *Tubarão* e soava horrível. A única coisa que ele pôde me prometer foi que o filme seria de bom gosto.”

Uma implicação sexual ainda mais pungente é o tema da impotência masculina, retratada no fracasso inicial do Chefe Brody em proteger sua comunidade e seu próprio filho do tubarão. A fraqueza de Brody é típica da preocupação temática de Spielberg com figuras paternas imperfeitas. Em uma das cenas mais memoráveis do filme, Spielberg transmite visualmente a angústia indefesa de Brody usando o “efeito *Um Corpo que Cai*” (a combinação de um plano de tracking para frente com um zoom reverso), enquanto Brody se senta na praia assistindo a um menino ser dilacerado pelo tubarão. A reafirmação de Brody de sua masculinidade frágil em caçar e matar o tubarão, com a ajuda de Hooper e Quint, é o tema dominante do

último terço do filme. Para Caputi, essa é simplesmente a “releitura ritual de um mito patriarcal essencial” de Spielberg. No entanto, sua leitura de *Tubarão* não leva em conta a crítica explícita aos traços de comportamento patriarcal e machista que Spielberg faz ao longo de todo o filme.

O Hooper de Dreyfuss, um intelectual barbudo, de óculos e aparência enganosamente nerd, usa o cérebro (e a tecnologia) mais do que os músculos para caçar o tubarão, mas invoca a coragem para descer em uma gaiola subaquática com um arpão venenoso, quando parece não haver alternativa. Com o excêntrico e sarcástico Hooper, Spielberg oferece um contraste para a figura tradicional do herói, o machão arrogante Quint, de Shaw. Pauline Kael observou: “Quando os três protagonistas estão em seu barquinho, você sente que Robert Shaw, o malévolos velho caçador de tubarões, é tão viril que ele quer que todos sejam mortos. Uma virilidade que chega a ser homicida. (...) Quando Shaw amassa uma lata de cerveja, Dreyfuss satiriza-o fazendo o mesmo com um copo de isopor. Identificado com o personagem de Dreyfuss, o diretor retrata o heroísmo de torso nu como uma piada e alfineta-o ao longo de todo o filme”. (A piada com o copo de isopor surgiu durante um cafezinho informal que Spielberg e Gottlieb tomaram com Dreyfuss, em um quarto de hotel em Boston, enquanto tentavam convencer o ator relutante a fazer o filme.)

Igualmente decisiva para o retrato matizado da masculinidade contemporânea é a representação de Spielberg das vulnerabilidades do Chefe Brody, que, como o próprio diretor, tem um medo mortal de água. Spielberg estava determinado a “mitigar a potência de Roy Scheider como protagonista masculino (...) e deixá-lo ter todos os problemas, todos os defeitos de um ser humano. Permita-o ter medos e fobias, deixe aflorar todos esses medos e fobias no filme e, então, não resolva todos eles. Porque seria impossível. É por isso que uma pessoa passa toda a sua vida aprendendo sobre si mesma”.

“*Jawsmania*” foi o termo que a imprensa usou para descrever a reação do público ao filme, uma “febre de tubarão” que deixou os banhistas tremendo de medo e reduziu bastante a frequência nas praias. Na verdade, o perigo de ser atacado por qualquer tipo de tubarão é remotíssimo, ainda mais por um tubarão branco. Mas a raridade dos ataques não diminuiu o temor que os tubarões sempre provocaram no imaginário do público, um medo muito intensificado por *Tubarão* e suas sequências.

O tubarão branco de Spielberg é tão impiedoso e implacável quanto o caminhão em *Encurralado*<sup>87</sup>, cuja malevolência vinha da irracionalidade de seu motorista oculto. O astro de *Tubarão*, ao contrário, é inerentemente

destrutivo e, portanto, ainda mais assustador. Ele ataca as pessoas porque isso faz parte de sua razão de ser, não porque é “um monstro do mar ligeiramente influenciado pelo ocultismo”, fantasiou Spielberg. Apesar de sua destrutividade aparentemente sobrenatural, o animal é retratado no filme com compreensão científica e até mesmo um grau de admiração. É como o Matt Hooper de Dreyfuss diz ao prefeito: “Estamos lidando com uma máquina perfeita – uma máquina de comer. É realmente um milagre da evolução. Tudo o que esta máquina faz é nadar, comer e gerar filhotinhos”. O respeito de Hooper encontrou coro em recentes trabalhos de verdadeiro cientistas, que cada vez mais consideram os tubarões como uma espécie ameaçada de extinção. O impacto mundial da “*jawsmania*” exacerbou a vulnerabilidade do que Richard Ellis e John E. McCosker, no livro *Great White Shark* (1991), chamam de “criatura injustificadamente caluniada e incompreendida, poderosa e magnificamente adaptada, de linhagem antiga, que escapa à nossa compreensão e ao nosso controle, e mais ainda às tentativas de erradicá-la”. Benchley reconhece que não poderia escrever *Tubarão* da mesma maneira hoje, “porque toda a informação sobre tubarões mudou radicalmente desde então. Eu não poderia mostrá-lo como sendo o malvado, como fiz à época”.

Ironicamente, grande parte do sucesso de Spielberg ao fazer terror resultou dos problemas que ele teve com o tubarão mecânico. Cenas divulgadas para a imprensa pela Universal quando o filme começou a ser rodado mostravam o tubarão realizando uma série de acrobacias que não apareceram na montagem final. Como teve que filmar em torno de um tubarão recalcitrante, o diretor precisou sugerir sua presença mais do que mostrá-lo: “Imaginei que o que poderia realmente ser assustador fosse não ver o tubarão”. Como resultado, *Tubarão* “passou de terror japonês de matinê para algo mais hitchcockiano, tipo ‘quanto menos você vê, mais se assusta’”. Roy Scheider sentiu que, do ponto de vista dos atores, ao mesmo tempo em que o tubarão com defeito “deixou todo mundo louco, ele também foi um elemento-chave para tornar o filme muito melhor. Houve muito tempo para os atores se conhecerem, improvisarem e evoluírem como uma equipe. (...) Então, é irônico que o problema que paralisou a produção seja o que deu liga ao filme”.

O que Spielberg definiu como seu “estilo documentário” em *Tubarão* também foi ditado pela necessidade. “Este filme exigiu um estilo fotográfico direto”, disse David Brown, em 1975. “(...) Nós não queríamos o que foi feito, de forma brilhante e adequada, por Vilmos Zsigmond em

*Louca escapada*. Era um tipo diferente de história.” Zsigmond, no entanto, diz que recusou uma oferta de Spielberg para fotografar *Tubarão* porque considerou “apenas uma história de suspense. Eu não achava que poderia contribuir de nenhuma forma”.

Bill Butler, que aceitou a tarefa, lembrou que Spielberg inicialmente “insistiu em não usar câmera de mão e captar tudo com tripé. Eu disse a Steve Spielberg: ‘Você nunca rodou na água antes, né? Você não tem ideia de como o público ficaria mareado se fizéssemos isso’. E ele precisava ser convencido. Tivemos que filmar algumas cenas e mostrar a ele o que pretendíamos. Então, ele não demorou a comprar a ideia.” “Um dos heróis desconhecidos do filme”, diz Gilmore, foi Michael Chapman, um célebre diretor de Fotografia, que fez a elegante e discreta operação de câmera. “A filmagem no mar e a filmagem dos últimos trinta minutos foram feitas com a câmera no ombro. Chapman tinha que usar bem as pernas para conseguir a inclinação e a rotação adequadas. Não sei quantas vezes o vi em condições incrivelmente difíceis. O resultado de cada dia de filmagem mostrava o horizonte firme como uma rocha. Para a revista *American Cinematographer*, Spielberg descreveu *Tubarão* como “o filme câmera-na-mão mais caro já feito”.

Um bom exemplo das frustrações de Spielberg foi o que aconteceu durante a rotação do que Gilmore diz que era para ser “a cena majestosa do filme”, quando o tubarão salta da água para o barco antes de afundá-lo e comer Robert Shaw. “Nós filmamos e ficamos muito decepcionados”, lembra Gilmore. “O tubarão deveria sair da água com uma tremenda energia. A primeira tomada não foi boa. O tubarão saiu da água deslizando como um golfinho e caiu no barco. Nós consideramos aquilo um ensaio e achamos que a segunda tomada seria melhor. Mas o tubarão apareceu como um pau mole, deslizou sobre a água e caiu no barco.

“Fui até Bob Mattey e disse: ‘Bob, o tubarão está uma merda’. Ele resmungou algo do tipo ‘Não temos potência suficiente’. Resolvi verificar e o que descobri foi que, um ano antes, quando ele chegou àquele pacote de um milhão de dólares, o motor que precisávamos, o motor que tiraria aquela coisa da água, custava 27 mil. E sem falar comigo ou com ninguém, ele comprou um por nove mil. Eu disse: ‘Está me dizendo por causa dos 18 mil que economizamos que não podemos fazer essa filmagem? É para o filme!’. Bob disse: ‘Desculpe’. Eu disse a Spielberg: ‘Vamos nos virar com o que temos e seguir em frente’. Ele ficou irado. Eu argumentei: ‘Steven, não dá para ficar melhor’. Eu sabia muito mais que ele. Ele poderia estar

lá até *hoje* e nunca sairia melhor. Usamos cortes, mudamos o ângulo. Mas Steven não queria se dar por vencido. Minha mãe nunca saberá a diferença, mas todos nós, do cinema, queríamos que fosse feito em uma só tomada. Acho que Steven admitiria que foi a única tomada do filme em que ele deu o braço a torcer.”

Além de afastá-lo de Gilmore, a relutância de Spielberg em ceder também o tornou impopular com muitos outros membros da equipe. “Estou feliz por ter saído de Martha’s Vineyard vivo”, lembrou o cineasta. “O estado de ânimo geral era minha responsabilidade. Era importante impedir que as pessoas perdessem a cabeça. Eu realmente tinha medo de metade dos caras da equipe. Eles me viam como uma versão boazinha do Capitão Bligh [oficial da Marinha Britânica, famoso por suas expedições intermináveis nos séculos XVIII e XIX]. Eles não tinham escorbuto, mas eu não os deixava voltar para casa.” De acordo com Spielberg, houve um boato no set de que a equipe estava planejando afogá-lo quando o filme terminasse de ser rodado: “Eles iriam me manter debaixo da água o máximo que pudessem, até o limiar do homicídio”. Carl Gottlieb tem uma versão mais leve sobre o caso: “Steven tinha ouvido falar que eles iriam jogá-lo para alto para festejar”. Seja qual for a versão correta, Spielberg tomou a precaução de planejar a cena final com Butler na noite anterior e secretamente deixar uma lancha esperando para afastá-lo do local assim que a cena estivesse pronta para ser filmada. Correndo para a ilha, onde um carro esperava por ele, Spielberg gritou: “Eu *não* vou voltar!”.

“No caminho para Boston”, relatou Gottlieb, “Steven começou a piscar e se contorcer, reagindo a um novo conjunto de estímulos visuais. Outdoors. Trânsito. Estradas. Muitos carros e pessoas. Quanto mais perto de Boston, mais louco ele se sentia. Foi como sair de uma experiência psicodélica de cinco meses e meio, e ele não estava acostumado com aquilo. Naquela noite, sentados no bar do hotel, ele e um hipercinético Rick Dreyfuss pagaram muito mico, gritando ‘Putá que o pariu, acabou! Acabou! Putá que o pariu!’. (Coisas do Rick. Steven não é tão expansivo.)

“De madrugada, enquanto pernoitava em Boston para pegar um voo matinal para Los Angeles, Steven não conseguia dormir, fritando na cama com a sensação de levar choques. Um ataque de pânico o dominou, deixando-o com as palmas das mãos suadas, taquicardia, dificuldade para respirar e vômitos. Quando conseguiu dormir, sonhou que ainda estava filmando. Sonhos repetitivos de Martha’s Vineyard continuaram invadindo seu inconsciente e persistiram por três meses depois que deixou a ilha.”



“Quando voltamos [para a Universal], não éramos nada queridos”, lembra Joe Alves. “Éramos desprezados como ‘os caras que foram lá fazer aquele filme bobo de tubarão.’”

Intrépido, Spielberg ainda comandou três semanas de filmagens adicionais na Universal, no tanque da MGM e na Ilha Catalina. Verna Fields estava montando o filme durante a rodagem, em Martha’s Vineyard, dirigindo-se de bicicleta até as locações, consultando Spielberg no mar por *walkie-talkie* e participando das discussões noturnas sobre o roteiro. Junto com Alves, ela até fez algumas filmagens de segunda unidade. Carinhosamente conhecida como “Mother Cutter” [Mãe que Corta] pelos jovens diretores com quem mais gostava de trabalhar, Fields também foi uma “incrível diplomata” quando surgiam atritos na ilha, disse Bill Gilmore. “Ela fazia as pessoas se beijarem e fazerem as pazes. Era muito maternal. Steven amava Verna. Era como outra mãe para ele.” No momento em que deixaram a ilha, Fields tinha um corte aproximado dos primeiros dois terços do filme, até a caça ao tubarão. Durante meses de árdua pós-produção, ela permaneceu diretamente envolvida nas decisões criativas de Spielberg, enquanto ele refinava e reestruturava o filme na ilha de montagem de sua casa, em Van Nuys.

O quanto de crédito Fields (que morreu em 1982) merece pelo sucesso de *Tubarão* tem sido objeto de debate acalorado desde o lançamento. Nos bastidores de Hollywood, diz-se que ela “salvou” o filme. Ainda em 1995, quando a questão foi levantada no *The New York Times*, Carl Gottlieb respondeu: “Falando do ponto de vista de quem estava lá, sem desmerecer a enorme contribuição de Verna Fields, *Tubarão* não precisava ser salvo”. Pouco antes do lançamento do filme, no entanto, o estúdio reconheceu tacitamente o papel fundamental de Fields, nomeando-a consultora-executiva em todos os filmes da Universal e, no ano seguinte, ela se tornou vice-presidente de Produção. “Um montador de filmes habilidoso pode fazer toda a diferença entre um filme que não funciona e um filme que funciona”, observou Mary Murphy, em 1975, no *Los Angeles Times*. Outros, incluindo Spielberg, tinham a sensação de que Fields recebera ou apropriara-se de muito crédito às suas custas, algo que aumentou depois que ela ganhou um Oscar por *Tubarão* e ele, não. Ela afirmou diplomaticamente que Spielberg “entregou tantas boas imagens, que se tornou o sonho de todo montador”, mas aumentou a polêmica com um discurso enigmático: “Tenho muito crédito em *Tubarão*, com ou sem razão”.

No filme seguinte de Spielberg, *Contatos Imediatos*, Fields era para ser tanto montadora como produtora ou produtora associada, mas, relatou

Julia Phillips, “Steven começou a ressentir todo o crédito que ela estava dando a si mesma [pelo] sucesso [de *Tubarão*] e me pediu para limá-la”. Paul Schrader, que se desentenderia com Spielberg pela falta de crédito à sua primeira versão do roteiro de *Contatos imediatos*, disse que depois que várias pessoas ligadas a *Tubarão* deram entrevistas sobre suas contribuições para o filme, Spielberg “sentiu que todos tinham conspirado para tirar seu crédito. Ele parecia ressentir-se de *qualquer um* que tenha o ajudado, fossem eles Verna Fields, Zanuck e Brown, Peter Benchley, Carl Gottlieb, Mike e Julia Phillips. Esse é o problema do Steve”.

Fields “não resgatou o filme – foi Steven”, comenta Zanuck. “Mas Verna Fields fez coisa para caramba. Era realmente brilhante. Ela realmente pegou e reconstruiu algumas cenas que Steven havia construído para a comédia e tornou-as aterradoras, e vice-versa. Não estou dizendo que Steven não participou, mas foi ideia dela reconstruí-las.” Embora “a contribuição de Verna tenha sido fantástica”, Gilmore aponta, “ela não estava lá no barco. Ela não estava no calor da batalha. Steven tem um bom senso de montagem. No final, tivemos o filme. Se não tivéssemos o filme, não importaria o quão bom Steven ou Verna fossem”.

Fields explicou que, ao trabalhar com Spielberg em *Tubarão*, tentou “entrar em sua cabeça e saber o que ele estava buscando. Steve tem espírito esportivo, é um jovem maduro, aberto, receptivo a contribuições, mas tem uma ideia clara do que quer. (...) Muita gente no set pensava que, se *Tubarão* fosse montado, seria um milagre, e que o filme nunca chegaria à tela, a menos que Verna fosse um gênio. Não é verdade. Mas ninguém realmente sabia como as peças seriam encaixadas. Estava tudo confuso, pois eles dependiam muito do clima, dos efeitos especiais e de se as cenas funcionariam a cada dia. (...) Havia enormes problemas em combinar a aparência da água, do céu, coisas do gênero. Mas de repente percebemos que o filme realmente daria certo. Houve alguns cortes que eu gostaria de ter feito que não fizemos, porque a continuidade parecia muito ruim, mas, se conseguíssemos distrair os olhos por um momento com ação, poderíamos fazê-lo funcionar”.

Quando Sid Sheinberg viu o material bruto de *Tubarão*, em uma sala de projeção da Universal, as luzes se acenderam e o presidente da MCA não esboçou qualquer reação. “Então, Sid”, perguntou um ansioso David Brown, “o que achou?”. “É ok”, disse Sheinberg. Ouvir essa observação “foi como receber metade de uma estrela”, lembrou Brown. “Um ‘ok’ por 199 dias? É claro que estava apenas ok. Não tinha a música de Johnny Williams.

Não tinha muito do material subaquático que filmamos no tanque da MGM Studios. Então a reação foi: ‘Corra atrás do resto do filme’”.

“Mesmo as pessoas que trabalharam no longa tinham sérias dúvidas sobre como ele seria recebido pelo público. Joe Alves relembra: “Quando eu vi pedaços dele – corte, imagens montadas – a cor não tinha sido corrigida, não tinha música, o tubarão só fazia sons engraçados mergulhando na água. Você ouvia bombas hidráulicas, mangueiras chicoteando na água. A cor variava bruscamente. Eu estava com medo de que as pessoas rissem do tubarão”. À medida que o filme se aproximava da data da primeira pré-estreia pública, Alves imaginava que, se o público considerasse o tubarão fajuto e ridículo, “estariamos ferrados”.

A aclamada trilha sonora de John Williams – seu tema pulsante, de parar o coração, com quatro notas, primitivo em sua força e simplicidade – sinaliza a presença invisível do tubarão e estabelece visceralmente um clima de terror abjeto. A primeira vez que Williams tocou o tema para Spielberg, o diretor começou a rir. “Oh, não, é sério”, insistiu Williams. “Estou falando sério. Isso é *Tubarão*.” “No começo, achei que fosse muito rudimentar”, admitiu Spielberg. “Eu queria algo um pouco mais melódico para o tubarão e, então, Johnny disse: ‘O que você *não* tem aqui é [o filme de 1962] *A mulher que pecou*. Você fez um filme-pipoca’. E tinha toda a razão.”

Com o acréscimo da música, não importava mais que o tubarão mecânico tivesse um repertório tão limitado ou que, quando emergisse do mar para devorar Robert Shaw na cena-clímax, parecesse uma atração do tour da Universal Studios. *Tubarão* “era um bom filme antes de ganhar trilha sonora”, disse Fields, “mas [a] trilha sonora deu um baita ganho para ele”<sup>88</sup>.

A primeira pré-estreia fechada de *Tubarão*, no Dallas’s Medallion Theater, em 26 de março de 1975, foi anunciada sem o título, mas com o desenho de um tubarão ameaçando um nadador, retirado da capa da edição de bolso do livro. Zanuck e Brown saíram de seu hotel às três da tarde para dar uma olhada no local. “Havia uma fila enorme”, lembra Zanuck. “A gente se perguntava: ‘O que está passando aqui?’. Então, começamos a entender.”

Aqueles texanos sem litoral saudaram o filme com uma gratificante cacofonia de gritos, vivas e aplausos. Não só isso, eles riram em todos os momentos certos e não riram do tubarão. Havia tanto público para ver *Tubarão* que tivemos que fazer uma segunda exibição naquela noite. Os produtores festejaram com champanhe em uma cobertura do Registry Hotel até às quatro da manhã, com Spielberg, Sheinberg, Gilmore, Fields e Williams.

“Quando ouvimos aquele primeiro grito, David e eu nos cutucamos: acertamos!”, diz Zanuck. “Muitos apocalípticos disseram que o filme era terrível e estava ameaçado. Nós mesmos tínhamos algumas preocupações. Estávamos tão acostumados com o tubarão sendo um fracasso que, até ouvirmos aquele primeiro grito no cinema, não sabíamos se seria mesmo um grito ou o prenúncio de uma vaia. A notícia se espalhou e chegou rapidamente a Wall Street.” Na manhã seguinte, enquanto se preparava para deixar Dallas, Brown recebeu um telefonema de seu corretor da bolsa em Nova York, que “*me* disse que tivemos duas pré-estreias, revelou a arrecadação exata de ambas, e ainda falou sobre as impressões dos principais donos de salas presentes. As ações da MCA/Universal subiram vários pontos”.

A reação foi semelhante em outra pré-estreia, no Lakewood Theatre, em Long Beach, Califórnia, em 28 de março. O público na cidade litorânea onde Spielberg frequentou a faculdade aplaudiu *Tubarão* de pé. Um dos presentes escreveu em um cartaz da pré-estreia: “Trata-se de um grande filme. Mas não fodam tudo tentando torná-lo melhor”. Mas eles *de fato* o melhoraram. “Havia certas coisas que não sabíamos que renderiam gargalhadas”, disse Fields. “Ninguém sabia que Roy Scheider dizendo, depois que o tubarão pula, [‘Você] precisará de um barco maior’ causaria tantas risadas. A propósito, voltamos e fizemos um *loop* para tentar aumentar o volume. Ninguém nunca ouve essa fala inteira porque todos ainda estão se recuperando do grito. Eu tenho fitas da pré-estreia que são incríveis porque esse público não só quase saltava das poltronas, mas também continuava conversando por um minuto inteiro.”

Uma mudança mais substancial foi feita na cena subaquática de Dreyfuss explorando os destroços de um barco e encontrando o corpo de um homem morto por um tubarão. “Eu tenho um filme de quatro gritos”, disse Spielberg. “Acho que posso chegar a cinco.” O diretor pegou uma cabeça cenográfica e, usando equipamentos de câmera sub-repticiamente emprestados do estúdio, filmou novas imagens na piscina da casa de Verna Fields, aumentando a tensão do momento em que Dreyfuss descobre a cabeça saindo de um buraco no barco. O material foi inserido a tempo para a última pré-estreia fechada, no Cinerama Dome de Hollywood, em 24 de abril, e passou a render um dos dois maiores gritos do filme, juntamente com a cena do tubarão pulando da água em Roy Scheider.

No 14º dia após a pré-estreia aberta de 20 de junho de 1975, *Tubarão* já se tornava um filme lucrativo. Sessenta e quatro dias depois, em 5 de

setembro, superou *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, e tornou-se o filme de maior sucesso na história do cinema até então.

*Tubarão* manteve essa marca até novembro de 1977, quando foi destronado por *Guerra nas estrelas*, de George Lucas. Spielberg publicou um anúncio na imprensa comercial de Hollywood, mostrando o pequeno robô R2D2 fisingando o tubarão Bruce com um anzol de pesca. Parabenizando Lucas por conquistar o título de bilheteria, Spielberg escreveu: “Faça bom proveito. Seu parceiro, Steven.” Os preços inflacionados dos ingressos ajudariam a empurrar vários outros filmes – incluindo os próprios sucessos comerciais de Spielberg, *E.T. O extraterrestre* (1982) e *Jurassic Park – Parque dos Dinossauros* (1993) – à frente de *Tubarão* na lista dos principais sucessos de arrecadação. Mas com seus 458 milhões de dólares em bilheteria mundial, *Tubarão* continua sendo um dos sucessos mais fenomenais de Hollywood, ainda mais notável à luz da calamitosa história da sua produção<sup>89</sup>.

“ALÉM DE TUDO, É UM FILME!”, lembrou A Universal aos leitores do *The Wall Street Journal*, em um anúncio de 10 de julho. Até então, a iconografia do tubarão e sua presa feminina nua havia se tornado onipresente. O anúncio reproduziu várias charges, incluindo uma mostrando o tubarão com seus dentes em forma de foice e martelo, atacando o Tio Sam, e outra mostrando o tubarão como a CIA, atacando a Estátua da Liberdade. O furor público colocou Bruce na capa da *Time* e inspirou a abertura de uma discoteca “Jaws” no elegante bairro The Hamptons, em Long Islands. As barraquinhas de sorvete começaram a vender sabores como “sharklate”, “finilla” e “jawberry” [“tubarolate”, “barbatanilha” e “mandibulaberry”], e um empresário de Maryland com um senso de humor macabro começou a comercializar barbatanas de tubarão de isopor. Embora não estivesse preparada para uma demanda daquela dimensão, a Universal rapidamente licenciou uma grande variedade de produtos, incluindo camisetas, toalhas de praia, tubarões infláveis e joias de dentes de tubarão. Ativistas dos direitos dos animais conseguiram impedir que a loja de lembrancinhas do estúdio vendesse garrafas de formaldeído contendo fetos reais de tubarão. (Meses antes de *Tubarão* sair, Spielberg propôs que o estúdio vendesse pequenos tubarões de chocolate que, quando mordidos, esguichariam calda de cereja. “Vamos quebrar a banca”, disse ele, mas a Universal vetou a ideia.)

A Universal gastou 1,8 milhão de dólares, uma soma extraordinária na época, com publicidade, incluindo 700 mil em comerciais de tv. Mas todo o buchicho do mundo poderia explicar a maneira como *Tubarão*, como definiu a *Newsweek*, apelou para “medos primitivos escondidos nas profundezas do

inconsciente coletivo de toda a Humanidade”. A revista também sugeriu uma razão política subjacente para o sucesso do filme, citando o psiquiatra Alfred Messer, que “viu o filme como uma metáfora para o ‘desamparo e impotência’ que as pessoas comuns nos Estados Unidos sentem em suas vidas cotidianas – apenas desta vez com um final feliz”. Fidel Castro ofereceu uma interpretação marxista de *Tubarão*, vendo-o como uma crítica aos capitalistas gananciosos, dispostos a sacrificar a vida das pessoas para proteger seus investimentos. “Que maravilha!”, exclamou Spielberg quando ouviu o comentário de Castro. “É a essência da [peça de 1882 de Henrik Ibsen] *O inimigo do povo*.”

A opinião crítica sobre o filme foi amplamente divergente, mostrando que as linhas de batalha estavam começando a ser desenhadas em Spielberg.

“*Tubarão* é um sucesso artístico e comercial”, escreveu o crítico do *Daily Variety* Art Murphy, chamando-o de “um bem-acabado filme de suspense, tensão e terror”. Uma reportagem de capa não assinada da *Time* descreveu *Tubarão* como “tecnicamente intrincado e maravilhosamente elaborado, um filme em que cada susto é uma surpresa arrasadora”. Frank Rich declarou no *New Times* que “Spielberg é abençoado com um talento que é absurdamente ausente da maioria dos cineastas americanos nos dias de hoje: este homem realmente sabe como contar uma história na tela. (...) O fato de algumas das sequências mais assustadoras serem aquelas em que nem sequer vemos o tubarão demonstra o talento do diretor”.

Mas William S. Pechter declarou em *Commentary* que “não se empolgava muito com esse tipo de cinema essencialmente manipulativo, cujo único objetivo é sistematicamente reduzir o espectador a uma massa trêmula de ectoplasma. *Tubarão* é a própria essência do que Brecht caracterizou como o elemento ‘culinário’ na arte moderna, com altos e baixos – um repasto entorpecente para glutões saturados de sentidos”. Relutantemente admitindo que *Tubarão* era “uma máquina de susto que funciona com precisão de computador”, Molly Haskell disse aos leitores do *The Village Voice* que ela não se sentia “inclinada a fazer uma crítica muito entusiasmada porque eu pulei da minha poltrona. (...) Você se sente como um rato recebendo tratamento de choque”.

Quando *Tubarão* quebrou o recorde de bilheteria, a Universal publicou um anúncio de oito páginas na *Variety* citando dezenas de trechos positivos de críticas e alegando hiperbolicamente: “O filme mais popular de todos os tempos também é o filme mais aclamado do nosso tempo”. Sid Sheinberg disse ao *Los Angeles Times*, em julho: “Quero ser o primeiro a prever que

Steve vai ganhar o Oscar de melhor diretor este ano”. Mas, como Spielberg observou: “Durante as primeiras doze semanas, as pessoas ficaram entusiasmadas com *Tubarão*. Seis meses depois, estavam dizendo que nenhum filme que ganhasse tanto dinheiro poderia ser tão bom”.

Em fevereiro de 1976, um animado Spielberg recebeu em seu escritório uma equipe de reportagem de uma tv de Los Angeles para registrar suas reações enquanto assistia às indicações ao Oscar. “*Tubarão* está prestes a ser indicado em onze categorias”, declarou. “Você está prestes a ver uma lavada nas indicações. Estamos muito confiantes.” Mas quando o último sobrenome da lista de indicações de direção foi lido, a equipe de tv registrou o espanto de Spielberg: “Ai, eu não entendi!” ele resmungou, cerrando os punhos contra as bochechas. “Eu não entendi. Eu não fui *indicado*! Fui derrotado por Fellini<sup>90</sup>.” Esse tapa na cara ardeu ainda mais quando *Tubarão* recebeu uma indicação de melhor filme. Ao saber que seu filme também tinha sido indicado para a música, montagem e som, Spielberg disse: “É isso? Melhor roteiro, nós não...? Nem mesmo *efeitos especiais*?”. Recuperando um pouco de compostura, ele pegou sua própria câmera de vídeo e gravou-se dizendo, com um tom de voz jocoso: “Para o *meu* registro, estou indignado por não ter sido indicado para melhor diretor por *Tubarão*”. Ele acrescentou: “Isso é chamado de ‘reação comercial’. . . Quando um filme ganha muito dinheiro, as pessoas se ressentem. Todo mundo adora um vencedor. Mas ninguém ama um *VENCEDOR*”. Embora *Tubarão* tenha levado os três Oscars técnicos na cerimônia de 29 de março, ele perdeu na categoria principal para *Um estranho no ninho*, cujo diretor, Milos Forman, também foi premiado.

Richard Zanuck comentou mais tarde que Spielberg “cometeu um terrível erro ao ter uma equipe de televisão com ele quando leram os nomes”. A experiência humilhante evidentemente ensinou Spielberg a não expor seus sentimentos publicamente no que diz respeito ao Oscar e outros temas delicados. Sua franqueza juvenil diante dos entrevistadores gradualmente deu lugar a declarações públicas muito mais circunspectas, como sua observação alguns anos mais tarde: “Eu acho que meus filmes são muito, hum..., populares para a Academia”.

De um jeito ou de outro, *Tubarão* teve uma influência profunda e duradoura em Hollywood e na maneira como se faz negócios por lá. O impacto mais claro foi também o mais superficial: as sequências cafonas de *Tubarão*, além de filmes que seguiriam a sua esteira, como *Orca – A baleia assassina* (1977), *Grizzly – A fera assassina* (1976), *Alligator – O jacaré gigante* (1980),

*Animais em fúria* (1977), *Devorado vivo* (1976), *Tentáculos* (1977), *O último tubarão* (1981), *Mako, o tubarão assassino* (1976), *Presas de Satanás* (1981) e *Piranha* (1978). Spielberg considerou o debochado *Piranha* “a melhor das imitações baratas *Tubarão*”. O diretor do filme, Joe Dante, soube mais tarde que a Universal “não gostou nada de *Piranha* estar sendo lançado no mesmo ano [1978] de *Tubarão 2*. Eles queriam entrar com uma liminar. Steven viu e disse: ‘Esse filme é legalzinho. Deixem rolar’”.

Spielberg inicialmente não queria ter nenhuma participação na inevitável tentativa da Universal de capitalizar ainda mais o sucesso de *Tubarão*. Ao ser homenageado com uma retrospectiva um tanto prematura no Festival de Cinema de São Francisco, em outubro de 1975, ele disse ao público que “fazer uma sequência para qualquer coisa não passa de um truque barato”. “A Universal”, disse, “me ofereceu a oportunidade de dirigir a sequência, mas eu nem sequer respondi. Eu não liguei de volta, nem escrevi.” Apesar das palavras duras, sua atitude mudou em junho de 1977, quando o diretor de *Tubarão 2*, John Hancock, foi demitido nos primeiros dias de filmagem. A Universal, então, ofereceu o trabalho para sua vice-presidente de Produção, Verna Fields. Como Spielberg achava que Fields havia recebido muito crédito pelo sucesso de *Tubarão*, a perspectiva de vê-la dirigir a sequência pode tê-lo levado a repensar a recusa.

David Brown lembrou que, enquanto ele e Zanuck negociavam com Fields, Spielberg, então na pós-produção de *Contatos imediatos*, “telefonou para Dick e para mim em Martha’s Vineyard e disse que gostaria de ajudar em alguma coisa. Ele sentia uma lealdade em relação ao projeto. Nós dissemos: ‘Você acha que poderia fazê-lo?’. E ele: ‘Vou pensar no assunto’. Nessa hora, eu disse a Verna: ‘Como você se sentiria se pudéssemos usar o Steve? Achamos que devemos trazê-lo, e você?’ E ela disse: ‘Eu insistiria nisso’. Steve também chamou Sid Sheinberg. (...) Finalmente recebemos outro telefonema de Steve, que disse que definitivamente gostaria de fazê-lo. E as negociações começaram. No entanto, por causa de seu contrato com *Contatos imediatos*, ele não poderia fechar conosco por um ano. Além disso, ele queria fazer alterações radicais no roteiro”. Spielberg tem uma versão um pouco diferente: “Eu disse que passaria o fim de semana de 4 de julho tentando encontrar a solução para uma sequência e que, se eu pudesse escrevê-la e Zanuck e Brown adiassem a produção para o primeiro semestre 78, eu faria. Passei três dias na máquina de escrever e bati sete ou oito detalhamentos esquemáticos. Eu mantive os personagens Dreyfuss e Scheider nele. Então, finalmente me convenci: ‘Não dá, não dá’. Para mim,



uma sequência sempre acaba virando uma história de pescador. Liguei de volta para Sid e disse que não poderia fazê-lo. Decidi que uma sequência não seria um exercício para expandir meus próprios horizontes. Seriam apenas negócios”.

De acordo com Joe Alves, Spielberg propusera descartar o roteiro existente para *Tubarão 2* e retratar o ataque em massa de tubarões de 1945, contra marinheiros do USS Indianapolis, a tal história contada por Robert Shaw em *Tubarão*. Howard Sackler, que escreveu *Tubarão 2* com Carl Gottlieb, já havia sugerido baseá-lo no incidente de Indianápolis, ideia rejeitada por Sheinberg, que disse: “Essa definitivamente não é a nossa praia”<sup>91</sup>. Não se sabe se Spielberg teria ou não sido capaz de fazer Sheinberg mudar de ideia, mas, a correria para definir um diretor acabou sendo decisiva. “Não podíamos esperar tanto tempo”, explicou Brown. “Nós tínhamos elenco, equipe, contratos e uma data de lançamento.” A Universal voltou a abordar Fields, mas o Directors Guild of America [associação que representa os diretores de cinema dos EUA] não lhe deu uma autorização para dirigir o filme, portanto, o trabalho foi para Jeannot Szwarc. *Tubarão 2* passou por muitos dos mesmos problemas de produção do original, mas seu sucesso comercial em 1978 levou a duas sequências ainda mais cafonas e sem sentido, *Tubarão 3* (dirigido por Joe Alves, 1983) e *Tubarão – A vingança* (dirigido por Joseph Sargent, 1987).

O impacto mais duradouro de *Tubarão* em Hollywood foi em ajudar a estabelecer o que tem sido chamado de “mentalidade *blockbuster*”. Antes dele, era raro um filme importante estreiar em várias centenas de cinemas simultaneamente. “A Universal planejou uma agressiva campanha de marketing, envolvendo mais de mil cinemas”, disse Spielberg ao *The Hollywood Reporter*, na semana seguinte à abertura. “Eu acho que a Universal não sabia o que tinha nas mãos.” Mas, após a segunda pré-estreia, em Long Beach, a Universal reduziu o escopo inicial planejado para 409 cinemas e “começou a lidar com o filme com extremo cuidado”, disse Spielberg. A publicidade e o boca a boca tiveram um efeito de rolo compressor, tornando *Tubarão* não apenas uma mania nacional, como bambolês na década de 1950, mas um acontecimento nacional. Como resultado, os estúdios começaram a lançar filmes de forma cada vez mais ampla. Não era incomum que um potencial *blockbuster* estreasse simultaneamente em duas mil ou mesmo três mil salas, apoiado por gastos com publicidade astronômicos.

A mentalidade *blockbuster* fez Hollywood concentrar seus recursos em menos filmes e em produções mais caras. A maioria dos críticos de cinema

e historiadores acredita que essa tendência teve um forte impacto sobre a qualidade geral dos filmes feitos em Hollywood nos últimos vinte anos. Spielberg e George Lucas, cujos filmes dominaram a lista dos maiores sucessos de bilheteria, viram sua reputação crítica abalada. Em parte, Spielberg e Lucas estavam apenas sendo culpados por sua popularidade, pois na dicotomia tradicionalmente puritana da América entre arte e entretenimento, um artista popular é automaticamente e injustamente suspeito de não ser um artista. Mas questões mais sérias, aquelas que assombrariam a carreira de Spielberg depois de *Tubarão*, foram tratadas pelo historiador de cinema Peter Biskind, em seu ensaio de 1990 “Blockbuster: The Last Crusade” [A Última Cruzada]. Biskind argumentou que Spielberg e Lucas, com sua “estética do deslumbramento” massivamente popular e de alta tecnologia, ajudaram a “reduzir toda uma cultura à infantilidade. (...) Para infantilizar o público dos anos 60 e capacitar o público dos anos 70, para reconstituir o espectador como criança, Lucas e Spielberg tiveram que obliterar anos de sofisticados hábitos adultos de ir ao cinema. (...) A síndrome do *blockbuster* provavelmente começou com *O poderoso chefão*, em 1972, e recebeu um impulso adicional de *Tubarão*, em 1975, mas realmente decolou com *Guerra nas estrelas*. Uma vez que ficou claro que certos tipos de filmes poderiam obter um retorno financeiro incomensuravelmente maior do que jamais havia sido visto antes, os estúdios obviamente queriam reaplicar o truque mais e mais vezes: botar numerais romanos no título, um fruto da obsessão com hits infalíveis. Os *blockbusters* eram caros de fazer e, quanto mais custavam, mais seguros e insossos se tornavam, enquanto os projetos menores, mais arriscados e inovadores caíam no esquecimento.”

A fortuna pessoal de Spielberg aumentou consideravelmente após *Tubarão*. Seus honorários na Universal foram “muito minguados” em comparação com o que outro diretor poderia ter sido pago pelo filme, diz Zanuck, e o estúdio inicialmente “se recusou a dar-lhe qualquer porcentagem”. Mas, antes que o filme fosse lançado, Spielberg acertou receber 2,5% dos lucros líquidos. O empresário de Spielberg na ICM, Guy McElwaine, renegociou seu contrato com a Universal em julho de 1975. O novo contrato de quatro filmes para Spielberg e sua produtora Amblin<sup>92</sup> obrigou-o a dirigir mais duas produções para o estúdio até 1981, com a condição de que ele recebesse uma parte dos lucros.

Com cada ponto percentual do lucro de *Tubarão* rendendo mais de um milhão de dólares, Spielberg se tornou um homem rico com apenas 28 anos, embora não no nível de Zanuck e Brown, que detinham cerca de

40%. Zannuck disse que ganhou mais dinheiro com *Tubarão* do que seu pai, Darryl, fez em toda a sua carreira no negócio do cinema. Michael Phillips, produtor de *Contatos Imediatos*, diz que Spielberg “no fundo achava que dois [e meio] por cento era muito pouco para sua contribuição [para *Tubarão*]”.

Para Spielberg, mais importante que o dinheiro que ele fez com *Tubarão* foi a liberdade criativa que o filme lhe rendeu: “Foi como um passaporte para meia dúzia de viagens”. O sucesso ajudou-o a convencer a Columbia Pictures a aumentar o orçamento de *Contatos Imediatos*, mesmo com as finanças do estúdio vivendo um péssimo momento. “Depois de *Tubarão*”, lembra Phillips, “abriram-se as torneiras”.

O sucesso recém-descoberto de Spielberg também trouxe consigo um novo grau de ansiedade, pois a todo momento as pessoas lhe perguntavam: “Como superar *Tubarão*?”. Mas, como disse Phillips em 1977, “Steven é um cara bacana. A única mudança é que ele agora está mais forte e mais capacitado para conseguir o que quer. Seus valores são os mesmos. O sucesso de *Tubarão* poderia ter lhe subido à cabeça, mas, tudo que o filme fez foi lhe dar mais brinquedos para se divertir. O interessante é que ele ainda está amadurecendo como pessoa. Ele se tornou um mestre do ofício. Acho que seus filmes vão mudar agora, à medida que sua experiência for se aprofundando. Em outras palavras, ele só vai melhorar.”



# trabalhando para steven spielberg

FRANÇOIS TRUFFAUT

Publicado originalmente como prefácio ao livro de Rony Crawley, *L'Aventure Spielberg* (Editions Pygmalion, 1984). A tradução de André Telles foi publicada originalmente em TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Várias vezes, durante as filmagens de *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), achei que tinha feito uma loucura ao aceitar atuar naquele filme: “Se soubesse que as filmagens seriam tão lentas e tão longas, nunca teria dito sim.”

Até mesmo atores profissionais passam por situações desse tipo, invadidos por dúvidas de todos os lados: “Meu Deus, o que estou fazendo aqui?”. O prazer desfrutado durante as difíceis filmagens é de ordem retrospectiva: “Ah, como nos divertimos quando estávamos em Gillette City no Wyoming.” Ou ainda: “Como a natureza era bela nos arredores de Mobile, no Alabama!” Escrevo estas linhas cinco anos depois, e não resta dúvida de que me sinto muito feliz por ter participado da aventura intitulada *Contatos imediatos de terceiro grau*, e que, tendo esquecido todos os momentos de cansaço, só conservo dessa época lembranças intensas e alegres.

Tudo começou em fevereiro de 1976 com um telefonema de Steven Spielberg. Estava preparando um filme sobre discos voadores e me destinava o papel de Claude Lacombe, um cientista francês. Num período normal, eu teria recusado a proposta sem examiná-la, pois quando não estou filmando dedico-me a preparar um novo filme, mas dessa vez havia uma espécie de buraco no emprego do meu tempo. Eu terminava a montagem de *Na idade ia inocência* (1976) e sabia que queria rodar um filme intitulado *O homem que amava as mulheres*, mas cujo roteiro não estava começado.

Então disse sim, porque amava o trabalho de Spielberg e porque tive a impressão de que podia representar Claude Lacombe sem me forçar, permanecendo eu mesmo, como fizera em *O garoto selvagem* (1970) ou em *A noite americana* (1973). Enfim, a perspectiva me agradava: assistir à

realização de um filme sentado numa cadeira e sem medo de incomodar, como às vezes acontece com um visitante ocasional sem função precisa.

Ciente de que a espera ocupa a maior parte do tempo do ator, tive o cuidado de levar minha máquina de escrever para adiantar o roteiro de *O homem que amava as mulheres* e tomar notas sobre os atores para um livro que definitivamente desisti de escrever.

Realmente, era um prazer ver Steven Spielberg trabalhando ao longo dessas filmagens que teriam aterrorizado mais de um diretor. No Alabama, em pleno verão, éramos duzentas e cinquenta pessoas vindas de Los Angeles, trabalhando doze horas por dia num imenso hangar sem ar condicionado. Nos *sets* de filmagem havia quarenta eletricitistas dirigidos por *walky-talkies*, tudo era tão pesado e árduo de deslocar que não era possível rodar mais de dois planos por dia. Quando as condições de filmagem tornam-se muito ingratas, as pessoas costumam se desinteressar progressivamente do próprio filme como projeto artístico e refugiar-se em seu egoísmo, pensando apenas nos dias de folga, nas passagens de avião etc. É quando o diretor fica sozinho com seu sonho a ser realizado e precisa de uma grande coragem moral e física.

Sempre senti essa coragem e essa determinação em Steven. Nunca o vi ceder à resignação, mesmo quando a produtora do filme o azucrinava, mesmo quando os banqueiros de Wall Street chegavam ao *set*, no Alabama, para decidir se valia a pena injetar mais três ou quatro milhões de dólares, e acionávamos *kits* de fumaça artificial na altura dos olhos para impressioná-los e lhes propiciar um espetáculo! Em setembro de 1976, a Columbia decidiu fechar o hangar. A resposta de Steven, subitamente um pouco triste, foi que sentia muito, pois teria adorado, por exemplo, explodir pelos ares os garotinhos de sete anos que representavam os extraterrestres.

Voltei à França no outono para começar *O homem que amava as mulheres* em Montpellier, mas não demorei a receber notícias de Spielberg. Precisava de mim na Índia, em Bombaim, onde só pude me juntar a ele em março de 1977, pois estava fora de questão interromper minhas próprias filmagens. Sempre sorridente, inalterado, incansável, Spielberg organizou a toda pressa uma grande cena de ação com figurantes e aldeões hindus. Disse-me então que o filme estava na montagem, que o quebra-cabeças ia se encaixando, mas que gostaria ainda de rodar uma cena ou duas, talvez no México, talvez no Monument Valley... Na euforia dessa agradabilíssima filmagem indiana, respondi que concordava, que decididamente adorava a ideia de que aquela filmagem não teria fim. “Habituei-me”, disse a Spielberg, “à ideia de que

NUNCA haverá um filme intitulado *Contatos imediatos de terceiro grau*, mas você é um sujeito que nos convence de que está rodando um filme, consegue até agrupar uma multidão em torno de sua câmera para dar veracidade a essa imensa piada. Estou contente por fazer parte dessa piada e disposto a encontrá-lo de vez em quando em qualquer parte do mundo para ‘fingir’ que estou fazendo um filme com você.”

Dois meses mais tarde, enquanto se realizava na Côte d’Azur o Festival de Cannes, que ia assistir ao triunfo de *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, encontrei Steven e sua equipe no deserto de Palmdale, na Califórnia. Dessa vez achei a piada sem graça. Quatro imensas hélices giravam sem parar, e em frente delas esvaziavam-se sacos de areia cujo conteúdo nos atingia em pleno rosto! A mesma coisa tinha-me parecido engraçadíssima seis meses antes, quando se tratava de impressionar os banqueiros de Wall Street, mas, daquela vez, transformado em vítima, aquela sinfonia para ventiladores não me fazia rir nem um pouquinho.

Às vezes não conseguia sequer distinguir onde estava a câmera por trás daquela cortina de areia turbilhonante, e, de toda forma, as instruções que Steven nos dera eram das mais vagas. Sabíamos apenas que saltávamos de um jipe em pleno deserto (e em plena tempestade de areia) para descobrir destroços de aviões desaparecidos há trinta anos.

Quando vi o filme, descobri que aquela tempestade tornara-se a cena de abertura do filme, e que era soberba. Não minto ao dizer que tinha me sentido um trapo ao filmá-la, pois é visível no filme. Quando o gordo soldado mexicano acaba de falar e distinguimos na tempestade amarela uma silhueta assustada, vacilante, prestes a perder o equilíbrio... sou eu!

Perguntaram-me com frequência se, como diretor, eu eventualmente tentara aconselhar, julgar ou criticar meu colega Spielberg. A resposta é não, definitivamente. Quis ser para ele o ator ideal, o que nunca se queixa, o que não exige nada, sequer uma indicação. Fazia o que ele me pedia e, quando ele pronunciava a palavra: “Cut”, como todos os atores do mundo, eu dirigia meu olhar para ele, tentando ver se estava satisfeito.

Eu sabia que o filme teria cinquenta minutos de efeitos especiais, mas realmente não me dera conta do efeito visual buscado por Steven até que Douglas Trumbull me chamou para visitar seu estúdio. Foi ali que percebi que, em grande parte, o filme seria constituído de imagens superpostas:

- a) o que acontece no solo;
- b) o que acontece acima das cabeças;
- c) o que acontece no céu;

e tudo isso acharia sua forma definitiva no laboratório, depois das filmagens, como no caso de *Os pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock.

Por exemplo, vi Douglas Trumbull filmar as nuvens que se agitavam no céu da seguinte forma: num aquário cheio de água morna, ele largava potes de tinta branca e filmava os movimentos dessa tinta em diferentes velocidades. No filme, superposto acima das casas, isso gera aquelas esplêndidas imagens de nuvens agitadas e fervilhantes cuja lembrança vocês certamente guardam.

Essa visita ao departamento de efeitos especiais me deixou modesto. Compreendi que o papel do ator num filme desse tipo consistia em oferecer uma imagem estilizada, e que era preciso deixar de lado as teorias de Stanislávski para se tornar simplesmente uma silhueta numa tapeçaria.

Eu admirara Steven Spielberg ao longo de todas essas filmagens, mas quando vi o filme terminado meu respeito por ele aumentou. Passei a compreender que coisas que me haviam parecido ingênuas no *set* eram, na realidade, talentos. Um exemplo? Os cientistas que aplaudem e se congratulam depois do contato de segundo grau. “Aí está, pensei nas filmagens, uma atitude pouco científica e dramaticamente pouco interessante.” Eu estava errado, pois, ao se assistir ao filme, esse momento durante o qual os cientistas aplaudem e se congratulam dá a impressão de uma cena final, o público se sente frustrado, quer mais drama, e na verdade, logo depois, alguém olha para o alto, para as nuvens que se tornam estranhamente agitadas e irregulares... e o filme parte de novo para o famoso contato de terceiro grau...

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

Como todos os atores que atravessam filmagens sem nada compreender, hoje sinto-me tentado a dizer: “Eu sempre disse, sabia que tudo ia dar certo e que seria um sucesso.”



# a graça perdida dos caçadores

OLIVIER ASSAYAS

Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*,  
nº 328, outubro de 1981 — Tradução de Ruy Gardnier.

George Lucas construiu boa parte de seu sucesso a partir da ideia simples de que o público de cinema, agora educado pela televisão e pelas histórias em quadrinhos, desejava reencontrar na tela grande seus hábitos de leitura. Enquanto o cinema persiste inspirando-se na forma romanesca que foi dominante para a geração anterior – que ainda lia –, Lucas, não sem demagogia, capta a ligação fundamental do espectador adolescente com uma estrutura em episódios e personagens familiares que constituem o laço de um filme a outro. É sociologicamente hábil e financeiramente sem igual: é sempre mais vantajoso procurar a mina de ouro do que peneirar o rio para extrair apenas uma pepita.

Essa tradição popular remoída, ruminada pelos meios de comunicação modernos e que faremos remontar, por questões de comodidade de demonstração, ao romance de folhetim, tem a característica de, apesar de todas as denegações, privilegiar sempre a narração à ficção. A maré – em última análise, a técnica – destinada a conduzir o espectador será sempre mais forte, e de longe, do que a matéria própria do relato, personagens, situações, cenas, propósitos, em suma tudo aquilo que contribui a fazer de uma ficção algo consistente.

Um relato tem um começo, um meio e um fim. Uma narração só vive graças a uma rede estreita de procedimentos, encadeamento paralelo das ações, sistema de tensões sempre deixadas em suspenso, multiplicação dos cenários, das ambiências, digressões, figuras retóricas (o resumo, a perseguição, o rapto, a fuga) e elipses estratégicas. *Caçadores da arca perdida* (1981) não é fabricado de outra forma.

Aqui estamos de pés fincados no domínio reservado da série televisiva em que o dispositivo reina mestre. O conceito é o abre-te-Sésamo que sozinho conduz à elaboração do perpetuum mobile destinado a durar, se não até o fim dos tempos, ao menos até o cansaço do espectador, o que em todo caso está a anos-luz de distância do obsoleto ponto final das ficções.

O espectro do inquietante público médio das sondagens ditará seus desejos em reuniões de produção em que se modelarão os traços dominantes do herói, as características visuais ou narrativas do filme, ou seja, uma série de elementos fixos, de parâmetros imutáveis. Do enquadramento nascerá o relato, do continente o conteúdo. A televisão tem por tradição inaugurar suas séries com um episódio de localização, um episódio anzol realizado com um orçamento mais importante por um cineasta de confiança. Steven Spielberg fez um filme de tipo novo, o piloto da série Indiana Jones. Já se podia sentir indistintamente há um bom tempo que o formato do cinema estava desestabilizado: os filmes se alongavam de forma extravagante, vimos várias séries televisivas adaptadas a partir do sucesso da tela grande e a sistematização das segundas partes imprevistas, carregadas pelos cabelos, solicitadas pelo público que desejava reencontrar os personagens que ele tinha amado. Tudo indicava que se tratava apenas de compromissos claudicantes esperando os filmes que de partida preveriam sua estratégia comercial para além de um primeiro contato com o público. Suponhamos que, em breve, não se fará mais uma superprodução que já não contenha em seu germe um filão explorável.

Seria absurdo deplorar esse estado de coisas, já que vemos perfeitamente como o contorno dominante de um público pode num dado momento moldar o cinema à sua imagem, e não o inverso. Por outro lado, ao custo de gritar aos sete ventos que o cinema é uma indústria, era fatal que houvesse empreendedores para acreditar nisso. George Lucas foi suficientemente hábil para prender-se à onda de um profundo movimento popular e, em seguida, se deixar levar preguiçosamente por ela. Essa mesma onda que Coppola se encarregou pessoalmente da missão paranoica de desviar em seu proveito. Só que, nesse momento, a lucidez está do lado de Lucas e seus filmes nos propõem um espelho do mercado. Logo, ninguém há de censura-lo de dizer que um gato é um gato e que o cinema é um negócio.

Conceber um relato de aventuras exóticas no estilo Clube Mediterranée, com guias ou, pior ainda, ao mundo da terceira idade, pode aparecer como uma garantia. Um filme como Esfinge de Franklin Schaeffner, que credi-

tava poder resolver o problema abordando-o de frente, fez os custos de seu contra-senso: o relato pegava pura e simplesmente o circuito turístico tradicional, alguns dias no Cairo, alguns dias livres, depois volta ao Nilo até o Vale dos Reis, as pirâmides, Luxor.

Passava-se o tempo inteiro por grupos organizados e o caminho dos espectadores só divergia do trajeto dos turistas no momento de finalmente chegar à cripta dos tesouros, o roteiro tendo previsto uma visita que as agências de turismo ainda não tinham imaginado. Credibilidade: zero.

George Lucas está melhor colocado do que qualquer um para saber que as aventuras exóticas só têm alguma razão de ser se ainda permanecem tesouros a descobrir e que toda a população da Fontaine Saint-Michel só vai passar suas férias de verão nos lugares aos quais se deseja conferir uma aura de mistério. Seu roteiro só pode se desenvolver além dos limites do mundo balizado, do universo familiar. Para os antigos, era além das Colunas de Hércules, para nós será além do Sistema Solar. Ora, Lucasfilms já é o líder desse mercado.

Permanece uma nostalgia pelas lembranças de infância, por uma forma que se estabeleceu já se vão alguns trinta anos. Em suma, se o roteiro de aventuras exóticas hoje está morto como forma contemporânea, seu cadáver ainda pode ser pilhado. *Caçadores da arca perdida* se refere não à aventura enquanto tal, nem aos sonhos de uma geração para a qual o explorador ou o arqueólogo eram os heróis modernos, mas antes à loja de acessórios de sua tradição cinematográfica que se tratará de explorar de forma exaustiva.

O último plano do filme mostra a arca do título fechada numa caixa de madeira e um funcionário de manutenção transportando-a num Fenwick. A câmera recua e descobrimos caixas idênticas entrepostas até se perder de vista num hangar gigante. Difícil não dizer para si mesmo que essa é uma metáfora do cinema de aventuras tal qual Lucas e Spielberg o tratam: um entreposto um pouco empoeirado em que basta entrar e embarcar algumas caixas há muito tempo fechadas para dar vida novamente a emoções esquecidas.

O constrangedor é que ninguém acredita em uma finalidade do produto além da comercial. A acumulação vai remediar a falta de convicção, o espectador será ofuscado na impossibilidade de ser cativado. Nisso a aliança Lucas-Spielberg é um empreendimento sombra-e-água-fresca, mas não está aí sua maior particularidade, na medida que frequentemente é assim que acontece quando se trata de cinema de evasão. *Caçadores da arca perdida*, assombrado pelo medo terrível de perder apenas por um

instante a atenção de seu espectador, e dirigido por um cineasta que não tem confiança suficiente em suas qualidades próprias para carregar essa responsabilidade em suas costas, termina por se basear apenas numa dramaturgia de comercial de televisão.

Cada uma das seqüências cristaliza-se em torno de um tema rico em mitologia cinematográfica e que, em outros tempos, bastou-se para constituir a matéria de um filme inteiro. Tudo que era ocasião para sonho, ou poesia ou objeto de paixões torna-se aqui apenas engrenagem, panóplia. Ídolo mexicano, carga pirata, submarino, ilha misteriosa, taverna no Himalaia, aeroplano, hidroavião, todos esses maravilhosos suportes ao imaginário tornam-se apenas uma miscelânea exibida peça a peça o tempo de fazê-la brilhar diante da plateia estupefata para em seguida guardá-la no saco de curiosidades. Abordar uma cena, tratá-la além das três ou quatro lembranças que evoca o arquétipo sobre o qual ela está fundada, é completamente estranho ao projeto e resolutamente secundário para seu público-alvo.

—

*Caçadores da arca perdida* nesse sentido é a realização de um cinema de espectador. Cada plano do filme parece dizer que seus autores são pessoas capazes de olhar imagens – o que já é algo de bom – e depois de reproduzi-las por vias de consciência e aplicação – o que mostra uma singular falta de ambição – mas impotentes, e abertamente, em saber delas se servir.

Quando o cinema de aventuras era ainda um gênero dominante, a parte de liberdade que ele deixava ao imaginário cativava os maiores cineastas, que o empregavam como veículo para suas próprias preocupações. Foi por isso que eles foram autores. A partir do momento em que a reprodução torna-se a própria proposta de um filme, não resta mais muito lugar nem para um cineasta e nem para uma escrita. Steven Spielberg, contratado por seu saber-fazer (que é grande), era sem dúvida um dos únicos realizadores a poder garantir o sucesso do projeto *Caçadores da arca perdida* (que é inegavelmente total). Não é um elogio. Não existe, com efeito, cineasta dotado de uma competência longinquamente comparável que tenha sido capaz de desaparecer atrás do anonimato que implicava o projeto; que tivesse se disposto a usar como moeda suas capacidades renunciando a toda mais-valia artística. Se aceitando imediatamente não-autor. Evidentemente, ele assina o contrato: eis um filme em que nada desliza entre as linhas. Em que, da mesma forma que cada centavo gasto está visível na tela, todas as ideias afloram na superfície.

Harrison Ford, a quem estava designada a tarefa delicada de interpretar o papel de Gary Cooper, sai-se com todas as honras. Nitidamente separado dos recentes bonitinhos californianos à Flash Gordon, não somente ele se movimenta com uma espécie de elegância na panóplia estendida a ele, mas ele ainda sabe trazer àquilo que poderia ter sido apenas um retrato-robô um certo não-dito que dá nuanças às vezes a evidências pesadas.

A vigilância de George Lucas, que entretanto soube sabiamente se resguardar de todos os lados, é, no entanto, no próprio seio de seu dispositivo, duas vezes pego incorrendo em erro. Era, por exemplo, desejável que os diálogos, mesmo que eles devessem ser reduzidos a sua expressão mais simples, pudessem conservar alguma vivacidade, quando o que eles geralmente fazem é deixar a ação mais cansativa. Da mesma forma a tipificação da heroína feminina, que é a única incursão de uma temática contemporânea, permanece sempre em contradição com o conjunto. Igualmente, o pouco convincente tratamento de sua relação com Indiana Jones, com as poses de macho que lhe imputaram, contribuem para apagar a centelha de erotismo que ela poderia introduzir nesse sistema de moralidade asfixiante.

Permanece o prazer que esse filme inevitavelmente dá a seus espectadores. Seria de má fé negar as alegrias da pirotecnia, mas também seria ingenuidade confundi-las com o júbilo que o cinema pode comunicar e que aqui está ausente.



Publicado originalmente em *The New Yorker* em 14 de junho de 1982 — Tradução de Julio Bezerra.

*E.T. O extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, é tão envolvente quanto o seu anterior *Contatos imediatos de terceiro Grau* (1977). É uma espécie de sonho – um êxtase cinematográfico. Essa fantasia científica tem uma parcela saudável de comédia pastelão, mas é tão pura quanto *O corcel negro* (1979), de Carroll Ballard. Como Ballard, Spielberg respeita as convenções das histórias infantis e, por isso, consegue criar a atmosfera para uma experiência mítica. Essencialmente, *E. T.* é a história de um menino de dez anos, Elliott, que se sente órfão e perdido porque seus pais se separaram, e que encontra um amigo milagroso – um alienígena, inadvertidamente deixado na Terra por uma nave espacial visitante.

Se o filme parece uma continuação de *Contatos Imediatos*, é em parte porque tem a sensibilidade que conhecemos naquele filme, e em parte porque o *E.T.* é ele mesmo uma versão mais corpórea dos visitantes celestiais do final do longa de 1977. Assim como *Contatos imediatos*, *E.T.* transborda uma certa doçura e parece limpar todos os pensamentos ruins de sua cabeça. Isso lembra os sonhos mais idiotas que você teve quando criança e parece reabilitá-los. Spielberg está presente em seus filmes; você pode sentir sua presença e seu amor por surpresas. Este mestre artesão fenomenal atua em jogos de alta tecnologia, mas sua presença é jovem – tem uma qualidade recém-emergida. O Spielberg de *Contatos imediatos* era um cantor com uma voz suave e doce. Não pudemos ouvi-lo em seu último filme, o impessoal *Os caçadores da arca perdida* (1981), e receamos que talvez o tivéssemos perdido, mas agora ele se recuperou e está cantando mais melodiosamente do que esperávamos. Spielberg é como um menino soprano cadenciado de alegria por *E.T.*, e somos levados por sua voz.

Nos filmes de Spielberg, os pais amam os filhos e os filhos amam os irmãos. E a vida suburbana, com suas casas confortáveis e uniformes, é vista como um paraíso infantil – um ambiente no qual as crianças são protegidas e sua imaginação pode florescer. Há uma visão luminosa e mágica do bairro montanhoso de Elliott na luz do início da noite no Halloween, com as crianças em suas fantasias se espalhando pelas ruas sinuosas bem cuidadas enquanto cada pequeno grupo se move de uma casa para outra atrás de doces e travessuras, e E.T., envolto em um lençol e usando chinelos vermelhos sobre seus pés palmados, ginga entre Elliott e seu irmão adolescente, Michael – cada um deles mantendo um aperto firme e protetor em uma mão verde-acinzentada de quatro dígitos. E.T. não é apenas amigo de Elliott; ele também é o animal de estimação de Elliott – o filme capta a essência do vínculo entre crianças solitárias e seus animais de estimação. A sequência pode evocar memórias da noite de doces ou travessuras de *Agora seremos felizes* (1944), de Vincente Minnelli, mas é mais central aqui. Todas as imagens do filme estão ligadas ao Halloween, com a própria espaçonave como uma lanterna no céu, e os visitantes do espaço em tamanho infantil, que vêm colher espécimes da flora da Terra, envoltos em mantos com capuzes e parecendo muito com as crianças fantasiadas. (A espaçonave de abóbora é silenciosa, embora quando a vemos é possível ouvir na cabeça o tema de cinco notas da nave-mãe em *Contatos imediatos*, e a música que John Williams escreveu para *E.T.* é doce e silenciosa – ela permite que o filme ganhe corpo em nossa imaginação.)

*E. T.* provavelmente tem o roteiro mais bem elaborado que Spielberg já filmou, e como parece uma emanção de seu lado infantil e brincalhão e de seu amor por brinquedos, seria natural presumir que ele o escreveu. Mas talvez o filme pareça uma expressão tão clara de seu espírito porque sua verdadeira escritora, Melissa Mathison, pôde ver o que ele precisava mais profundamente do que ele mesmo, e pôde criar uma estrutura completa que manteria seus sentimentos em equilíbrio. Mathison foi uma das roteiristas de *O corcel negro* e é coautora de *O pequeno mágico* (1982); provavelmente não se trata de uma coincidência que todos esses três filmes tenham heróis meninos que sentem falta de seus pais. Escritores podem ser estereotipados, como atores; tendo escrito um filme sobre um menino, Mathison pode ter sido pensada para outro, e ainda outro. Em *E.T.* ela tornou Elliott sonhador e um pouco retraído, mas prático e inteligente. E muito provavelmente ela intuiu a necessidade de Elliott também ser privado – especialmente porque o próprio Spielberg



experimentou a separação de seus pais. Mathison sente as fontes emocionais da fantasia e, embora seu diálogo nem sempre seja inspirado, às vezes é, e ela tem ouvido para como as crianças falam. Henry Thomas, que interpreta Elliott, e Kelly Reno em *O corcel negro* e Griffin O'Neal como o menino mágico em *O pequeno mágico* não são crianças de filmes de Hollywood; todos eles têm uma reserva incomum – uma mágica. Eles são todos escravos de suas fantasias, e os filmes nos levam para dentro dessas fantasias enquanto nos mostram como elas ajudam os meninos a crescer. Elliott (seu nome começa com “E” e termina com “T”) é um menino obediente, muito sóbrio, que nunca tira seu boné invisível do pensamento: a comunicação telepática que ele desenvolve com E.T. alivia suas preocupações cautelosas e fechadas e ele começa a agir de acordo com seus impulsos. Quando E.T. toma sua primeira cerveja e perde as inibições, Elliott, na escola, fica bêbado e, na aula de biologia, quando cada aluno é obrigado a adormecer um sapo com clorofórmio e depois dissecá-lo, ele percebe a semelhança de seu sapo com E.T. e o liberta. (Seus colegas de classe seguem o exemplo.) O meio pelo qual Elliott consegue beijar uma garota bonita que se eleva sobre ele por pelo menos uma cabeça é uma peça de pastelão perfeitamente executada.

Não é pouca coisa fundir ficção científica e mitologia. *E.T.* mantém unida da mesma forma que alguns dos contos de fadas de George MacDonald (*Por trás do vento norte, A princesa e o goblin, A princesa e Curdie*). É emocionalmente arredondado e completo. As crianças da vizinhança, cuja ajuda Elliott precisa, ficam do seu lado. Até sua irmã mais nova, Gertie (Drew Barrymore), está determinada a manter o segredo que E.T. está escondido no quarto de Elliott. E quando a mãe atormentada de Elliott (Dee Wallace) corre pela cozinha e não consegue ver E.T. – não consegue vê-lo mesmo quando o derruba – a palhaçada ajuda a domesticar o sentimento de encantamento e, ao mesmo tempo, fortalece-o. Os adultos – como todos sabemos pelas histórias infantis de nossa própria infância ou pelos livros que lemos para nossos filhos – estão muito ocupados e preocupados para ver a mágica que está bem na frente deles. As piadas tolas e suaves de Spielberg reforçam a estrutura da fantasia. Uma delas – Elliott em sua bicicleta deixando cair o que parecem ser M&M's para fazer uma trilha – parece ter saído da mente de uma criança. (Espectadores com olhos atentos podem perceber que os doces são na verdade as pedaços de Reese.) Entre as crianças fantasiadas que irradiam no Halloween está um pequeno Yoda, e o público ri ao reconhecer que, sim, este filme faz parte do mundo de fantasia ao qual Yoda

(o sábio de *O império contra-ataca*) pertence. E quando E.T. – um goblin fantasiado de fantasma – vê a criança vestida como Yoda e se vira para se juntar a ela, é engraçado porque é tão inexplicavelmente certo.

Henry Thomas (que era o mais velho dos dois filhos pequenos de Sissy Spacek em *O maltrapilho*) tem uma mente bela e inteligente e uma mecha grossa de cabelo; sua comovente solenidade serio-cômica nos atrai para o clima do filme. Quando um dos garotos da vizinhança faz um comentário fantasioso sobre ET, Elliott o repreende, gritando: “Isso é real”. Dee Wallace no papel da mãe, Peter Coyote como um cientista que desde a infância sonhava com o que Elliott realizou, e os outros atores adultos compõem o elenco de apoio. Henry Thomas e E.T. (que foi desenhado por um dos autênticos magos de Hollywood, Carlo Rambaldi) são as estrelas, e Drew Barrymore e Robert Macnaughton, como o adolescente Michael, são os protagonistas. Elliott e seu irmão e irmã são todos humoristas discretos. Quando Michael vê E.T. pela primeira vez, ele dá uma olhada dupla que é como uma paralisia momentânea. Elliott tem um tom honestamente confuso quando pergunta a Michael: “Como você explica a escola para uma inteligência superior?” A pequena Gertie se adapta a E.T. muito rapidamente – ele pode ter a pele de um figo seco e uma barriga que quase atinge o chão, mas ela fala com ele como se fosse uma de suas bonecas.

Spielberg mudou sua maneira usual de trabalhar quando fez *E.T.*, e você pode sentir a diferença. A energia visual e a força gráfica de seu trabalho sempre se basearam no *storyboard* do material, ou seja, esboçar os ângulos da câmera com antecedência, para que o plano gráfico fosse definido. Dessa forma, ele sabia basicamente o que procurava em cada cena e como elas se encaixariam; seu corte característico brilhantemente irregular foi amplamente pensado desde o início. Em *E.T.* – talvez porque a história seja mais delicada e ele trabalhe com atores mirins a maior parte do tempo – ele decidiu confiar em sua intuição, e o filme tem alguns pontos confusos, mas uma textura mais suave e fluida. É menos enfático do que seus outros filmes; ele não usa seu formato de tela larga usual – ele não quer dominar você. A forma mais reticente torna a história mais simples – plausível. A luz sempre tem uma fonte aparente, mesmo quando dá às cenas um brilho de outro mundo. E desde a abertura na floresta densa e vernal que fica ao lado do subúrbio de Elliott (é onde ouvimos pela primeira vez os sons assustados do ET), o filme tem a inexorabilidade suave e misteriosa de um clássico conto de encantamento. O pequeno galpão nos fundos da casa onde Elliott joga uma bola e E.T. envia de volta faz parte de uma paisagem de sonho.

A única nota discordante é a mudança periódica para ângulos de câmera superdinâmicos para mostrar os homens da NASA e outros membros do grupo de busca cuja chegada assustou os visitantes do espaço e que continuam procurando o extraterrestre deixado para trás. Esses homens estão alinhados em grupos de aparência militar, e a câmera nos mostra apenas seus corpos perseguindo ou marchando – eles não têm rosto, são silenciosos e extremamente ameaçadores. Suas lanternas na floresta escura podem ser armas de raios letais, e um deles tem um molho de chaves penduradas em seu cinto que ficam tilintando ameaçadoramente. A lógica é provavelmente a de que devamos ver os homens como E.T. (ou como Elliott) os veria, mas na maioria das vezes nem E.T. nem Elliott estão por perto quando eles aparecem. Mais adiante no filme, nas sequências em uma sala que é usada como hospital, fica claro que quando os adultos estão sendo benevolentes em termos adultos, eles ainda podem ser vistos pelas crianças como inimigos. Mas os frequentes cortes intrusivos nos homens uniformizados – em algumas cenas, eles usam roupas de viagem lunar e máscaras na cabeça – visam nos dar vibrações de terror. Eles são figuras abstratas do mal; até a insígnia da bandeira americana em seus uniformes é sinistra – na iconologia moderna do cinema, essa bandeira significa “bandidos”. E este filme não precisa de homens sem rosto; tem seu próprio terror. Talvez Spielberg não tivesse fé suficiente no medo que é parte integrante de qualquer idílio mágico: que eles não duram pra sempre.

Quando as crianças conhecem o E.T., seus sons são quase a melhor parte do filme. Sua voz é antiga e sobrenatural, mas amigável e bem-humorada. E esse homenzinho escamoso e enrugado com olhos enormes, bem separados e comoventes e um pescoço bem particular foi criado de forma tão minuciosa que acaba se tornando amigo nosso também; quando ele fala de seu desejo de voltar para casa, o público fica tão triste quanto Elliott. Spielberg mereceu as lágrimas que algumas pessoas na plateia – e não apenas crianças – derramaram. As lágrimas são sinais de gratidão pelo feitiço que a imagem lançou sobre o público. Filmes genuinamente fascinantes são quase tão raros quanto visitantes extraterrestres.



# close-up: nosso futuro pré-histórico

DAVID BORDWELL

Publicado originalmente em *Artforum*, setembro de 2012. Disponível online em: <https://www.artforum.com/print/201207/david-bordwell-on-stein-spielberg-s-jurassic-park-31939> — Tradução de Julio Bezerra.

Não é todos os dias que o paleontólogo mais famoso do mundo julga as tecnologias de representação visual. Mas quando Stephen Jay Gould viu *Jurassic Park* (1993), suas preocupações sobre as caracterizações estereotipadas e a inviabilidade científica do enredo foram compensadas por algo próximo ao espanto:

*“As cenas dos dinossauros são espetaculares. Os intelectuais muitas vezes não prestam atenção a tal magia técnica ou, pior ainda, menosprezam os efeitos especiais com epítetos desdenhosos como ‘meramente mecânicos’. Acho ultrajante esse paroquialismo mesquinho... O uso da tecnologia para tornar animais precisos e verossímeis [é] um dos maiores desafios de todos os tempos para a engenhosidade humana. O campo tem uma longa e honrosa história de técnicas continuamente aprimoradas – e quem ousaria negar a essa história um lugar nos anais da realização intelectual humana [?]”.*<sup>94</sup>

O elogio de Gould é ainda mais estranho porque ele está falando sobre o que foi (até *Titanic* aparecer em 1997) o maior sucesso de bilheteria da história. Entrar nos anais da realização intelectual humana não era uma prioridade para os criadores de *Jurassic Park*. O filme de \$ 56 milhões foi planejado como uma vaca leiteira global, a ser lançado em uma *blitzkrieg* de distribuição e merchandising. Ele abriu os difíceis mercados da Europa Oriental, Ásia e Índia. Fixado em lanches do McDonald’s, brinquedos Kenner e produtos de uma centena de outras empresas, o logotipo do esqueleto do tiranossauro rendeu mais de um bilhão de dólares em receitas comple-

mentares em um ano após o lançamento do filme, mesmo antes de chegar ao vídeo doméstico. *Jurassic Park* forneceu o modelo para o marketing de todos os filmes de verão de grande orçamento que se seguiram. No entanto, Gould está certo: *Jurassic Park* também merece um lugar na história das tecnologias representacionais.

O crédito deve ir para Steven Spielberg, uma equipe de especialistas em efeitos especiais e o onipresente George Lucas. Spielberg comprou o romance de Michael Crichton antes de sua publicação e passou três anos na produção. (Ele fez *A lista de Schindler* ao mesmo tempo.) Quando dinossauros-robôs em tamanho real se mostraram impraticáveis, a equipe embarcou em uma variação dos efeitos tradicionais de modelo e mecânica, incluindo fantoches. Lucas entrou em cena quando sua empresa Industrial Light & Magic foi contratada para fornecer computação gráfica.

Após alguns testes, ficou claro que, em muitos casos, o vídeo digital poderia substituir dispositivos físicos tradicionais e efeitos especiais. Uma maquete de um *gallimimus* poderia ser escaneada, dotada de movimento e multiplicada em um vasto rebanho. Um *T. rex* poderia ser construído, osso por osso digital, a partir de um esqueleto escaneado. Spielberg abandonou a ideia do *stop-motion* tradicional quando viu que os magos do teclado podiam esticar a pele através dos músculos, corrugar e tingir texturas de superfície e criar cavidades torácicas pesadas. Marionetes e partes mecânicas do corpo foram usadas em muitas cenas, mas alguns dos momentos mais vívidos do filme centrados em criaturas geradas em baías de escritório. O futuro prometia velocidades de processamento ainda mais rápidas e operadores mais qualificados; era apenas uma questão de tempo até que um filme inteiro fosse povoado por seres digitais.

Quando Spielberg contratou a empresa, os técnicos da ILM já haviam demonstrado efeitos digitais vívidos, notadamente o robô T-1000 fundido em *O Exterminador do futuro 2: Julgamento final* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991). E uma série de curtas da Pixar, que já foi uma subsidiária da Lucas, mostrou as possibilidades da animação por computador. *Jurassic Park* estendeu essas possibilidades para corpos e movimentos de aparência orgânica. A tecnologia digital finalmente atingiu um nível que poderia sustentar os gêneros que estavam no topo do cardápio de Hollywood desde os anos 1970: fantasia, terror, ficção científica e adaptações de quadrinhos. Em breve, melhoraria a ação ao vivo tradicionalmente filmada em qualquer gênero. Os fios seriam apagados, os sinais de trânsito reescritos, os rostos dos atores substituídos e as acrobacias aceleradas e embelezadas. Fundos

de tela verde se tornariam parte do equipamento padrão de qualquer produção. Agora, um filme pode se tornar um desenho animado sem parecer um desenho animado.

O empreendimento Jurássico abriu uma nova ramificação do que equivale aos experimentos em andamento de Hollywood em psicologia perceptiva. A aparência espasmódica da filmagem em *stop-motion* – uma técnica que avançou pouco desde a produção de *King Kong* em 1933 – foi substituída por algo muito mais suave; os animadores da ILM até adicionaram desfoque de movimento à debandada do gallimimus. Graças aos programas de renderização da Pixar, as superfícies podem alimentar uma dimensão háptica. A partir de meados da década de 1990, o objetivo tornou-se, na expressão da indústria, o “fotorrealismo”, com programas digitais oferecendo água ondulante, o brilho do metal, bigodes eriçados ou fragmentos de uma explosão girando em nossa direção.

Em filmes de animação, como os produtos da Pixar e da DreamWorks, o resultado foi uma estranha mistura de figuras humanas esféricas e cilíndricas e representações estranhamente exatas de textura e clima. Para filmes de “ação ao vivo”, um negativo de filme pode ser digitalizado em arquivos e manipulado no processo intermediário digital. O resultado coleciona bordas nítidas, cores controladas com precisão e penetração profunda de sombras.

Voltando a uma cópia em película de *Jurassic Park* hoje, você pode ver como os contornos suaves das roupas e rostos competem com as arestas mais nítidas do rex e dos raptores (embora isso acabe beneficiando o contraste visceral entre predador e presa). Ao longo dos últimos doze anos, as câmeras digitais fizeram muitas melhorias anteriormente realizadas na pós-produção diretamente disponíveis para o processo de filmagem. Hoje, rostos e figuras são talhados com precisão como em um Burne-Jones ou um Frank Frazetta, apenas para serem sujos com sombra importada, fumaça, neblina, chuva e neve. David Fincher filmou *Millennium – Os homens que não amavam as mulheres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) no ano passado na Suécia não para capturar a atmosfera *full-frame*, mas para reunir fragmentos de paisagem, arquitetura e clima que mais tarde poderiam ser colados em pedaços de cada tomada.

O fotorrealismo logo se tornou um objetivo problemático, porque o cinema baseado em filme já era bom o suficiente em apresentar a aparência e o comportamento das coisas. Mesmo o desfoque de movimento, que pode parecer um artefato fotográfico, é fiel ao nosso sistema visual (observe o que acontece quando você acena com a mão na frente do rosto). Como na

história da pintura europeia, a cada conquista das aparências, novos problemas surgiram. O cinema digital, por exemplo, permitiu o renascimento do 3-D, que buscava maior volume. Mas mesmo usando novos projetores digitais, a imagem 3-D ficou turva. Assim, alguns diretores defenderam taxas de captura de quadro mais rápidas para aumentar o número de rajadas de luz. Mas as taxas de quadros mais rápidas eliminaram o desfoque e fizeram o movimento parecer frágil e rígido. Agora, o desejo de detalhar totalmente o espaço gerou um desejo de dominar o tempo; cada microssegundo de um movimento merecia seu próprio instantâneo.

Trabalhar em *Jurassic Park*, diz Lucas, o convenceu de que ele poderia visitar o universo de Star Wars em uma nova trilogia. Esse projeto levou a uma filmagem totalmente digital e a uma campanha de projeção digital que acabaria afastando para sempre os cinemas do mundo do filme de 35 mm. *Jurassic Park* também mostrou ao jovem Peter Jackson que o CGI poderia fazer justiça à saga *O Senhor dos Anéis* de Tolkien (2001-2003), que por sua vez o levou a filmar em alta resolução *O Hobbit*. Por meio dessas cascatas de inovação, os filmes se tornaram arquivos. Um meio – cinema tradicional – tornou-se uma plataforma, como o Windows, sujeita a ajustes, *patches* e atualizações perpétuas.

Desde o momento do nascimento do meio cinematográfico, a fotografia e a pintura disputaram a influência sobre o cinema; com a ascendência de Lucas e seus sucessores, a pintura ganhou espaço. No cinema digital, cada imagem começa não como uma fatia de tempo e espaço, mas como um esboço primordial, matéria-prima a ser retrabalhada (recolorida, iluminada, recomposta ou simplesmente “adoçada”). O cineasta pode apagar piscadelas ou recortar um globo ocular de um rosto e colá-lo em outro.

O processamento de informação digital, a tecnologia definidora do século XXI, inesperadamente levou o cinema de volta às suas origens pré-fotográficas. Podemos nos lembrar, por exemplo, do Théâtre Optique de Charles-Émile Reynaud, um aparelho para projetar em rápida sucessão centenas de placas de vidro pintadas, unidas em uma fita de imagens por arame e tiras de couro, em uma tela. “Por um método engenhoso”, proclamou *Le Figaro* por ocasião da inauguração do mecanismo em 1892, “M. Reynaud criou personagens com expressões e movimentos tão perfeitos que dão a total ilusão de vida.” Como Gould cem anos depois, os espectadores ficaram impressionados.



# gentil persuasão: a lista de schindler

JONATHAN  
ROSENBAUM

Publicado originalmente em *Chicago Reader* no dia 17 de dezembro de 1993. Disponível online em: <https://jonathanrosenbaum.net/2021/09/gentle-persuasion/>

— Tradução de Julio Bezerra.

*As estruturas ideológicas dos filmes de Spielberg “saúdam” o espectador para um mundo do óbvio que afirma a presença do espectador (mesmo que o dissolva), afirma que aquilo que o espectador sempre acreditou ou esperou é (obviamente) certo e acessível, assegurando a emoção e o conforto do espectador no processo. Os filmes não oferecem nada de novo além de seu espetáculo, nada que o espectador já não queira, não aceite imediatamente. Esse é o poder conservador deles, que se espalhou pelo cinema dos anos 80.*

— Robert Phillip Kolker, “A Cinema of Loneliness” (1988)

Confissões se fazem necessárias. De *Encurralado* (Duel, 1971) a *Jurassic Park* (1993), existem poucos filmes de Steven Spielberg que admiro e nenhum que respeite totalmente – embora eu responda a muitos deles tão obediência quanto qualquer autômato bem oleado. Minha primeira experiência com *Contatos imediatos de terceiro grau* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) realmente trouxe lágrimas aos meus olhos. Não posso dizer que, pensando bem, senti muito orgulho dessa resposta, embora a experiência de me tornar um menino novamente em relação à imaginada benevolência parental do cosmos – o que também acontece com os melhores contos iniciais de Ray Bradbury sobre Marte – possa ser moralmente preferível a alimentar-se da xenofobia assassina de *Star Wars*, lançado no mesmo ano (1977); na pior das hipóteses, a pessoa acaba se sentindo boba em vez de suja depois. Mas os ganhos de longo prazo de qualquer visão são questionáveis. E uma vez que Spielberg se juntou ao campo de Lucas com o ciclo de *Indiana Jones* – combinando a eficiência implacável de *Tubarão* (Jaws, 1974) com o fervor colonialista de *Star Wars* – minhas dúvidas sobre

o poder de seu trabalho só aumentaram. Se a euforia que Orson Welles transmite sobre o cinema em *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) pode ser resumida na frase “Acho que seria divertido dirigir um jornal”, a euforia que Spielberg transmite sobre o cinema em *Os caçadores da arca perdida* (Raiders of the Lost Ark, 1981), expressa em seu momento de ação mais eficaz, poderia ser resumida com a mesma precisão pela seguinte reflexão, “Acho que seria divertido atirar em um árabe”. De fato, embora Spielberg ainda não tenha nos dado um *Beavis and Butt-head* no Golfo Pérsico, tenho toda a expectativa de que, se ou quando esse filme aparecer, o *imprimatur* de sua inspiração divina será estampado em cada quadro.

Talvez devido aos meus muitos anos morando no exterior e não comendo o número adequado de hambúrgueres, a espiritualidade suburbana de *E.T.* (1982) me deixou relativamente intocado. Fiquei mais impressionado com o virtuosismo de *1941* (1979), um filme cuja mesquinhez honesta e irreverência adolescente – ambas contribuições parciais do co-roteirista Robert Zemeckis – me pareceu mais próxima da alma de Spielberg, mesmo que o longa acabasse perdendo dinheiro. Em contraste, *A cor púrpura* (The Color Purple, 1985) e *Império do sol* (Empire of the Sun, 1987) foram propostas grotescas para o Oscar – tentativas sublitterárias tensas de reparar a alegria genocida das travessuras de Indiana Jones, lavando a seco e caro o trabalho de autores ilustres – e eu esperava que o livro de *A lista de Schindler* completaria a duvidosa trilogia de boas intenções de Spielberg.

Até certo ponto, essas expectativas foram atendidas. Mas a franqueza me obriga a admitir que *A lista de Schindler* não apenas me deixou desamparado de tanto chorar nas duas vezes em que o vi, uma vez antes e outra depois de ler o fascinante romance de não-ficção de Thomas Keneally; como também, embora eu tenha algumas dúvidas, ganhou minha gratidão e respeito.

Uma parte pequena, mas significativa, de minha reação provavelmente pode ser atribuída a fatores pessoais: como neto de judeus poloneses, sou um daqueles que poderiam ter sido salvos (ou não salvos) dos fornos a gás por Oskar Schindler se o pai de meu pai não tivesse imigrado para os Estados Unidos quando tinha oito anos. Meu avô, um empresário autodidata, também se parecia com o Schindler não-judeu em certos aspectos – ele era um *bon vivant* hedonista cujas táticas de negócios bem-sucedidas, incluindo suborno quando parecia necessário, o encheram de tanta culpa que ele se tornou um importante filantropo na mesma comunidade em que fez sua fortuna.

Mas, embora esses fatos indubitavelmente tenham influenciado minha experiência com *A lista de Schindler*, eles não explicam por que acho que este se qualifica como o melhor filme de Spielberg, bem como o primeiro sobre o qual realmente vale a pena discutir. Só para começar, posso pensar em quatro razões para elogiá-lo:

1. A beleza e a densidade da cinematografia em preto-e-branco de Janusz Kaminski, variando de cenas noturnas requintadas de alto contraste a tomadas de foco profundo ricamente texturizadas e filmagens acinzentadas em estilo documentário com câmera na mão. Supera em muito a aparência de qualquer outro filme americano que vi este ano e me lembra mais uma vez como a exigência comercial idiota de cores nos filmes de Hollywood – geralmente atribuída ao gosto de telespectadores adolescentes com morte cerebral (que não sabem o que realmente presta) em vez de produtores covardes e outros executivos de cinema (quem deveria) – nos priva constantemente do prazer visual e da verossimilhança. Eu sei que “a vida é colorida” deveria derrubar todos os argumentos em nome da verossimilhança do preto e branco, mas o fato é que as cores da vida que conheço têm pouca relação com as cores que costumo ver em filmes comerciais; e o fracasso (tanto artístico quanto técnico) da maioria dos diretores e diretores de fotografia em controlar significativamente a cor transformou a boa cinematografia contemporânea em preto e branco em um luxo estético ainda maior. Infelizmente, a justificativa expressa de Spielberg para usá-lo – “Virtualmente tudo o que vi sobre o Holocausto é em preto e branco” – é a razão mais esfarrapada que consigo pensar, negando qualquer motivo além de uma reverência a clichês populares duvidosos sobre o passado versus o presente. Mas, felizmente, o trabalho de Kaminski nos mostra inúmeras razões melhores para o que ele e Spielberg fizeram.
2. O poder de Spielberg como contador de histórias. O filme dura 185 minutos sem se arrastar sequer um segundo. Muito pouco disso se fragmenta em peças ou sequências exibicionistas destinadas ao recurso “Shot by Shot” da revista *Premiere*, a ruína padrão desse tipo de promoção do Oscar. A exceção mais importante a isso é uma sequência de montagem extravagante intercalando um casamento judeu em um campo de trabalho, o diretor do campo assediando e espancando sua empregada judia em sua adega e Schindler brincando em uma boate – uma sequência que é, em todos os aspectos, a pior coisa do filme. Fora

isso, o roteiro, creditado a Steven Zaillian (mais recentemente o roteirista e diretor do ótimo *Searching for Bobby Fischer*), é um modelo de exposição e ritmo. Se isso leva a certas questões sobre as implicações ideológicas do método de Spielberg – implicações já sugeridas na citação de Robert Phillip Kolker no início deste texto – sua direção não pode ser diretamente responsabilizado.

3. As atuações. Liam Neeson como Oskar Schindler e Ben Kingsley como Itzhak Stern, o contador judeu e braço direito de Schindler, são retratos indelévels e tão bons quanto qualquer trabalho que já vi de qualquer um dos atores. Estou um pouco menos feliz com a caracterização de Amon Goeth, o diretor do acampamento, mas a atuação do ator de teatro britânico Ralph Fiennes no papel é boa (na verdade, suspeito que Fiennes possa acabar com o maior número de prêmios). E o trabalho de inúmeros outros atores, principalmente europeus orientais, não é menos satisfatório.
4. O sucesso do filme em transmitir um pouco da enormidade do Holocausto, bem como alguns de seus detalhes banais, de maneira totalmente acessível, em um momento em que grande parte de nossa memória coletiva e compreensão dele está rapidamente desaparecendo. Na maior parte do tempo, ele faz isso menos por meio de representações gráficas do que por meio de apelos à nossa imaginação. Outro filme que assumiu essa tarefa e a executou com mais responsabilidade e abrangência – ainda que menos acessível – é *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Mas *Shoah* é um documentário e explicitamente um filme judaico, e com uma duração de oito horas para início de conversa, claramente não pode atingir um público tão amplo. Apesar do assunto e do fato de o próprio Spielberg ser judeu, *A lista de Schindler* é tudo menos um filme judeu. De fato, como espero mostrar, mesmo os judeus que assistem a este filme são implicitamente transformados pela estrutura narrativa em espectadores gentios.

Embora o livro seja tecnicamente um romance, a nota do autor de Keneally afirma: “Tentei... evitar toda a ficção, já que a ficção degradaria o registro, e esclarecer a diferença entre a realidade e os mitos que provavelmente se vincularão a um homem da estatura de Oskar Schindler.” Embora a mesma afirmação não possa ser feita para o filme – o desejo de Spielberg de dramatizar parece exceder a necessidade de Keneally de ficcionalizar – vale a pena enfatizar que, com algumas exceções notáveis, tudo no longa

pode ser rastreado de alguma forma até o livro, que é em si baseado em pesquisa detalhada, incluindo entrevistas com mais de duas dúzias de participantes (e testemunhas) dos eventos descritos. Assim, muitas das saídas mais estranhas do filme – como o uso de cores para destacar o sobretudo vermelho de uma garotinha em meio a uma multidão em preto e branco durante a evacuação do gueto de Cracóvia – encontram sua base na narrativa de Keneally, mesmo quando o motivo delas foi obscurecido ou elidido.

Oskar Schindler – nascido em 1908 na Morávia, uma província do império austríaco que mais tarde se tornou parte da Tchecoslováquia, e criado como católico – foi um nazista que se aproveitou da guerra e fez a maior parte de sua fortuna empregando judeus em uma fábrica de painéis esmaltados na Cracóvia, Polônia. Ele contratou seus trabalhadores em 1939, logo após o início da ocupação alemã, quando judeus de toda a Polônia já estavam sendo realocados à força para o gueto de Cracóvia.

Um festeiro e mulhengo bem-vestido, famoso por subornos e negócios no mercado negro, Schindler contratou o contador judeu Itzhak Stern para ajudar a administrar sua fábrica e mais tarde conseguiu abrir uma segunda fábrica em um campo de trabalhos forçados perto de Cracóvia depois que seus trabalhadores judeus foram realocados para lá. Então, quando o campo estava prestes a ser fechado, com todos os seus residentes destinados ao extermínio em Auschwitz, ele acabou salvando a vida de mais de 1.100 judeus comprando-os efetivamente de oficiais nazistas e enviando-os para uma fábrica de munições ersatz em sua cidade natal, onde os protegeu e apoiou até o fim da guerra, gastando o restante de sua fortuna no processo. Após a guerra, seus vários empreendimentos comerciais fracassaram, e ele foi sustentado até sua morte em 1974 por alguns dos judeus que salvou, que se autodenominavam Schindlerjuden, ou “os judeus de Schindler”. A seu próprio pedido, ele foi enterrado em Jerusalém; embora o filme, que termina com uma sequência documental colorida em seu túmulo, não o diga, seu local de descanso final é em um cemitério católico.

O filme de Spielberg – que funciona em parte como um auto-retrato fantasioso e idealista (mais sobre isso mais pra frente) – é patriarcal em sua essência, mesmo quando isso significa adulterar alguns dos fatos. É bem verdade que Schindler, depois de um longo hiato, voltou a viver com sua esposa Emilie quando estabeleceu sua falsa fábrica de munições na Morávia. O filme o mostra jurando lealdade sexual a ela – durante um serviço religioso, nada menos. No livro, contudo, há todas as indicações de que sua farra sexual continuou como antes, o que torna a história ainda mais

intrigante (e que Spielberg opta por ignorar) – dois dos Schindlerjuden contaram a Keneally sobre encontrar Schindler um dia nadando nu com uma voluptuosa mulher loira da ss em um tanque de água dentro da fábrica.

Os esforços incansáveis de Emilie em ajudar os Schindlerjuden na Morávia – que Keneally atribui às suas fortes convicções religiosas, bem como à sua lealdade ao marido relativamente não religioso – também recebem pouca atenção no filme. Da maneira que Spielberg reconta essa história, este é o show de Schindler – com apenas Stern com cara de pôquer posicionado como um amigo e cúmplice digno. A extraordinária história de resistência coletiva contada no documentário de Pierre Sauvage, *Weapons of the Spirit*, de 1989 – sobre os 5.000 habitantes de Le Chambon, na França, a maioria huguenotes, que conseguiram abrigar 5.000 judeus durante a ocupação nazista, a apenas 20 milhas de Vichy – é de certa forma, ainda mais notável do que a façanha altruísta de Schindler, porque muito mais pessoas estavam envolvidas no esforço, tanto cristãos quanto judeus. Mas o interesse de Spielberg é geralmente em figuras paternas carismáticas e solitárias como E.T. e Schindler. Se a expressão “Schindler’s Jews” lembra irresistivelmente o bordão “Jerry’s kids”<sup>95</sup>, a noção de pai solteiro é operativa em ambos os casos; e neste caso o pai solteiro é gentio. Pode-se acrescentar que, da mesma forma que os judeus salvos se tornaram “filhos de Oskar”, nós, como espectadores, nos tornamos filhos de Steven.

Outra omissão refere-se à compilação final da lista de judeus que Schindler conseguiu tirar da Polônia. No filme, a lista é feita exclusivamente por Schindler e Stern; na verdade, um escriturário chamado Marcel Goldberg – personagem que aparece apenas de passagem no filme – deu os últimos retoques na coisa, aceitando diamantes como suborno de algumas famílias em troca de sua inclusão e excluindo outras quando não conseguiam oferecer nada em troca. Keneally plausivelmente absolve Schindler – que estava ocupado na época mexendo os pauzinhos em outro lugar – de qualquer culpa direta neste assunto, mas é sintomático das táticas do filme omitir detalhes tão perturbadores para evitar as complicações morais resultantes. Na análise final, Spielberg quer mostrar a bondade de Schindler como a defesa definitiva do capitalismo, assim como o nazismo e o próprio Holocausto são vistos como as perversões definitivas do capitalismo – horrores que exigem apenas um Schindler para consertar as coisas novamente. Colocar Goldberg do lado de Schindler só faria confundir essa mitologia.

Uma diferença mais geral entre o livro e o filme está relacionada à nossa compreensão da personalidade de Schindler. No livro, ele continua sendo

um enigma genuíno – a soma de relatos às vezes conflitantes e muitas vezes especulativos das pessoas que o conheceram. Spielberg, cujo senso de drama não tolera tal incerteza, vê isso estritamente como uma história de conversão – um malvado nazista que se torna um santo – mesmo que a conversão implícita ocorra fora da tela. É uma história mais fácil de contar, mas, em última análise, menos interessante e menos crível do que o que realmente aconteceu. (Nem todas as anedotas mais arrepiantes de Keneally estão no filme; espero que muitas pessoas que gostam do filme sejam levadas ao livro por ele, como eu.)

O personagem de Amon Goeth, o diretor nazista do campo de trabalhos forçados e o principal vilão tanto no livro quanto no filme, é igualmente simplificado – interpretado por Fiennes como um clássico decadente alemão com floreios de Calígula. Embora Spielberg tire muito do comportamento monstruoso desse personagem – como atirar em judeus arbitrariamente ou por delitos menores – diretamente do livro, ele opta por minimizar a crescente obesidade de Goeth. E enquanto ele se dá ao trabalho de avançar para mostrá-lo sendo enforcado em 1946, ele omite inteiramente uma cena inesquecível do livro em que Goeth, agora magro e diabético, tendo sido preso e depois libertado pelos nazistas por seu comportamento aberrante, visita a fábrica de Schindler na Morávia como um homem derrotado.

Manter Goeth magro e glamoroso parece central para a estratégia narrativa geral de Spielberg. O objetivo não é apenas tornar seu vilão mais teatral (como é quando, em um dos conceitos mais cafonas do filme, ele tem outro oficial nazista tocando Mozart em um piano em um apartamento do gueto enquanto seus colegas estão ocupados metralhando judeus). A ideia principal é nos ajudar a nos identificar com os nazistas – não com sua crueldade, da qual devemos recuar, mas com seu ponto de vista privilegiado, seu poder e preeminência (Goeth não é diferente de um chefe de estúdio). O próprio Schindler, como amigo e confidente de Goeth, o santo homem de negócios que até consegue inventar um esquema para conter os impulsos assassinos de Goeth, serve como o emissário expedito desse processo (não muito diferente de um diretor de cinema). Graças a ele, temos a emoção vicária de participar de festas nazistas e aproveitar a farra exuberante nas boates nazistas (ambas reproduzidas em algumas das imagens em preto e branco de alto contraste mais sedosas e lindas do filme), olhando para os prisioneiros judeus da varanda do castelo de Goeth (empoleirado em uma colina acima do acampamento), saboreando o luxo do novo apartamento de Schindler em Cracóvia (recém-evacuado

por uma família judia outrora rica forçada a se mudar para um casebre do gueto) e assim por diante.

Em algumas ocasiões especiais, o filme também nos pede para nos identificarmos com as vítimas judias – novamente como espectadores gentios, usando a simpatia humana de Schindler como nosso guia. Nessas ocasiões, as tomadas geralmente se tornam cinzas de cinejornais e portáteis, e a linguagem que ouvimos frequentemente muda do inglês para idiomas europeus guturais, aumentando nosso terror com uma sensação de realidade e de desconhecido. Mas com mais frequência nos pedem para sentar com Schindler ou Goeth em uma posição invejável. É por isso que, quando Goeth flerta sadicamente, interroga e finalmente bate em sua empregada judia (Embeth Davidtz) na adega onde ela geralmente se esconde dele, Spielberg toma o cuidado de nos mostrar os mamilos de Davidtz através da combinação que ela está vestindo – para nos investir e compartilhar a atração sexual não resolvida de Goeth por ela.

Pode-se inferir do exposto que estou apenas denunciando as táticas de Spielberg. Mas o fato é que, se ele não fosse tão implacável ou tão eficiente, eu não teria chorado no final de *A lista de Schindler* nas duas vezes que o vi. E por mais tentador que seja ridicularizar as razões de Spielberg para fazê-lo – que provavelmente incluem uma identificação narcisicamente rebuscada com Schindler, e pode até, pelo que sei, incorporar a evocação de George Bush de uma América “mais gentil, mais empática” – seria estúpido negar que a arte muitas vezes surge exatamente dessas contradições.

É praticamente axiomático que, para fazer um filme comercial de grande orçamento com um propósito moral por trás dele hoje em dia, algo imoral no espectador deve ser não apenas assumido, mas abordado – e talvez até cultivado. *Filadélfia* (1993), de Jonathan Demme, por exemplo, sobre um advogado gay, é essencialmente dirigida a homofóbicos. Da mesma forma, *A lista de Schindler* pressupõe um desejo de identificação com a classe no poder; só pode nos dizer o que tem a dizer sobre Schindler ao nos transformar em Schindler – o que também significa nos transformar em nazistas.

Apesar de todos os esforços de Spielberg para explicar as ações de Schindler, descrevendo seu crescimento como uma conversão espiritual, o mistério do homem e o que ele conseguiu fazer permanece teimosamente. E quando Schindler chora por não ter sido capaz de fazer mais – uma cena que este filme tem a coragem de inventar do nada – estou pronto para chorar com ele.



Publicado originalmente em <http://filmcritic.com.au/reviews/a/ai.html> — Tradução de Julio Bezerra.

O cinema popular contemporâneo tem muitos *blockbusters*, mas poucos eventos reais. Para que um filme seja um evento, ele precisa de mais do que simplesmente emoção, esperteza ou poder de estrela; mais do que a mitologia pré-fabricada de um ciclo de Star Wars ou o elaborado espetáculo de um *Gladiador* (2000).

Filmes-evento, paradoxalmente, não precisam ser perfeitos. Na verdade, é melhor que sejam um tanto excessivos e mal resolvidos, abertos a interpretações conflitantes. Eles devem, sobretudo, tocar alguma ferida aberta na imaginação da massa, acendendo uma linha de pensamento e sentimento que mistura ansiedade com prazer, medo com desejo.

*A.I. Inteligência artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001) – escrito e dirigido por Steven Spielberg a partir de uma montanha de material desenvolvido pelo falecido Stanley Kubrick – é estranho, confrontador, mágico, enlouquecedor e inspirador. Como *blockbuster*, é rebelde e fascinante – fascinante precisamente porque nem tudo nele faz sentido ou se encaixa bem. Mas é incontestavelmente um evento cultural da mais alta ordem.

Mas, antes de mais nada, outro contexto. Um dos momentos mais pungentes e dolorosos da história do cinema acontece por volta de uma hora de duração de *Sonho sem fim* (Peter Ibbetson, 1935), de Henry Hathaway. Esta joia hoje pouco conhecida de Hollywood é um romance místico sobre duas pessoas (interpretadas por Gary Cooper e Ann Harding) que, cruelmente separadas durante a maior parte de suas vidas, conseguem se encontrar e se divertir, para sempre jovens, em seus sonhos compartilhados.

Cooper, no entanto, leva um pouco de tempo para entender essa viagem noturna e transcendente. Em sua primeira visão de sonho – ocorrida

enquanto cumpria uma sentença de prisão perpétua – sua amante se materializa e se move, como um fantasma, pelas grades da cela. Ele continua preso, amaldiçoando a ilusão que o provoca: “Tudo isso é mentira!”. Sua companheira fantasmagórica responde friamente: “Não pergunte por quê. Apenas acredite!”.

A esperança, a fé cega, a crença nos sonhos, o poder da vontade humana de alterar a realidade mundana – tornaram-se grandes temas para o cinema. Na verdade, Spielberg dedicou toda a sua carreira a levar tal *possibilismo* (como Denis Wood o chamou)<sup>96</sup> a alturas delirantes.

Os três atos da história futurista de *A.I.* são esculpidos a partir de deslocamentos surreais e grandes saltos no espaço e no tempo. O primeiro ato é uma história íntima e familiar sobre Monica (Frances O’Connor), Henry (Sam Robards) e a criança robô que eles adotam, David (Joel Haley Osment, uma escolha soberba) – um protótipo especial implantado experimentalmente com a capacidade de desenvolver emoções de amor e pertencimento.

A evolução de David é abruptamente interrompida quando o filho humano do casal, Martin (Jake Thomas), emerge repentinamente da hospitalização. Arremessado em uma floresta selvagem, David entra no segundo ato de sua jornada, sem dúvida a seção menos bem-sucedida do filme: um panorama no estilo *Mad Max* de humanos raivosos (orgas, que significa orgânico) caçando e destruindo brutalmente robôs descartados (mechas, para mecânicos).

O terceiro ato, que lembra em alguns aspectos o final de *2001* (1968), leva David a várias viagens notáveis – inclusive para um futuro distante e debaixo d’água, onde Nova York dorme depois que uma nova Era do Gelo atingiu a Terra.

Enquanto *Ringu* (1998) é sobre a fúria onipotente de uma criança, *A.I.* é sobre saudade irrefreável. Uma e outra vez, David explica, sussurra, reza ou grita seu dilema: se ele puder mesmo se tornar um menino de verdade, então mamãe finalmente o amará.

Mas o sentimentalismo pegajoso dessa premissa é contrariado a todo momento por complicações estranhas, surpreendentes ou subversivas. Como resultado, assistimos ao filme em um estado singularmente perturbado: enquanto nossas emoções são impiedosamente dominadas, nossas mentes correm para descobrir qual processo artístico deu origem a uma fantasia tão tortuosa.

*A.I.* representa o encontro de duas sensibilidades artísticas que são, em praticamente todos os aspectos, antitéticas. Em certos níveis de assunto e

estilo, uma mistura satisfatória dessas sensibilidades é alcançada. Mas as partes mais emocionantes de *A.I.* registram a distância entre elas.

Kubrick costuma ser descrito como um cineasta frio, clínico e misantrópico. De fato, Jacques Rivette chegou a dizer certa vez: “Kubrick é uma máquina, um mutante, um marciano. Ele não tem nenhum sentimento humano”. Rivette acrescentou, no entanto: “Mas é ótimo quando a máquina filma outras máquinas, como em *2001*”.<sup>97</sup>

Não há dúvida de que Kubrick e Spielberg trabalharam para chegar a um acordo sobre o projeto. Kubrick viu com razão que sua parábola do tipo Pinóquio era o material perfeito para o diretor de *E.T.* (1982) e *Hook* (1991) – David recebe o traço da obsessão pelo conto de Pinóquio, que assim passou, historicamente, de Carlo Collodi a Walt Disney e, portanto, logicamente, a um dos cineastas contemporâneos mais impregnados pelos *ethos*, tradição e ideologia da Disney.<sup>98</sup>

Muitos aspectos do conto certamente ressoam na direção de Spielberg. Ele sempre focou em personagens estranhos – crianças ou alienígenas afastados da família e da comunidade. Há saudade das velhas estruturas familiares patriarcais em seu cinema, mas também uma ambivalência intensa, às vezes furiosa (como em sua série *Jurassic Park*): filhos que querem renegar e matar seus pais, pais que querem excluir ou assassinar seus filhos. Então, em suas mãos, *A.I.* torna-se um monumento ao esforço para superar os obstáculos mais extravagantes que um mundo assustador e perturbador pode colocar no caminho de uma criança diferente.

Spielberg, por sua vez, respeitou escrupulosamente os procedimentos estéticos fundamentais do criador de *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971) e *Dr Strangelove* (1963) – como sua tendência de dividir as histórias em longas seções ou platôs que exploram vagarosamente uma premissa específica.

Há algumas especulações sérias sobre quais elementos do filme se originaram com Kubrick e quais foram adicionados por Spielberg. Uma teoria, por exemplo, diz que Gigolo Joe (Jude Law), o companheiro robô de David no segundo ato, foi imaginado por Kubrick como uma criatura mais sombria e suja. Spielberg insiste que as anotações de Kubrick a esse respeito foram incompletas e que ele mesmo precisava elaborar o personagem.

Nessa recauchutagem, Joe começa como um diabinho malicioso e rapidamente se metamorfoseia em um companheiro adorável, com direito a movimentos de dança *à la* Fred Astaire – o tipo de figura reconfortante e caricatural amada por Spielberg.

Mas se Joe pode representar o lado spielbergiano do filme, a presença singularmente enervante do Professor Hobby (William Hurt) no centro da história é puro Kubrick. Quanto mais descobrimos sobre Hobby, menos gostamos dele.

Ele é um demiurgo como muitos cientistas, criadores e oficiais militares na obra de Kubrick – um homem que quer ser Deus, assumindo imprudentemente e sem coração o poder sobre a vida e a morte em nome de algum grande plano de alteração do mundo. A eventual revelação do verdadeiro significado de David para Hobby serve apenas para tornar seu plano mais arrepiante.

*A.I.* é um filme monumentalmente perverso. De fato, seus momentos mais selvagens são suficientes para fazer alguém imaginar que o fantasma de Kubrick possuiu Spielberg e o fez transformar seu sentimentalismo usual e enjoativo em algo totalmente estranho e perturbador. É um espetáculo que lembra a imortal visão fantasiosa de Gilles Deleuze de como a filosofia (incluindo a sua própria) vem a ser:

“[Eu] concebo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer.”<sup>99</sup>

Há muitas questões mesquinhas assombrando a história de David, e elas só se tornam mais óbvias e proeminentes à medida que sua crônica cósmica avança. Em primeiro lugar, há a natureza sintética e totalmente estática do chamado amor de David por Monica – uma emoção impressa que, como Hobby prevê corretamente na cena de abertura, cria um ser “preso em um quadro congelado”.

Depois, há a evidente fixação materna de David. *A.I.* pode muito bem ser o conto edipiano mais marcante da história do cinema. No auge do sonho de David de ser o único depositário do amor de Mônica, ele até reflete agradavelmente: “Chega de Henry, chega de Martin...”. E a cena final, sob essa luz, é nada menos que alucinante.

Depois, há a questão da própria humanidade, que suspeito ter sido o tema orientador de Kubrick ao desenvolver o projeto. Seu interesse neste tópico é mais profundo do que a orientação usual do estilo *Star Trek* em

relação a alienígenas, andróides e a evolução da espécie humana – embora esse seja um nível em que os criadores de *2001* e *Jurassic Park* (1993) de fato se encontram.

*A.I.* torna-se mais intrigante quando lembramos que os seres humanos sempre foram entidades bastante estranhas e precárias no cinema de Kubrick. Para começar, o indivíduo psicológico de hoje é apenas um pontinho histórico para Kubrick, posicionado em algum lugar entre a ameoba rodopiante e a informe criança das estrelas no final de *2001*, vivendo além das coordenadas estritas de tempo e espaço.

Mesmo dentro dos limites aparentemente naturalistas do drama psicológico, Kubrick sempre se esforçou para apresentar os humanos de maneiras desafiadoramente anti-humanistas: como animais, máquinas ou interfaces malucas de corpos materiais e impulsos irracionais.<sup>100</sup>

Como muitas vezes foi observado, a visão clínica de Kubrick sobre a humanidade o levou a um nível paradoxal de ternura e compaixão. Só ele poderia apresentar criaturas inteiramente fabricadas – como o computador HAL em *2001* ou o ambulante Teddy em *A.I.* – como os personagens mais intrigantes e até encantadores de uma história; apenas ele imaginaria o ciúme básico, obsessivo e paranoico (em *De olhos bem fechados*, 1999) como o traço humano mais essencial e universal.

*A.I.* leva esta investigação kubrickiana da humanidade ao seu ponto mais extremo e deliberadamente confuso. A história apresenta seus humanos nominais como movidos principalmente pelo ego – expresso em um desejo ilimitado de ser amado e adorado (Hobby: “No princípio, Deus não criou Adão para amá-lo?”). Quanto às emoções das quais os mechas são capazes, o filme permanece resolutamente ambíguo até o fim.

Sob o ângulo de Kubrick, *A.I.* é o exercício máximo de “uma máquina filmando outras máquinas”. Quase ninguém nesta história é real, no sentido antiquado de carne e osso. Fantasmas, simulações, clones, espíritos, meras imagens tomam o lugar das pessoas. Spielberg chegou a esse lugar, menos intelectualmente, por outro caminho: por meio de processos de efeitos especiais e digitais de ponta. Juntando essas orientações, *A.I.* pega os gestos e interações mais simples – como compartilhar uma risada na mesa de jantar da família – e os faz parecer totalmente estranhos e desconhecidos.

Qual é a jornada de David, afinal? Ele realmente se torna humano no final? Duas outras dúvidas fundamentais corroem como cupins no coração deste familiar conto de Peter Pan spielbergiano.

A primeira envolve a suposta singularidade do ser humano. Spielberg incisivamente insere alguns alienígenas sábios e benevolentes para elogiar essa singularidade, mas o cenário de Kubrick constante e brutalmente mina essa ideia – especialmente quando Hobby diz friamente a David: “Você é único? Não, mas você é o primeiro de um tipo”.

A segunda dúvida sinaliza a perversão mais inspirada de Kubrick do credo spielbergiano. Os filmes deste último, como já indiquei, sempre pregam a necessidade de acreditar em sonhos impossíveis – e usam todos os recursos cinematográficos disponíveis para envolver o público nesse necessário salto de fé. Isso é o que há muito divide aqueles que aclamam os filmes de Spielberg como inspiradores e comoventes daqueles que os condenam como sentimentais e manipuladores – e é um debate quase impossível de julgar, dadas nossas intratáveis subjetividades como espectadores de cinema.

A.I. transborda de situações, palavras e eventos que ficam esfregando nossos narizes na natureza ilusória e artificial de tais crenças oníricas – desde a capacidade de Joe de literalmente fundir as categorias de fato e conto de fadas, até a inesquecível aparição de uma mágica Fada Azul que é na verdade uma estátua cafona de Coney Island. A mão do infiel e sempre cético Kubrick certamente está trabalhando no momento em que um David desolado assiste a esse ícone cafona desmoronar lentamente em mil pedaços.

Como resultado líquido, é impossível simplesmente assistir a este filme; em vez disso, alguém é pego em sua armadilha, alternadamente movido pelo *pathos* extremo da história de David e depois castigado pela evidência de seus truques subjacentes. Embora seja algum tipo de conto de fadas, certamente não é feito para crianças, ou pelo menos não para o tipo de público infantil inocente que Spielberg às vezes almeja – porque é (para usar o título de um esplêndido segmento de desenho animado) um conto de fadas fraturado.

Para cada imagem exuberante de transcendência tão vividamente oferecida pelo filme, há outra complementar de perda, abandono, desilusão ou morte. Este é o giro ambíguo que A.I. nos deixa, sem dúvida espelhando a guerra dentro da própria sensibilidade de Spielberg enquanto ele tenta permanecer fiel ao legado de Kubrick.

No coração do filme, você pode sentir essa guerra constante entre Kubrick, o misantropo gélido e sardônico, e Spielberg, o otimista incurável, o sonhador com um sorriso idiota. O único recurso de Spielberg é levar seu pequeno herói ainda mais fundo no reino da fantasia de realização de

desejos. Enquanto David brinca com um fantasma de sua mãe em um lar celestial mais fantástico do que qualquer coisa que Peter Ibbetson teve a chance de visitar, o típico sonho spielbergiano tornado realidade é simultaneamente afirmado e completamente dobrado sobre si mesmo.

Este pode não ser o drama que *A.I.* pretendia transmitir, mas é ele que o torna um filme rico e imperdível.





# prenda-me se for capaz

ADRIAN MARTIN

Publicado no site [http://filmcritic.com.au/reviews/c/catch\\_me\\_if\\_you\\_can.html](http://filmcritic.com.au/reviews/c/catch_me_if_you_can.html) — Tradução de Julio Bezerra.

Não sou fã de Steven Spielberg, exceto naquele momento glorioso na história recente do cinema, quando o fantasma de Stanley Kubrick perverteu maliciosamente todos os aspectos da visão de Spielberg em *A.I. Inteligência artificial* (2001).

Contudo, ninguém pode negar que, quando Spielberg tem um material potencialmente forte para trabalhar, ele em geral consegue, ao menos no nível narrativo, entregar aquele feijão com arroz bem feito.

Estilisticamente, Spielberg é o diretor mais implacavelmente esquemático do cinema contemporâneo. Cada cena em *Prenda-me se for capaz* (*Catch Me If You Can*, 2002) é diagramaticamente construída: da câmera sob o ombro à câmera rente ao chão, de planos abertos a planos/contraplanos, de movimentos deslizantes à imobilidade concentrada – e sempre terminando com um movimento (seja através da montagem, da câmera, da *misé-en-scène* ou de todos os três) no rosto taciturno de um ou outro personagem central.

Mas o filme conta uma história emocionante. É baseado na autobiografia de Frank Abagnale Jr. (Leonardo DiCaprio) conseguiu, em tenra idade, enganar muitas pessoas de que ele era um piloto de avião, um advogado, e algumas outras coisas. Ele era habilidoso não apenas em se insinuar em qualquer situação profissional, mas também em fraudar o sistema. DiCaprio, com esse carisma diabólico, mas ainda infantil, foi perfeitamente escalado.

Pela primeira vez desde *Louca escapada* (1974), Spielberg esboça um panorama da vida social americana e seus costumes. Sinais dos famosos e legais anos 60, como programas de jogos de televisão e o romantismo das viagens aéreas, são recriados com elegância. Seus colaboradores regulares,

o compositor John Williams (desempenhando a difícil tarefa de fornecer uma trilha sonora “alegre”) e o diretor de fotografia Janusz Kaminski, o servem bem.

Mas, em uma história em que o mocinho principal, Carl (Tom Hanks), é um impassível agente do FBI, a ação fica bem longe de qualquer problema político iminente. O filme se desenrola em um EUA abstrato, sem nenhuma história exceto a do consumismo *pop*. E essa exclusão tem muito a ver com o investimento pessoal mais profundo de Spielberg no material.

Há apenas um assunto que realmente cativa e inflama a imaginação narrativa de Spielberg: a unidade familiar nuclear dividida e a agonia que isso causa à criança abandonada. Seus filmes mais intensos são aqueles que abordam mais diretamente o assunto, como *Império do sol* (1987).

Os filmes de Spielberg são frequentemente povoados por crianças perdidas e aterrorizadas, mães infiéis e pais desaparecidos. Eles estão igualmente cheios de figuras parentais substitutas, como a encarnada por Hanks aqui e em *O resgate do soldado Ryan* (1998). Que agonia antiquada, sentimental e conservadora que o lar desfeito desencadeia neste autor!

Normalmente, Spielberg é capaz de reconstituir pelo menos parte desse conto primordial de abandono, não importa com que assunto ele esteja lidando ostensivamente. Ele não hesita em forçar seu material a se encaixar nesse molde, como certamente é o caso aqui. A história da vida real de Abagnale não depende da adoração do pai, nem do desejo desesperado de provar a si mesmo para seus pais, nem da tentativa de consertar o lar desfeito.

Mas o Frank de Spielberg não pode ser um anarquista alegre. Ele deve ser um filho choroso e definhado, um rebelde com uma causa. Ele corre (no principal motivo do filme) não para fugir da lei ou para bisbilhotar o mundo, mas por um desespero doloroso desatado pelo lar infeliz.

A verdadeira história de Abagnale parece ser sobre as coisas que Spielberg minimiza, como o desejo de muito dinheiro e sexo sem fim. Mas o que teria sido interpretado por Oliver Stone ou Martin Scorsese como um grande desfile de dólares, bens de consumo, viagens pelo mundo e carne é aqui apresentado de maneira bastante modesta, quase franciscana.

Abagnale se safa de muita coisa, e muitas de suas façanhas são escandalosas, mas o que realmente conta aqui são aquelas cenas em que ele olha com adoração para seu pai vitimizado (Christopher Walken) ou espia o jeito perverso de sua mãe (Nathalie Baye) – ela comete o pecado do novo casamento – pela janela que marca sua exclusão do sonho ideal de família feliz.

# guerra dos mundos

LUIZ CARLOS  
OLIVEIRA JR.

Publicado originalmente na revista *Contracampo*, nº 73.  
Disponível online em: <http://www.contracampo.com.br/73/guerradosmundos.htm>

O que leva Spielberg a abrir e fechar *Guerra dos mundos* (2005) com uma imagem do microcosmo é o mesmo desejo de retorno que persegue sua obra. A unidade mínima de vida é a imagem que precede a diáspora humana e a iminência do fim do mundo (o filme-catástrofe, portanto); ao final, retorna a célula, seu núcleo reestabilizado. Não há engano: em se tratando de Spielberg, a célula nada pode ser além da família, e o núcleo nada mais é do que o ponto frágil onde se aloja a ameaça que cresce invisivelmente, até o dia de sua ofensiva. Quem ameaça o quê? O personagem de Tom Cruise, Ray, explica à pequena Rachel (Dakota Fanning, mais histérica e menos interessante do que a menina-problema de *O amigo oculto*, de John Polson) que não são os terroristas, nem os europeus: essa ameaça vem de “muito mais longe”. Ou de muito mais perto: adolescente durável, Ray precisa atravessar o rito de passagem que condensa todo o sentido normativo spielbergiano. As duas primeiras cenas do filme resumem em poucas linhas o que precisamos saber sobre o estado inicial contra o qual se revolta o cosmo: Ray, que trabalha numa empilhadeira, nova-iorquino fã de baseball, estereótipo de americano middle brow, não parece ter aspirações maiores do que a fruição do instante-já, da mesma forma que não consegue assumir seu papel de pai, tendo uma relação conflituosa com a ex-esposa e os dois filhos. A primeira coisa que o ataque extraterrestre lhe custará é justamente o que o havia definido com maior precisão arquetípica nos primeiros minutos de filme: abdicar do carro esporte, envenenado, peça de colecionador, signo de um individualismo imaturo, para assumir o volante do carro que acha “ao acaso” durante a fuga, aquele em que cabe a família, mais forte e mais seguro. Tornar-se pai, salvar o mundo. A premissa do

americano médio é resgatada do limbo da ficção familiar restauradora; *Guerra dos Mundos* é o auto-remake impossível de *Tubarão* (1975).

É paralelamente ao gigantismo de seus enredos e à brutalidade incontável de seus inimigos (o psicopata sem rosto, o tubarão desproporcional, o nazismo, os marcianos) que Spielberg gosta de inserir suas preocupações mais próximas, seu microcosmo. Em *Guerra dos mundos*, com o terreno como que fertilizado sob encomenda, as pontuações narrativas parecem obedecer a uma cartilha pessoal: o golpe que marca a desarmonia – e, por que não dizer, desencadeia o ataque – é a quebra do vidro pela bola de baseball que Robbie, o filho adolescente, atira na direção do pai. Aquele é o gesto que, diante da possível suspeita de mais uma ficção sobre invasores do espaço, coloca-nos de vez em um filme de Spielberg. Ray não tem heroísmo, não tem a virtude que faz dele o escolhido para proteger e salvar o mundo. A peça de articulação griffithiana (presença relativamente constante em seu cinema) precisa se fabricar de outro jeito. Por mais violento que seja o filme (de que o ápice está numa seqüência à Romero, quando a multidão se joga em cima do carro), Ray é um herói naif na mesma medida de Martin Brody (Roy Scheider), o policial sem fibra, o herói à revelia, o protagonista acidental de *Tubarão* – que, contrariamente a Ray, sabia ser um bom chefe de família (ponto nodal que, uma vez perseguido de perto pelo vilão da natureza, despertou sua obstinação restauradora). Ray não possui os insights nem as deduções cientificamente embasadas dos heróis do cinema-catástrofe; assim como o pacato Brody, ele é herói apesar de si mesmo.

Desde *Contatos imediatos de terceiro grau*, Spielberg sabe o momento certo de estancar o desejo coletivo de ver o que havia dentro da nave. O que, momentos antes, seria motivo de enorme frustração se converte na comunhão de uma fundamental incapacidade de imaginar o espaço do Outro. Em *Guerra dos mundos* a construção do ponto de vista beira a radicalidade: não há narrativa possível fora da área percorrida por Ray (o que exclui, por exemplo, as decisões dos chefes de Estado – afinal é um filme de Spielberg e não de Roland Emmerich) – o desligamento narrativo com o filho, nesse sentido, é uma marcação extrema de posição. Não há, também, ponto de vista exterior ao mundo que o filme reconhece como o seu; aquela clássica estratégia de assumir o campo de visão do ameaçador, pedra angular da decupagem de *Tubarão*, não possui mais cabimento: a mise en scène de Spielberg afirma que, passados exatos trinta anos, o mundo produziu inimigos cuja posição é inescrutável o suficiente para desautorizar qualquer

inscrição direta em uma obra ficcional (por aí passa, necessariamente, o tal “impossível” desse auto-remake). Na Nova York de *Guerra dos mundos*, seguindo mais ou menos a mesma lógica que exclui qualquer compreensão dos “motivos” dos invasores, o 11 de setembro é a nuvem carregada que ensombra a cidade, mas é também o recalçamento da irredutibilidade da História. O atentado existe, mas nunca aconteceu, nunca (se) passou – é a cena primitiva de uma tragédia espectral. Por isso não há susto, a princípio, diante do bizarro daqueles raios; muito pelo contrário, as pessoas querem ir lá para ver de perto o estrago provocado.

Muito do enredo de *Guerra dos mundos* se desenvolve como no filme de 1975, espécime ancestral de *blockbuster*, neoclássico que transportou Spielberg ao grande orçamento. A cuidadosa arquitetura de imagens de *Tubarão* disfarça o fato de que seu diretor estava jogando parcialmente fora de casa: o filme foi rodado em cinemascope, uma conhecida exceção na obra de Spielberg, que curiosamente é um esteta do 1.85:1, formato de tela de *Guerra dos mundos* e da grande maioria dos seus filmes (ele talvez seja o único cineasta a assumir como preferência artística o formato standard – e afirmar todo seu conceito de cinema a partir dessa posição). A parceria com o diretor de fotografia Janusz Kaminski, iniciada em *A lista de Schindler* (1993), estimulou ainda mais um gosto pelo detalhe mínimo, pela poeira que flutua ao redor dos personagens enquanto eles conversam em campo-contracampo. Mesmo que sua obra nunca tenha sido um triunfo da composição, é inegável o esforço de sempre significar alguma coisa com o enquadramento. Se em *Guerra dos mundos* os efeitos gráficos se substituem, ao menos em parte, à equação com as distâncias que dava o tom dominante na composição de *Tubarão*, é na relação com a profundidade e com o fora de campo que tudo continua se resolvendo. O Mal continua aparecendo do fundo (do mar, da terra, do quadro) em direção à superfície (da água, do asfalto, da tela), nunca o contrário. Um olhar para o horizonte, portanto, pode surpreender o Mal – verdadeiro ponto de fuga da imagem – no justo momento de sua aparição, e a câmera reservará ao rosto de Tom Cruise toda a duração necessária para sublinhar sua expressão de suspense.

Será, logicamente, após um mergulho aos porões da nação que Ray poderá sair pronto para a investida vitoriosa. Seu percurso é claro: de Nova York em direção a uma América mais profunda, com casas de madeira a configurar o conforto suburbano – mas em cujos porões se escondem as neuroses mais arraigadas. Harlan, o personagem de Tim Robbins, é como Quint, o pescador que se revela um traumatizado de guerra em *Tubarão*

(após umas bebidas, Quint diz que estava no submarino que transportou a bomba atômica ao Japão). Harlan é ainda Hiroshima, é ainda o Vietnã, mas é também o paranóico pós-11/09, ou mesmo o ex-combatente seqüelado pelas guerras mais recentes. Ele precisa, tanto quanto os invasores, ser eliminado da face da América, o que de fato ocorre logo após a seqüência em que os alienígenas descem ao porão, verdadeira seqüência de suspense do filme – ao mesmo tempo seu refúgio e seu subterfúgio. Uma vez que os monstros metálicos pilotados pelos alienígenas possuem um campo invisível que funciona como escudo, protegendo-se da artilharia norte-americana, a destruição precisa se fazer de dentro. Parcialmente sugado pela cloaca orgânico-sintética de uma das naves, Ray despeja as granadas que detonarão aquela unidade e inicia o efeito dominó que vai pondo fim ao ataque. É a mesma atitude de Brody, que acerta um tiro na garrafa de mergulho que o tubarão havia engolido. Se a podridão é interna, profunda, alguém deve implodi-la. E não é mais uma ilha de veraneio que está sendo atacada, e sim o mundo inteiro. Mas Spielberg não precisa mais punir a juventude libertária e transgressora que virava a madrugada ao redor de uma fogueira – aquela juventude da qual sai a primeira vítima de *Tubarão*. É o adulto acometido pela “síndrome da adolescência durável” (S.A.D.) o que ele sente necessidade de “curar”, assim como é a América pré-11/09 o que ele pesca em meio aos próprios escombros das construções atingidas. Apagar a História (empresa que seu cinema deu por fracassada já em *Caçadores da arca perdida*), primeiramente, e depois limpar o salão para que, com a população quase reduzida a zero, seja possível reconduzir tudo desde o início, com o antigo projeto familiar na proa. Estava bem melhor quando Spielberg, embora insistindo nos temas que já vinham se desbotando filme a filme, usava sua tendência retrô em prol de uma dramaturgia de aparências sedutoras e fugidias (*Prenda-me se for capaz* é um belo exemplo recente). Mas um estranho ar resignado toma conta desse mundo agora entregue às cinzas. So S.A.D.

Publicado originalmente na revista *Contracampo*.  
Disponível online em: <http://www.contracampo.com.br/78/munique.htm>

Sem meias palavras: *Munique* (2005) é a caixa preta do cinema de Steven Spielberg. Nele, impossível achar refúgio em algum tipo de visão confortável, em herói positivo, ou ao menos num sentimento que possa enternecer nossos corações mesmo que tudo vá mal (o que era o caso de *A.I.*, sobretudo: o filme terminava em tristeza absoluta, mas entregava a quem quisesse o sentimento do filho finalmente sendo recebido pelo simulacro de mãe). Dessa vez, não há nenhuma certeza, nenhuma ratificação e tampouco favorecimento a um dos lados (“e não vai ter *happy end*”, adicionaria Tom Zé). *Munique* não é só mais um filme da «fase sombria» de Spielberg. Se podemos ver a carreira do diretor de *E.T.* (1982) e *Império do sol* (1987) como um olhar inocente diante da diversidade do mundo – um olhar inocente com um quê de melancolia porque falta um pai, porque a travessia tem que ser feita com uma figura paterna ausente –, *Munique* simplesmente vai ser o total contracampo de todos esses momentos: o filme mostrará o que papai fazia quando estava ausente, o filme vai nos mostrar o que papai fazia quando saiu em viagem de negócios. E a visão é sombria: estamos diante de um mundo que não tem mocinhos nem bandidos, em que o seu amigo de hoje pode ser seu algoz de amanhã, em que a forma de garantir a vida dos filhos pode ser a mesma forma de garantir sua morte.

Desde o começo, há algo que mostra muito perceptivelmente que houve uma mudança: desta vez, a ausente é a mãe, que abandona o filho num *kibbutz*, o que acaba ocasionando a identificação materna de Avner, o protagonista, com a mãe-Israel (é o que comenta um dos personagens). Num dos momentos mais fortes do filme, Golda Meir comenta com Avner, quando ele está prestes a decidir ser o homem que o estado israelense

estabeleceu para executar onze homens palestinos de renome: “Você se parece muito com a sua mãe”. A frase é ambígua, e podemos interpretá-la como quisermos: ele se parece muito com a mãe biológica (o que não faria muito sentido naquele momento) ou com a mãe-pátria? Avner não será só o porta-voz da retribuição israelense ao ataque palestino à delegação de Israel nas Olimpíadas de Munique: ele será também a consciência destrocada do senso-comum israelense que acompanha pela televisão os acontecimentos daquele famoso dia de setembro (no começo do filme), como também será a alegoria traumatizada de um país que perdeu sua potência e sua alegria de viver depois de uma troca de destruições que só existe como função de auto-alimentação e deixou de ter qualquer referência à busca por um equilíbrio, pela paz (ao final dele). *Munique* tentará então partir do ponto-de-vista de um israelense médio, patriota, pai de família que, ao assumir a posição do vingador, vai se dar conta de que as leis que regem o alto mundo das decisões internacionais são inteiramente diferentes e autônomas em relação às que regem a vida diária das famílias que vivem suas vidas diárias. E, talvez pior que isso: que a interface entre elas é recheada de segredos, falseamentos e mentiras. Avner não é apenas um *mossad*, mas alguém que renunciou ao serviço secreto por contrato, e ainda assim será um *super-mossad*, alguém que se entregará de corpo e alma, 24 horas por dias, sete dias na semana, a fazer o serviço secreto de Israel, abandonando casa, mulher e o futuro filho.

De certa forma, *Munique* faz o que *Apocalypse Now* (1979) fez só pela metade: afirma a natureza de espetáculo das intervenções estrangeiras. Se Coppola faz de seu filme uma grande Las Vegas adaptada ao Vietnã, tira todo o proveito em termos de entretenimento (cenas “impagáveis” das coelhinhas, do bombardeio com Wagner, etc.), Spielberg prefere ir ao cerne da questão, um cerne muito pouco confortável: desde o começo, fica claro que a missão de Avner não tem nenhum fim prático de dar fim ao terror, mas unicamente a função midiática de expor ao mundo a morte de homens palestinos notáveis (filmados, na verdade, como homens honrados, ou até como intelectuais, no caso do tradutor das 1001 Noites, aumentando ainda mais a sensação de gratuidade e vergonha de todo o projeto) e fazer um revide olho-por-olho do episódio de Munique. A progressão do filme será a tomada de consciência de Avner de que o circuito de assassinatos é algo que diz respeito unicamente a uma queda-de-braço entre grupos, e não a uma estratégia maior de proteção a um povo. Resultado: Avner, desertor (finalmente parecerá mais com a mãe biológica do que com a



mãe-pátria), dará proteção à sua família no Brooklyn, numa comunidade judaica, e abdicará de suas funções de grande assassino *mossad*. Do alto poder de estado, ele passa ao baixo poder familiar; sai, assim, de um ciclo de destruição para um de construção (um filho, é sempre uma esperança).

Se a luz de Janusz Kaminsky sempre foi um pouco pegajosa em seus brancos estourados tendendo a redenção, em *Munique* ela soa trágica, quase quimérica, dado que o filme não apresenta em nenhum momento qualquer solução palpável para o fim da troca de gentilezas entre estado palestino e estado israelense. Ao contrário, o caráter sombrio do filme e os poucos instantes de “luz da salvação” tornam tudo ainda mais soturno, irrespirável até. Os únicos instantes em que o filme se deixa respirar são aqueles em que um pai muito apegado, Michael Lonsdale, brilha como um sol eterno que acasala todo o terreno habitável. Pouco importa que o trabalho dele seja fazer tráfico de informações entre diversos serviços secretos: lá é um bunker de segurança, uma espécie de Estado auto-suficiente, de família protegida, é o único momento em que o filme tem uma luz calorosa, solar. Fora disso, resta um imprevisível metálico do azul sem vida ou uma luminosidade sombria, um contraluz que amedronta, sinalizando o cotidiano de salve-se-quem-puder dos cinco assassinos *mossad*. O fato de que os próprios cinco integrantes do grupo contra-terrorista sejam acima de tudo cidadãos normais cria ainda mais intensidade moral em relação ao projeto da mãe-pátria: estamos diante de um pai que coloca filhos desprotegidos em perigo. Que, ao final, tudo caia num campo de indeterminação, que os caçadores se transformem em caçados segundo uma mesma lógica muito semelhante (e tornada como que natural pela lógica da narrativa, que segue como que um ciclo de causalidades em que a justificativa de tudo ultrapassa a moral), só faz do Estado algo que finge ser um grande-pai mas na verdade é o verdadeiro pai ausente, aquele que se comporta segundo as leis do fora-de-casa fazendo pouco caso do dentro-de-casa, e deixando seus filhos em perigo por se comportar como tal.

Natural que, como tomada radical de posição diante de como a lógica da política internacional se transformou numa lógica do espetáculo, o maior rei do espetáculo do cinema americano nos últimos vinte anos queira também criar comentários sobre as incursões imperialistas dos Estados Unidos no Oriente Médio. Para isso, basta que conversem Ephraim e Avner, tendo como horizonte as duas torres gêmeas. É simples: Avner viu que a lógica da contagem de corpos não vai dar em nada; Ephraim, fiel à política de Israel, mantém que é preciso continuar a fazer terrorismo contra os palestinos.

Avner, recusando o convite (ou seja, sendo de opinião diferente), convida Ephraim a jantar em sua casa. Ephraim, de opinião diferente, mas intolerante, recusa. Avner construirá sua família, ainda que não tenha a certeza de que se transformará em alvo em breve. Ephraim, junto com a mãe-pátria, continuarão sua peregrinação por mais sangue inimigo. As Torres Gêmeas, ao longe, contemplam Ephraim-Bush em sua tentativa de unicamente resguardar seu terreno do a quem doer, do inclusive a seus filhos.

*Munique* não é um filme de defesa da posição de Israel, não é um filme que tenta misturar o ponto-de-vista israelense com o palestino, não é um filme que tenta fazer dos Estados Unidos uma espécie de juiz das negociações de paz (ao contrário, o filme é muito lúcido ao mostrar como tanto alemães quanto os americanos da CIA negociaram com o Setembro Negro e deram dinheiro ao grupo para não terem problemas com ele). É, como *Intervenção Divina*, do palestino Elia Suleiman, um filme que diz um «Chega!» veemente a tudo isso (embora o de Suleiman seja mais gracioso e, talvez, contenha mais momentos de cinema que *Munique*), sem identificar heróis e bandidos, colocando a todos num terreno indiferenciado dos apátridas, pois ter um país é considerar acima de tudo o bem-estar daqueles que habitam seu território. Como nunca antes, Spielberg mostra a seus espectadores o que é perder sua alma, o que é ser desviado de seu destino por intervenção de um poder externo. Ou mortos ou traumatizados, os assassinos-heróis de Israel não serão exemplos, mas testemunhas de um processo de despersonalização por terem sido retirados de suas vidas e passado a um mundo que, tal como filmado, parece pertencer intrinsecamente a um mundo que perdeu seu rumo, um mundo desgarrado. Spielberg ainda permanece, mesmo que ligeiramente, com um olhar ingênuo: ele jamais seria capaz de admitir a interdependência entre o seio familiar e o poder central nacional, da mesma forma que ainda abusa de alguns efeitos gratuitos de suspense – como a patética seqüência da menina com o telefone –, mas, com todo o seu idealismo e suas fórmulas, *Munique* é facilmente um dos filmes mais poderosos da temporada, e o filme mais forte que Spielberg faz em vinte anos.

Publicado originalmente na revista *Cinética* no dia 8 de abril de 2013. Disponível online em: <http://revistacinetica.com.br/home/lincoln-de-steven-spielberg-eua-2012/>

*“O profeta que tem um sonho, conte o sonho; e aquele que tem a minha palavra, fale fielmente a minha palavra.”*

— Jeremias, 23:28

*“Tanto quanto posso ver, toda a função destes magistrados resume-se sob o tacho da palavra tão idiota e covarde de conciliação.(...) o jugo mecânico (...) aplica-se invariavelmente a estabelecer uma balança, uma espécie de solução de compromisso entre a demanda injusta e a recusa indignada”.*

— Léon Bloy, “O Mendigo Ingrato”.

*“A ideia de Pátria é ligada à de guerra. Dado o que se tornou a guerra (...), esta transforma a Pátria na força mais imediatamente perigosa que circula entre nós”.*

— Pierre Drieu la Rochelle, “De Genève a Moscou”.

A proposição clássica de Clausewitz, segundo a qual a guerra é a continuação da política por outros meios, encontra em alguns filmes a sua inversão: em *Othon* (1970), de Straub e Huillet; *Tempestade sobre Washington* (1962), de Otto Preminger, e este *Lincoln* (2012), de Steven Spielberg, é a Política o campo de batalha, a arena da Guerra – do discurso, já sabemos –, e mais sangrenta trincheira não há. Nestes petardos logofílicos, não há plano que não seja bombardeado pela iminência de uma emboscada do contracampo, um instante de cadência que não preceda o *shot* fatal.

Mas ao contrário dos filmes anteriores – em que todos eram implicados no jogo da guerra discursiva, seja pelos reenquadramentos languianos e o

cooper discurso em *Othon*, ou pelo aerodinamismo da câmera de Preminger, Blitzkrieg do Logos sobre a infantaria dos corpos – , em *Lincoln* há uma reserva de silêncio e de penumbra, ao longo de todo o filme, que permanece à espreita da ação “do discurso” – da ação, *tout court*. Há um “fora de campo” que se encarna no Presidente – e nos *décors* que habita, seus gestos estacados, o cadenciado de sua voz, seus relicários secretos e aconchegantes, como a chaise-longue, a criança e o filho morto; a consanguinidade mediúnica com a criada (“Ela sonhou com o senhor?”) – mas também num uso particular, “ancestralmente” idiossincrático, da palavra, sob a forma de parábolas e digressões, nem sempre de inspiração bíblica (a piada escatológica sobre George Washington)... estes usos do Logos abrem uma cratera puritana de *sub species aeternitates* na azáfama taquigráfica e telegráfica dos poderes democráticos em ação.

Estas suspensões e retenções, que a presença do Presidente e seus atos (linguísticos inclusive) “em pianinho” instalam, sequestram as rédeas da chibata do Poder institucional. Mas não para renegá-las, retorcê-las, desregrá-las; afinal, Lincoln é este Poder. Sem este, ele não teria sentido nem posteridade para nós. O que se manifesta aqui é uma operação dialético-messiânica com longa posteridade na história do Ocidente, e que, na América Republicana e puritana, encontrou um *locus* particularmente eficiente de intensidade escatológica. Trata-se da *katargein* messiânica, operação mística e política, por meio da qual São Paulo tentou reconciliar a comunidade judaica e os gentios, os não-judeus recém-convertidos ao cristianismo.

O que significa exatamente este estratagema genial? A *katargein* não consiste em anular a Lei judaica para satisfazer aos gentios, e assim integrá-los à neo-comunidade cristã (ou seja: não circuncisa). Agamben: “Como bem viu São Jerônimo (...), este termo não significa ‘anular , destruir’. (..) Ora, o conhecimento mais elementar do grego é suficiente para nos fazer saber que o correspondente positivo de *katargeō* (...) é *energeō*, ‘eu ponho em obra, eu ativo’”. O que busca São Paulo não é erradicar a lei judaica, mas situá-la dialeticamente num horizonte maior e mais sublime: o da caridade e da fé. Aquilo que a Lei não conseguiu, por tornar-se demasiado fundamentalista – atenta à *la lettre* – , a fé em Cristo Jesus realiza. E qual era o propósito da Lei, fito a que esta não esteve à altura? A redenção do pecado. A Lei permanece necessária – como, sem o risco de recair no barbarismo, uma nova religião pode prescindir da ética? – ; necessária, mas não é suficiente; é preciso algo mais, um *plus*. A Lei, então, segundo uma expressão hegeliana, é “suprassumida” (conservada e ao mesmo

tempo ultrapassada) num domínio superior, que são o amor e a caridade em Cristo – a “cola” da Reconciliação entre o crente e o Infinito (aqui, o Norte e o Sul, o Negro infra-estrutural, a superestrutura branca fundiária).

O modelo é o mesmo. Se Lincoln manobra, negocia, joga com os Democratas – se é evasivo e reticente para com a negra e a mulher, com razão ressentidas e justiceiras, é porque sabe que para governar não os pode “jogar fora” ou afrontar diretamente; é preciso saber jogar. Mas este é o gênio do filme de Spielberg: o saber reivindicado aqui não pertence (ou não apenas) à ordem da estratégia ou da *ruse*, e sim da profecia e da inspiração sapienciais – a Grande Política. Se Lincoln se entrincheira, se embosca (a contra-luz na janela, durante a aprovação da Lei; com os brinquedos do filho; nos seus percalços pela noite e pelos escaninhos dos aposentos), é porque a política na qual crê se projeta em direção a vãos outros, por-vires: sim, a Estátua do Congresso americano com que se encerram os melhores Bildungsromans dedicados ao jovem Lincoln (o filme de Griffith e o de Ford) acertaram na mira sem o querer, ou dizer; é diante deste patriarca, talhado no alto-relevo do Direito Secular, que a América se prostrará.

Disse acima do “gênio” do filme, que consiste no estratagema de travestir uma trajetória messiânica e profética numa crônica hebdomadária – a pequena Política. E disse mal. Como na *katargein* paulina, o gênio é de ordem dialética, vai e vem. Spielberg nos mostra, em um mesmo e outro diapasão, o Profeta por-vir e o rábula que nunca deixou de ser; a ave de rapina e o metódico almoxarife. E estas rasantes de Americana pelo mundo “de fora” do Congresso?, o tiro que não deu certo no bêbado camarada, as corridas sem fôlego, os tragos e os tráfeos esbaforidos – esta miscelânea de *cartoon* e épica que foi o talento americano, e que reencontramos em tantas e tão variados registros, das rapsódias fordianas com Will Rogers às *screwball comedies*? E estes *huis-clos* solilóquios do ressentimento (Sally Field) com o Lirismo (a criança) que em nada deixam a dever aos *Broken Lullaby* (1932) e *A loja da esquina* (1940), que carregam o rastro doce amaro de McCarey e dos melodramas de Minnelli, em unção camerística? ... e esta História, espúria e nossa, que insiste (no pasará) em macular os limiares sagrados do Congresso e da Casa patricarcal com os mortos despedaçados – cena magistral, com o escrutínio biomédico de seu campo e contracampos à la Painlevé, e o plano telescopiado do filho mais velho; e sobretudo por uma sequência que julgo ser a reinvenção da Pastoral americana mais comovente dos últimos anos: o passeio primaveral pelos campos semeados de cadáveres...

Há de se ressaltar, com enfado especial, no entanto, o flerte com o academicismo a que cedem os rebarbativos concílios das sessões do tribunal – gênero mais do que consagrado, só que em iluminura, na história do cinema americano, pelo bico-de-pena, pela vinheta humorística e estudo de caráter sardônicos destes discípulos de Grosz e Karl Kraus que foram McCarey, Ford, Preminger e Capra em seus melhores momentos... Tribunal spielberguiano tanto mais enfadonho pela pompa *Ora pro nobis* da música de Williams... Mas há uma cena chave na qual estas duas pessoas – a místico-hagiográfica, a histórica – se revelam em um único Abre-te sésamo: Décor, figura (cabisbaixa e retesada, como o abutre crucificado com que Ford o representou à porta dos jovens acusados de assassinato), distância do *cadre*, coalescendo agora prudentemente entre proximidade e distância – até então, alternava-se entre o plano médio meditando e o plano geral agorafóbico das assembleias blábláblá. A Reconciliação que o personagem representara ao longo do filme encontra um equivalente espaço-temporal e um contracampo enfim adequado em matéria de interlocução – o da mulher geralmente era apenas uma das alternativas do jogo, reativa e melodramática; não por acaso, ela se “confessa” culpada para o marido em seu último passeio de carruagem.

A cena que cito é quando da espera pela contagem dos votos, junto aos dois telegrafistas, numa sala na semi-obscuridade. Lincoln divaga diante dos dois jovens sobre Euclides – sobre o conceito (experiência? credo?) de “Igualdade” em Euclides. “Vocês são engenheiros. Vocês devem conhecer os axiomas e noções de Euclides. A primeira noção de Euclides é esta?: Coisas que são iguais a outras coisas são iguais umas às outras”. (...) Isso é verdade porque sempre funcionou. Em seu livro, ele diz que isto é auto-evidente. Vejam, até num livro de 2000 anos de leis mecânicas isto é auto-evidente que as coisas são iguais (...) Começamos com a igualdade. Esta é a origem, não?”.

Aqui, o credo místico e a proposição democrática mostram-se istmos de uma mesma experiência, comunitária e individual – e haveria diferença? Ser iguais é ser Uno, o democrata é o travesti do Messias... O credo místico consiste em integrar a todas as diferenças – acidentes, rastros e retalhos da História – ao Uno Primordial, a uma Origem... Qual o diagrama geométrico, o cálculo matemático ancestral que não liga estas duas pontas, que não vive desta morte, sublime embora?

Se a Ford e Griffith bastou (bastou?) o intróito desta trajetória – a descrição da mocidade e do aprendizado de Lincoln –, no entanto sempre lhes

foi necessário (indispensável, aliás) terminar seus filmes com o lentíssimo *travelling* na Estátua do Congresso. Ou antes: começá-los sempre já sob a égide da Estátua (da hagiografia), pois não só na Dialética, mas sobretudo na vida, o Fim Reencontra o Princípio... é preciso, aliás, exercer-se metodicamente uma genealogia sobre os insights dialéticos sofisticados encontrados pela *mise en scène* americana – e não só soviética, gráfico-constutivista – ao longo de seu percurso... O que lhe interessa aqui é animar esta Efégie sob os auspícios da qual a América cresceu e morreu... e voltou a renascer? É imprimir-lhe um caráter “romanesco” – e aí já me pergunto o que querem dizer as retomadas destes velhos novos *containers* de *mise en scène* e de significação – destas novas velhas centralidades, centrífugas e digressivas embora (mas todo o Ford não é sobre isto?); deste fausto teatral que também recicla as coxias (mas Busby Berkeley, Minnelli, só não fizeram isto? – sim, mas em *stimmung* espetacular e “valor de exposição”)...

*Lincoln* nos dá o homem, ou o que restou dele, enviesado entre tantas coxias; o cenário e o figurino de suas últimas (únicas?) batalhas – lembrem-nos da silhueta desenhada pelo chapéu em bico-abutre, no plano subjetivo do negro, última testemunha; mas nos nega o tiro fatal, o “Corta!” que um classicista jamais nos negaria... Spielberg cresceu? Ou, desde o petardo nau-seabundado que me inspirou o cromo *Cavalo de Guerra* (2011)... mudei eu?







FILMOGRAFIA



## encurrulado

DUEL 1971 90 MIN

PRODUTORA	FOTOGRAFIA	Scott (Mrs. Mann),	(frentista) e Charles
Universal TV	Jack A. Marta	Eddie Firestone (Dono	Seel (Velho)
PRODUTOR	TRILHA SONORA	do Café), Lou Frizzell	
George Eckstein	Billy Goldenberg	(Motorista do Ônibus),	
ROTEIRO	ELENCO	Gene Dynarski (Homen	
Richard Matheson	Dennis Weaver (David	no Café), Lucille Benson	
(e história)	Mann), Jacqueline	(Senhora no santuário	
		de cobras), Tim Herbert	

David Mann, um vendedor de eletrônicos, está dirigindo em uma estrada de duas pistas, quando encontra um caminhão-tanque que está sendo guiado por um motorista invisível, o qual parece gostar de irritá-lo com brincadeiras perigosas. Incapaz de escapar do enorme caminhão demoníaco, David encontra-se em um perigoso jogo e, quando a perseguição aumenta a níveis mortais, ele encontra forças para derrotar seu torturador.

## louca escapada

THE SUGARLAND EXPRESS 1974 109 MIN

PRODUTORA	ROTEIRO	TRILHA SONORA	(Clovis Michael Poplin),
Universal Pictures	Steven Spielberg	John Williams	Gregory Walcott
e Zanuck/Brown	(história), Hal Barwood		(Patrolman Ernie
Productions	(história), Matthew	ELENCO	Mashburn), Steve
PRODUTORES	Robbins (história),	Goldie Hawn (Lou	Kanaly (Patrolman
David Brown e	Hal Barwood e	Jean Poplin), Ben	Jessup), Louis Latham
Richard D. Zanuck	Matthew Robbins	Johnson (Captain	(Mrs. Looby) e
		Tanner), Michael Sacks	Harrison Zanuck (Baby
	FOTOGRAFIA	(Patrolman Maxwell	Langston Poplin)
	Vilmos Zsigmond	Slide), William Atherton	

Uma mulher busca reunir a sua família e ajuda o marido a escapar da prisão para que juntos possam ir até Sugarland na intenção de recuperar o filho, que fora adotado por um casal local. A fuga de ambos provoca uma caçada policial sem precedentes na história do Texas.

# tubarão

JAWS 1975 124 MIN

PRODUTORA	romance), Carl Gottlieb,	FOTOGRAFIA	Hooper), Lorraine Gary
Universal Pictures	John Milius (Monólogo	Bill Butler	(Ellen Brody), Murray
e Zanuck/Brown	de Indianapolis – não		Hamilton (Mayor Larry
Productions	creditado), Howard	TRILHA SONORA	Vaughn), Carl Gottlieb
	Sacker (Monólogo	John Williams	(Meadows), Jeffrey
PRODUTORES	de Indianapolis – não	ELENCO	Kramer (Hendricks)
David Brown e	creditado) e Robert	Roy Scheider (Chief	e Susan Backlinie
Richard D. Zanuck	Shaw (Monólogo de	Martin Brody), Robert	(Chrissie Watkins)
ROTEIRO	Indianapolis – não	Shaw (Quint), Richard	
Peter Benchley (e	creditado)	Dreyfuss (Matt	

Um terrível ataque a banhistas é o sinal de que a praia da pequena cidade de Amity, na Nova Inglaterra, virou refatório de um gigantesco tubarão branco. O chefe de polícia Martin Brody quer fechar as praias, mas o prefeito Larry Vaughn não permite, com medo de que o faturamento com a receita dos turistas deixe a cidade sem recursos. O cientista Matt Hooper e o pescador Quint se oferecem para ajudar Brody a capturar e matar a fera, mas a missão vai ser mais complicada do que eles imaginavam.

## contatos imediatos de terceiro grau

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND 1977 135 MIN

PRODUTORA	(Produção Executiva –	FOTOGRAFIA	(Roy Neary), François
Columbia Picture	não creditado)	William A. Fraker	Truffaut (Claude
Corporation e EMI		(cenas nos EUA),	Lacombe), Teri Garr
Film LTD (UK)	ROTEIRO	Douglas Slocombe	(Ronnie Neary), Melinda
	Paul Schrader (roteiro	(cenas na Índia) e	Dillon (Jillian Guiler),
PRODUTORES	rejeitado), Hal Barwood	Vilmos Zsigmond	Bob Balaban (David
Clark L. Paylow	(não creditado), John	TRILHA SONORA	Laughlin), J. Patrick
(Produtor Associado),	Hill (não creditado) e	John Williams	McNamara (Chefe),
Julia Phillips, Michael	Matthew Robbins (não		Warren J. Kemmerling
Phillips e John Veitch	creditado)	ELENCO	(Wild Bill) e Roberts
		Richard Dreyfuss	Blossom (Fazendeiro)

Um grupo de pessoas tenta entrar em contato com uma inteligência alienígena. Roy Neary não apenas viu um objeto voador não identificado: ele tem uma marca de queimadura para provar. Roy se recusa a aceitar uma explicação para o que viu e está disposto a dar a sua vida para descobrir a verdade sobre os ovnis.

# 1941, uma guerra muito louca

1941 1979 118 MIN

PRODUTORA	ROTEIRO	Frank Tree), Ned Beatty	Oates (Colonel
A-Team, Columbia	Robert Zemeckis	(Ward Douglas), John	“Madman” Maddox),
Pictures Corporation e	(história), Bob Gale	Belushi (Captain Wild	Robert Stack (Major
Universal Pictures	(história), John Milius	Bill Kelso), Lorraine Gary	General Joseph W.
PRODUTORES	(história), Robert	(Joan Douglas), Murray	Stillwell), Nancy Allen
Buzz Feitshans, Janet	Zemeckis e Bob Gale	Hamilton (Claude	(Donna Stratton,
Healy (Produtor	FOTOGRAFIA	Crumm), Christopher	secretária do Gen.
Associado), Michael	William A. Fraker e	Lee (Captain Wolfgang	Stillwell’s), Lucille
Kahn (Produtor	Bobby Di Cicco	Von Kleinschmidt), Tim	Benson (Gas Mama –
Associado), John Milius	TRILHA SONORA	Matheson (Captain	Eloise), Jordan Brian
(Produção Executiva)	John Williams	Loomis Birkhead),	(Macey Douglas), John
e John G. Wilson	John Williams	Toshirô Mifune	Candy (Private Foley) e
(Produção Executiva –	ELENCO	(Commander Akiro	Elisha Cook.
como John Wilson).	Dan Aykroyd (Sergeant	Mitamura), Warren	

Após o ataque japonês a Pearl Harbor, os residentes da Califórnia entram em pânico com medo de serem o próximo alvo. Entre eles estão Wild Bill Kelso, um piloto louco da Guarda Nacional; o Sargento Frank Tree, um patriota, comandante do grupo de tanque; Ward Douglas, um civil com vontade de ajudar a guerra americana a qualquer esforço e custo e o Major General Joseph W. Stilwell, que tenta duramente manter a sanidade no meio do caos.

# os caçadores da arca perdida

RAIDERS OF THE LOST ARK 1981 115 MIN

PRODUTORA	Frank Marshall e	FOTOGRAFIA	Ravenwood), Paul
Lucasfilm Ltd e	Robert Watts (Produtor	Douglas Slocombe	Freeman (Rene Belloq),
Paramount Pictures	Associado)	TRILHA SONORA	Ronald Lacey (Toht),
PRODUTORES	ROTEIRO	John Williams	John Rhys – Davies
Howard G. Kazanjian	George Lucas	John Williams	(Sallah), Alfred Molina
(Produção Executiva),	(história), Philip	ELENCO	(Sapito), Denholm Elliott
George Lucas	Kaufman (história) e	Harrison Ford (Dr.	(Marcus Brody) e Wolf
(Produção Executiva),	Lawrence Kasdan	Henry “Indiana” Jones,	Kahler (Dietrich)
		Jr.), Karen Allen (Marion	

O arqueólogo Indiana Jones precisa encontrar a Arca da Aliança, uma relíquia bíblica que contém os dez mandamentos. Como o portador do artefato se torna invencível, os nazistas também vão fazer de tudo para adquirir esse precioso objeto.

## e.t. o extraterrestre

E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL 1982 115 MIN

PRODUTORA	ROTEIRO	ELENCO	Drew Barrymore
Universal Pictures	Melissa Mathison	Dee Wallace-Stone	(Gertie), K. C. Martel
PRODUTORES	FOTOGRAFIA	(Mary – como Dee	(Greg), Sean Frye
Kathleen Kennedy,	Allen Daviau	Wallace), Henry	(Steve) e C. Thomas
Melissa Mathison	TRILHA SONORA	Thomas (Elliott), Peter	Howell (Tyler – como
(Produtor Associado) e	John Williams	Coyote (Keys), Robert	Tom Howell)
Steven Spielberg		MacNaughton (Michael),	

Um garoto faz amizade com um ser de outro planeta que ficou sozinho na Terra, protegendo-o de todas as formas para evitar que ele seja capturado e transformado em cobaia. Gradativamente, surge entre os dois uma forte amizade.

## indiana jones e o templo da perdição

INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM 1984 118 MIN

PRODUTORA	(Produção Executiva) e	TRILHA SONORA	Seth (Chattar Lal, Prime
Lucasfilm Ltd e	Robert Watts	John Williams	Minister to Maharaja),
Paramount Pictures	ROTEIRO	ELENCO	Philip Stone (Captain
PRODUTORES	George Lucas (história),	Harrison Ford (Dr.	Blumburt), Roy Chiao
Kathleen Kennedy	Willard Huyck e	Henry “Indiana” Jones,	(Lao Che), Jonathan Ke
(Produtor Associado),	Gloria Katz	Jr.), Kate Capshaw	Quan (Short Round—
George Lucas	FOTOGRAFIA	(Wilhelmina “Willie”	como Ke Huy Quan) e
(Produção Executiva),	Douglas Slocombe	Scott), Amrish Puri	David Yip (Wu Han)
Frank Marshall		(Mola Ram), Roshan	

Indiana Jones tem como missão resgatar uma pedra roubada por um cruel feiticeiro na Índia. Ele descobre uma mina onde crianças são escravizadas e se depara com cultos de sacrifício humano nas catacumbas de um antigo palácio.

## a cor púrpura

THE COLOR PURPLE 1985 152 MIN

PRODUTORA	Marshall, Jon Peters	Calandrelli, Andraé	(Celie), Margaret Avery
Amblin Entertainment, Guber-Peters Company e Warner Brothers	(Produção Executiva) e Steven Spielberg	Crouch, Jack Hayes, Jerry Hey, Quincy Jones, Randy Kerber, Jeremy Lubbock, Joel Rosenbaum, Caiphus Semanya, Fred Steiner e Rod Temperton	(Sug Avery), Oprah Winfrey (Sofia), Willard E. Pugh (Harpo), Akosua Busia (Nettie), Desreta Jackson (Young Celia), Adolph Caesar (Old Mr.), Rae Dawn Chong (Squeak) e Dana Ivey (Miss Millie)
PRODUTORES	ROTEIRO	FOTOGRAFIA	ELENCO
Peter Guber (Produção Executiva), Carole Isenberg (Produtor Associado), Quincy Jones, Kathleen Kennedy, Frank	Alice Walker (romance) e Menno Meyjes	Allen Daviau	Danny Glover (Albert), Whoopi Goldberg
	TRILHA SONORA		
	Chris Boardman, Jorge		

Este conto épico abrange 40 anos na vida de Celie, uma mulher afro-americana que mora no Sul e que sobreviveu ao abuso e à intolerância de seu pai. Depois que seu pai a casa com o degradante Sr. Albert Johnson, as coisas vão de mal a pior. Celie procura encontrar companhia em qualquer lugar que pode. Perseverante, ela mantém o sonho de um dia reencontrar sua irmã na África.

## império do sol

EMPIRE OF THE SUN 1987 152 MIN

PRODUTORA	(Produção Executiva) e Steven Spielberg.	TRILHA SONORA	Joe Pantoliano (Frank Demarest), Leslie Phillips (Maxton), Masatô Ibu (Sergeant Nagata), Emily Richard (mãe de Jim) e Rupert Frazer (pai de Jim).
Amblin Entertainment e Warner Brothers.	ROTEIRO	ELENCO	
PRODUTORES	J. G. Ballard (história), Tom Stoppard e Menno Meyjes (não creditado).	Christian Bale (Jim), John Malkovich (Basie), Miranda Richardson (Mrs. Victor), Nigel Havers (Dr. Rawlins),	
Kathleen Kennedy, Chris Kenny (Produtor Associado), Frank Marshall, Robert Shapiro	FOTOGRAFIA		
	Allen Daviau.		

O menino inglês Jamie Graham mora na China quando os japoneses a invadem e enviam todos os estrangeiros para campos de concentração. Jamie é capturado com um soldado americano chamado Basie, que cuida dele no campo. Embora esteja separado dos pais e em um ambiente hostil, Jamie mantém a dignidade e o otimismo, dando esperança a outros prisioneiros.

## indiana jones e a última cruzada

INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE 1989 127 MIN

PRODUTORA	(Produtor Associado) e	TRILHA SONORA	Alison Doody (Dr. Elsa Schneider), John Rhys-Davies (Sallah), Julian Glover (Walter Donovan), River Phoenix (Young Indiana Jones) e Michael Byrne (Vogel).
Lucasfilm Ltd e Paramount Pictures.	Robert Watts.	John Williams.	
	ROTEIRO	ELENCO	
PRODUTORES	George Lucas (história), George Lucas (Produção Executiva), Frank Marshall (Produção Executiva), Arthur F. Repola	Harrison Ford (Dr. Henry “Indiana” Jones, Jr.), Sean Connery (Professor Henry Jones, Sr.), Denholm Elliott (Marcus Brody),	
	FOTOGRAFIA		
	Douglas Slocombe.		

O arqueólogo Indiana Jones embarca em uma missão perigosa e cheia de aventuras para salvar seu pai, o professor Henry Jones, que havia sido sequestrado por nazistas. Juntos, eles vão tentar encontrar o lendário Santo Graal, cálice que Jesus teria usado na última ceia.

## além da eternidade

ALWAYS 1989 105 MIN

PRODUTORA	ROTEIRO	“A Guy Named Joe”) e	(Dorinda Durston),
Amblin Entertainment, U-Drive Productions, United Artists e Universal Pictures.	Chandler Sprague (história “A Guy Named Joe”), David Boehm (história “A Guy Named Joe”), Dalton Trumbo (roteiro “A Guy Named Joe”), Frederick Hazlitt (roteiro adaptado	Jerry Belson.  FOTOGRAFIA Mikael Salomon.  TRILHA SONORA John Williams.  ELENCO Richard Dreyfuss (Pete Sandich), Holly Hunter	Brad Johnson (Ted Baker), John Goodman (Al Yackey), Audrey Hepburn (Hap), Roberts Blossom (Dave), Keith David (Powerhouse), Ed Van Nuys (Nails) e Marg Helgenberger (Rachel).

Um irresponsável piloto de combate a incêndios morre no que deveria ser sua última missão. No céu, conhece um anjo metódico que deseja que ele passe seus conhecimentos de aviação ao seu jovem sucessor.



## hook – a volta do capitão gancho

HOOK 1991 144 MIN

PRODUTORA	Executiva – como Jim V. Hart), Kathleen Kennedy, TriStar Pictures	James V. Hart (Roteiro – como Jim V. Hart) e Malia Scotch Marmo (Produtor Associado), Frank Marshall e Gerald R. Molen	Robyn Williams (Peter Pan – Peter Banning), Julia Roberts (Sininho), Bob Hoskins (Smees), Maggie Smith (Vovó Wendy Moria Angela Darling), Caroline Goodall (Moria Banning), Charlie Korsmo (Jack Banning) e Amber Scott (Maggie Banning)
PRODUTORES	Gary Adelson (co-produtor), Craig Baumgarten (co-produtor), Bruce Cohen (Produtor Associado), Dodi Fayed (Produção Executiva), James V. Hart (Produção	ROTEIRO J. M. Barrie (Livros), J.M. Barrie (Peça), James V. Hart (Argumento – como Jim V. Hart), Nick Elencole (Argumento),	FOTOGRAFIA Dean Cundey
		TRILHA SONORA John Williams	
		ELENCO Dustin Hoffman (Capitão James Gancho),	

Peter Banning tem quarenta anos e antigamente atendia pela alcunha de Peter Pan. Envolvido com o trabalho, ele deixou de dar atenção à família, algo que muda drasticamente quando o Capitão Gancho sequestra seus filhos e embarca rumo à Terra do Nunca. Motivado pelo resgate, Peter terá de sentir o gosto da aventura novamente.

## jurassic park

1993 126 MIN

PRODUTORA	Wilson (Produtor Associado)	TRILHA SONORA John Williams	Hammond), Bob Peck (Robert Muldoon), Martin Ferrero (Donald Gennaro), B. D. Wong (Dr. Henry Wu), Joseph Mazzello (Tim), Ariana Richards (Lex) e Samuel L. Jackson (Ray Arnold)
PRODUTORES	Michael Crichton (romance), Michael Crichton (roteiro) e David Koepp (roteiro)	ELENCO Sam Neill (Dr. Alan Grant), Laura Dern (Dr. Ellie Sattler), Jeff Goldblum (Dr. Ian Malcolm), Richard Attenborough (John	
	FOTOGRAFIA Dean Cundey		

Os paleontólogos Alan Grant, Ellie Sattler e o matemático Ian Malcolm fazem parte de um seletivo grupo escolhido para visitar uma ilha habitada por dinossauros criados a partir de DNA pré-histórico. O idealizador do projeto e bilionário John Hammond garante a todos que a instalação é completamente segura. Mas após uma queda de energia, os visitantes descobrem, aos poucos, que vários predadores ferozes estão soltos e à caça.

## a lista de schindler

SCHINDLER'S LIST 1993 195 MIN

PRODUTORA	Robert Raymond	FOTOGRAFIA	Caroline Goodall
Amblin Entertainment e Universal Pictures	(Produtor Associado), Lew Rywin (coprodutor) e Steven Spielberg	Janusz Kaminski	(Emilie Schindler), Jonathan Sagall (Poldek Pfefferberg—como Jonathan Sagalle), Embeth Davidtz (Helen Hirsch), Malgoscha Gebel (Victoria Klonowska) e Shmulik Levy (Wilek Chilowicz)
PRODUTORES	ROTEIRO	TRILHA SONORA	
Irving Glovin (Produtor Associado), Kathleen Kennedy (Produção Executiva), Branko Lustig, Gerald R. Molen,	Thomas Keneally (Romance) e Steven Zaillian (Roteiro)	John Williams	
	ELENCO		
	Liam Neeson (Oskar Schindler), Ben Kingsley (Itzhak Stern), Ralph Fiennes (Amon Goeth),		

O alemão Oskar Schindler viu na mão de obra judia uma solução barata e viável para lucrar com negócios durante a guerra. Com sua forte influência dentro do partido nazista, foi fácil conseguir as autorizações e abrir uma fábrica. O que poderia parecer uma atitude de um homem não muito bondoso transformou-se em um dos maiores casos de amor à vida da História. Schindler abdicou de toda sua fortuna para salvar a vida de mais de mil judeus em plena luta contra o extermínio alemão.

## o mundo perdido: jurassic park

THE LOST WORLD: JURASSIC PARK 1997 134 MIN

PRODUTORA	ROTEIRO	TRILHA SONORA	(Peter Ludlow), Richard Attenborough (John Hammond), Vince Vaughn (Nick Van Owen), Vanessa Lee Chester (Kelly Malcolm) e Peter Stormare (Dieter Stark)
Amblin Entertainment e Universal Pictures	Michael Crichton (novela The Lost World) e David Koepp	John Williams	
PRODUTORES	FOTOGRAFIA	ELENCO	
Bonnie Curtis (Produtor Associado), Kathleen Kennedy (Produção Executiva), Gerald R. Molen e Colin Wilson	Janusz Kaminski	Jeff Goldblum (Dr. Ian Malcolm), Julianne Moore (Dr. Sarah Harding), Pete Postlethwaite (Roland Tembo), Arliss Howard	

John Hammond chama o teórico do caos Ian Malcolm à sua casa para dar algumas notícias aterradoras: enquanto quase tudo em Jurassic Park foi destruído, seus engenheiros parecem ter um segundo local, onde outros dinossauros estão escondidos. Aparentemente, os dinossauros na segunda ilha estão vivos, bem e se acasalando. Hammond quer que Malcolm observe e documente as criaturas antes que mercenários cheguem até eles.

## amistad

1997 152 MIN

PRODUTORA	(Produção Executiva), Dreamworks SKG e Home Box Office	FOTOGRAFIA	Anthony Hopkins (John Quincy Adams), Djimon Hounsou (Cinqué – Sengbe), Matthew McConaughey (Roger Baldwin), David Paymer (U.S. Secretary of State Forsyth), Pete Postlethwaite (Holabird) e Stellan Skarsgård (Lewis Tappan)
PRODUTORES	Debbie Allen, Robert Cooper (co-Produção Executiva), Bonnie Curtis (Produtor Associado), Paul Deason (Produtor Associado), Laurie MacDonald	TRILHA SONORA	Debbie Allen (uma música) e John Williams
	ROTEIRO	ELENCO	
	David H. Franzoni (escrito por – David Franzoni)	Morgan Freeman (Theodore Joadson), Nigel Hawthorne (Martin Van Buren),	

Uma representação épica de uma batalha sobre um navio cheio de escravos que se revoltam contra seus captadores em alto mar e ancoram em solo americano. Inicialmente, o argumento nas cortes era sobre o problema da propriedade e posse. Gradualmente, os advogados de defesa entendem que a humanidade dos homens vira mercadoria através da escravidão.

## o resgate do soldado ryan

SAVING PRIVATE RYAN 1998 169 MIN

PRODUTORA	Mark Gordon, Mark Huffam (Produtor Associado), Gary Levinsohn, Allison Lyon Segan(co-produtor) e Steven Spielberg	TRILHA SONORA	Goldberg (Private Mellish), Vin Diesel (Private Adrian Caparzo), Giovanni Ribisi (T/4 Medic Irwin Wade), Jeremy Davies (Corporal Timothy E. Upham), Matt Damon (Private James Francis Ryan) e Ted Danson (Captain Fred Hamill).
PRODUTORES	Ian Bryce, Bonnie Curtis (coprodutor), Kevin De La Noy (Produtor Associado),	ELENCO	
	ROTEIRO	Tom Hanks (Captain John H. Miller), Tom Sizemore (Sergeant Michael Horvath), Edward Burns (Private Richard Reiben), Barry Pepper (Private Jackson), Adam	
	FOTOGRAFIA		
	Janusz Kaminski		

Ao desembarcar na Normandia, no dia 6 de junho de 1944, capitão Miller (Tom Hanks) recebe a missão de comandar um grupo do segundo batalhão para o resgate do soldado James Ryan, caçula de quatro irmãos, dentre os quais três morreram em combate. Por ordens do chefe George C. Marshall, eles precisam procurar o soldado e garantir o seu retorno, com vida, para casa.

## a.i. inteligência artificial

A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE 2001 145 MIN

<b>PRODUTORA</b> Amblin Entertainment, Dreamworks SKG, Stanley Kubrick Productions e Warner Brothers	<b>ROTEIRO</b> Brian Aldiss (História original "Super-Toys Last All Summer Long"), Ian Watson (Argumento), Steven Spielberg (Roteiro) e Stanley	<b>ELENCO</b> Haley Joel Osment (David), Francis O'Connor (Monica Swinton), Sam Robards (Henry Swinton), Jake Thomas (Martin Swinton), Jude Law (Gigolo Joe) e William Hurt (Professor Hobby - o Visionário)
<b>PRODUTORES</b> Bonnie Curtis, Jan Harlan (Produção Executiva), Kathleen Kennedy, Walter F.	<b>FOTOGRAFIA</b> Kubrick (história "Super-Toys Last All Summer Long")	<b>FOTOGRAFIA</b> Janusz Kaminski
	<b>TRILHA SONORA</b> John Williams, Paul Barker (música) e Al Jourgensen (música)	

O primeiro menino-robô programado para amar, David, é adotado por um funcionário da Cybertronics e sua esposa. Apesar de aos poucos ele ir se tornando o filho do casal, uma série de circunstâncias inesperadas dificulta a vida de David. Sem a total aceitação dos humanos ou das máquinas, o menino-robô embarca em uma jornada para descobrir seu verdadeiro mundo.

## minority report: a nova lei

MINORITY REPORT 2002 145 MIN

<b>PRODUTORA</b> 20th Century Fox, Amblin Entertainment, Blue Tulip, Cruise- Wagner Productions e Dream Works SKG	<b>ROTEIRO</b> Philip K. Dick (história), Scott Frank e Jon Cohen	<b>FOTOGRAFIA</b> Janusz Kaminski	<b>ELENCO</b> Tom Cruise (Detetive John Anderton), Colin Farrell (Officer Ed Witwer), Samantha
<b>PRODUTORES</b> Jan de Bont, Bonnie Curtis, Gary Goldman (Produção Executiva),	<b>TRILHA SONORA</b> John Williams	<b>TRILHA SONORA</b> John Williams	<b>ELENCO</b> Morton (Agatha), Max von Sydow (Diretor Lamar Burgess), Kathryn Morris (Lara Clarke), Neal McDonough (Officer Fletcher) e Spencer Treat Clark (Sean Anderton)

No ano de 2054, há um sistema que permite que crimes sejam previstos com precisão, o que faz com que a taxa de assassinatos caia para zero. O problema começa a acontecer quando o detetive John Anderton, um dos principais agentes no combate ao crime, descobre que foi previsto um assassinato que ele mesmo irá cometer, colocando em dúvida sua reputação ou a confiabilidade do sistema.

## prenda-me se for capaz

CATCH ME IF YOU CAN 2002 141 MIN

### PRODUTORA

Dreamworks Pictures,  
Kemp Company,  
Splendid Pictures,  
Parkes/MacDonald  
Image Nation, Amblin  
Entertainment

### PRODUTORES

Walter F. Parkes e  
Steven Spielberg.

### ROTEIRO

Jeff Nathanson, a partir  
do livro "Catch Me  
If You Can

### The Amazing True

history of the Youngest  
and Most Daring Con  
Man in the history of  
Fun and Profit!" de  
Frank W. Abagnale Jr.  
com Stan Redding

### FOTOGRAFIA

Janusz Kaminski.

### ELENCO

Leonardo DiCaprio, Tom  
Hanks, Christopher  
Walken, Martin Sheen,  
Nathalie Baye

Frank Abagnale Jr. já trabalhou como médico, advogado e copiloto, tudo isso antes de completar 18 anos. Mestre na arte do disfarce, ele aproveita suas habilidades para viver a vida como quer e praticar golpes milionários, que fazem com que se torne o ladrão de banco mais bem-sucedido da história dos Estados Unidos com apenas 17 anos. Mas em seu encalço está o agente do FBI Carl Hanratty, que usa todos os meios que têm ao seu dispor para encontrá-lo e capturá-lo, mas Frank está sempre à frente.

## o terminal

THE TERMINAL 2004 128 MIN

### PRODUTORA

Dreamworks Pictures,  
Parkes/MacDonald  
Image Nation, Amblin  
Entertainment

### PRODUTORES

Laurie MacDonald,  
Walter F. Parkes e  
Steven Spielberg

### ROTEIRO

Sacha Gervasi e Jeff

### Nathanson, de uma

história de Andrew  
Niccol e Gervasi.

### FOTOGRAFIA

Janusz Kaminski

### ELENCO

Tom Hanks, Catherine  
Zeta-Jones, Stanley  
Tucci, Chi McBride,  
Diego Luna

Viktor Navorski é um cidadão da Europa Oriental que viaja rumo a Nova York justamente quando seu país sofre um golpe de estado, o que faz com que seu passaporte seja invalidado. Ao chegar no aeroporto, Viktor não consegue entrar nos Estados Unidos. Sem poder retornar à sua terra natal, já que as fronteiras foram fechadas, ele passa dias no aeroporto. Com a situação se arrastando por meses, Viktor descobre o complexo mundo do terminal onde está preso e se apaixonava por uma comissária de bordo.

## guerra dos mundos

WAR OF THE WORLDS 2005 116 MIN

PRODUTORA	PRODUTORES	romance “The War of the Worlds” de H. G. Wells	ELENCO
Paramount Pictures, Dreamworks Pictures, Amblin Entertainment, Cruise/Wagner Productions	Kathleen Kennedy, Colin Wilson.	FOTOGRAFIA	Tom Cruise, Dakota Fanning, Miranda Otto, Justin Chatwin, Tim Robbins
	ROTEIRO	Janusz Kaminski	
	Josh Friedman e David Koepp, baseada no		

Ray Ferrier é um estivador divorciado, afastado de seus filhos, que vivem com a mãe. Quando sua ex-esposa deixa as crianças para ele cuidar durante alguns dias, o planeta é atacado por alienígenas que surgem do chão conduzindo *tripods* e destruindo tudo que encontram pelo caminho. Ray tenta proteger os seus filhos e fugir para Boston para se juntar a sua ex-esposa. Durante o trajeto, enfrenta várias adversidades e ataques.

## munique

MUNICH 2005 164 MIN

PRODUTORA	PRODUTORES	“Vengeance The True História of an Israeli Counter-Terrorist Team” de George Jonas	ELENCO
Dreamworks Pictures, Universal Pictures, Amblin Entertainment, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions	Kathleen Kennedy, Barry Mendel, Steven Spielberg, Colin Wilson	FOTOGRAFIA	Eric Bana, Daniel Craig, Ciaran Hinds, Mathieu Kassovitz, Hanns Zischler
	ROTEIRO	Janusz Kaminski	
	Tony Kushner e Eric Roth, baseado no livro		

O governo israelense envia uma missão secreta de retaliação para matar onze pessoas ao redor do mundo depois que terroristas palestinos assassinam onze atletas israelenses nas Olimpíadas de Munique em 1972.

## indiana jones e o reino da caveira de cristal

INDIANA JONES AND THE KINGDOM OF THE CRYSTAL SKULL 2008 122 MIN

<b>PRODUTORA</b>	<b>ROTEIRO</b>	personagens criados por	<b>ELENCO</b>
Paramount Pictures, Lucasfilm, The Kennedy/ Marshall Company	David Koepp, a partir de um argumento de George Lucas e Jeff Nathanson. Baseado nos	Lucas e Philip Kaufman.	Harrison Ford, Cate Blanchett, Karen Allen, Shia LaBeouf, John Hurt.
<b>PRODUTORES</b>		<b>FOTOGRAFIA</b>	
Frank Marshall.		Janusz Kaminski.	

Durante a Guerra Fria, Indiana Jones e o jovem Mutt buscam a caveira de cristal, um objeto místico de grande valor, mas logo percebem que não estão sozinhos. Soviéticos liderados pela cruel Irina Spalko também querem o objeto para tentar dominar o mundo através dele.

## as aventuras de tintim

THE ADVENTURES OF TINTIN 2011 107 MIN

<b>PRODUTORA</b>	<b>PRODUTORES</b>	nos personagens de	consultor de fotografia
Columbia Pictures, Paramount Pictures, Amblin Entertainment, WingNut Films, The Kennedy/ Marshall Company	Peter Jackson, Kathleen Kennedy, Steven Spielberg	quadrinhos criados por Hergé (Georges Remi) e seus livros, incluindo o The Secret of the Unicorn	(não creditado)
	<b>ROTEIRO</b>		<b>ELENCO</b>
	Steven Moffat, Edgar Wright, Joe Cornish, baseado	<b>FOTOGRAFIA</b>	Daniel Craig, Simon Pegg, Cary Elwes, Jamie Bell, Andy Serkis
		Janusz Kaminski, como	

A aventura começa assim que Tintim compra a miniatura de um barco. Sem saber o segredo do objeto, ele e seu cachorro são sequestrados. Presos em um barco, conseguem escapar junto com o capitão e, aos poucos, vão decifrando todos os mistérios

## cavalo de guerra

WAR HORSE 2011 146 MIN

PRODUTORA	Kennedy, Frank Marshall, Steven Spielberg	FOTOGRAFIA	Benedict Cumberbatch, Nicolas Bro.
Dreamworks Pictures, Twentieth Century Fox, Reliance Entertainment		Janusz Kaminski.	
	ROTEIRO	ELENCO	
	Lee Hall, Richard Curtis,	Jeremy Irvine, Peter	
PRODUTORES	based on the novel by	Mullan, Emily Watson,	
Revel Guest, Kathleen	Michael Morpurgo.		

A história da amizade entre Albert e seu cavalo Joey. Depois de ser vendido para a cavalaria inglesa durante a Primeira Guerra Mundial, o corcel emociona ambos os lados com sua bravura. Albert se alista para recuperar seu amigo e trazer Joey de volta para casa.

## lincoln

2012 150 MIN

PRODUTORA	Executivo), Adam Somner (co-produtor), Steven Spielberg	TRILHA SONORA	Holbrook (Preston Blair), Tommy Lee Jones (Thaddeus Stevens), John Hawkes (Robert Latham), Jackie Earle Haley (Alexander Stephens), Bruce McGill (Edwin Stanton), Tim Blake Nelson (Richard Schell), Joseph Cross (John Hay), Jared Harris (Ulysses S. Grant)
Dreamworks Pictures, Twentieth Century Fox, Reliance Entertainment		John Williams	
	ROTEIRO	ELENCO	
	Tony Kushner, baseado parcialmente no livro "Team of Rivals The Political Genius of Abraham Lincoln", de Doris Kearns Goodwin	Daniel Day-Lewis (Abraham Lincoln), Sally Field (Mary Todd Lincoln), David Strathairn (William Seward), Joseph Gordon-Levitt (Robert Lincoln), James Spader (W.N. Bilbo), Hal	
PRODUTORES			
Kathleen Kennedy, Jonathan King (Produtor Executivo), Daniel Lupi, (Produtor Executivo), Kristie Macosko Krieger (co-produtor), Jeff Skoll (Produtor			
	FOTOGRAFIA		
	Janusz Kaminski		

Ao mesmo tempo em que ocorria a Guerra Civil norte-americana, que acabou com a vitória do Norte, o presidente Abraham Lincoln, tinha de tratar de uma batalha ainda mais difícil em Washington. Ao lado de seus colegas de partido, ele tentava passar uma emenda à Constituição dos Estados Unidos que acabava com a escravidão.



## ponte dos espões

BRIDGE OF SPIES 2015 142 MIN

PRODUTORA	(co-produtor), Marc Dreamworks Pictures, Fox 2000 Pictures, Reliance Entertainment	(co-produtor), Marc Platt, Jeff Skoll (Produtor Executivo), Adam Somner (Produtor Executivo), Steven Spielberg, Charlie Woebcken (co-produtor)	FOTOGRAFIA	Hutchison (FBI Agent), Tom Hanks (James B. Donovan), Joshua Harto (Bates), Henry Russell (Recepcionista), Rebekah Brockman (Alison, secretária de Donovan), Alan Alda (Thomas Watters Jr.), John Rue (Lynn Goodnough), Billy Magnussen (Doug Forrester).
PRODUTORES	Christoph Fisser (co-produtor), Jonathan King (Produtor Executivo), Daniel Lupi (Produtor Executivo), Kristie Macosko Krieger, Henning Molfenter	ROTEIRO	ELENCO	
		Matt Charman, Ethan Coen, Joel Coen	Mark Rylance (Rudolf Abel), Domenick Lombardozi (Agent Blasco), Victor Verhaeghe (Agent Gamber), Mark Fichera (FBI Agent), Brian	

Durante a Guerra Fria, a União Soviética consegue capturar o piloto norte-americano Francis Gary Powers após derrubar seu avião de espionagem, o U-2. Condenado a dez anos de prisão, a única esperança de Powers é o advogado James Donovan. Sem experiência nesta área legal, Donovan é recrutado pela CIA para defender Rudolf Abel, um espião russo condenado por espionagem pelos norte-americanos. A estratégia é trocar Abel por Francis, sem que os governos dos dois países sejam envolvidos.

## the post – a guerra secreta

THE POST 2017 116 MIN

PRODUTORA	Macosko Krieger, Rachel Twentieth Century Fox, Dreamworks Pictures, Reliance Entertainment, TSG Entertainment	(co-produtor), Amy Pascal, Josh Singer (Produtor Executivo), Adam Somner (Produtor Executivo), Steven Spielberg, Tim White (Produtor Executivo), Trevor White (Produtor Executivo)	FOTOGRAFIA	Letts (Fritz Beebe), Bradley Whitford (Arthur Parsons), Bruce Greenwood (Robert McNamara), Matthew Rhys (Daniel Ellsberg), Alison Brie (Lally Graham), Carrie Coon (Meg Greenfield), Jesse Plemons (Roger Clark), David Cross (Howard Simons)
PRODUTORES	Liz Hannah (co-produtor), Tom Karnowski (Produtor Executivo), Ben Lusthaus (Produtor Executivo), Kristie	ROTEIRO	ELENCO	
		Liz Hannah, Josh Singer	Meryl Streep (Kay Graham), Tom Hanks (Ben Bradlee), Sarah Paulson (Tony Bradlee), Bob Odenkirk (Ben Bagdikian), Tracy	

Em 1971, os editores Katharine Graham e Ben Bradlee do *Washington Post* arriscam suas carreiras e liberdade para expor segredos governamentais que abrangem três décadas e quatro presidentes dos Estados Unidos.

# jogador nº1

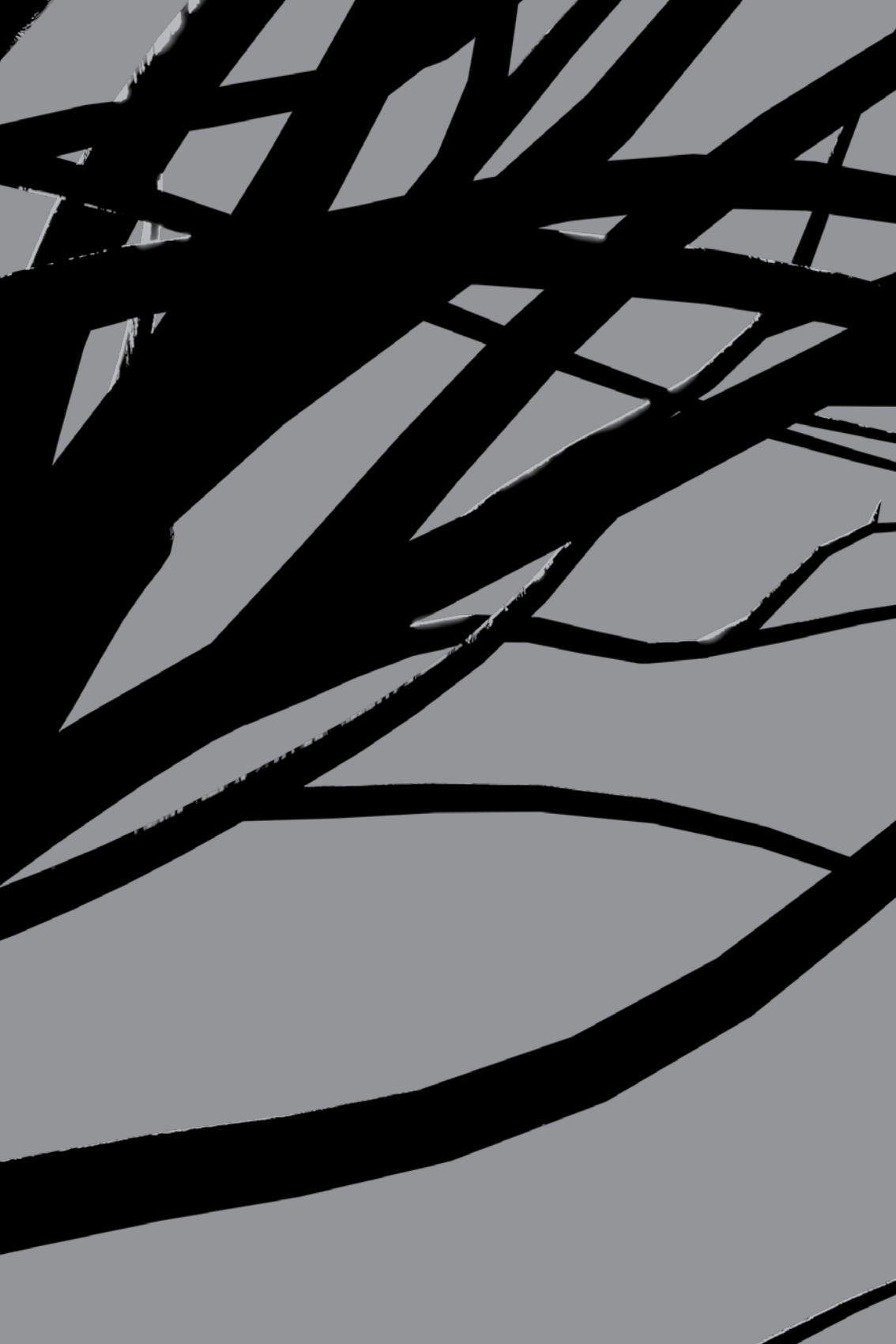
READY PLAYER ONE 2018 140 MIN

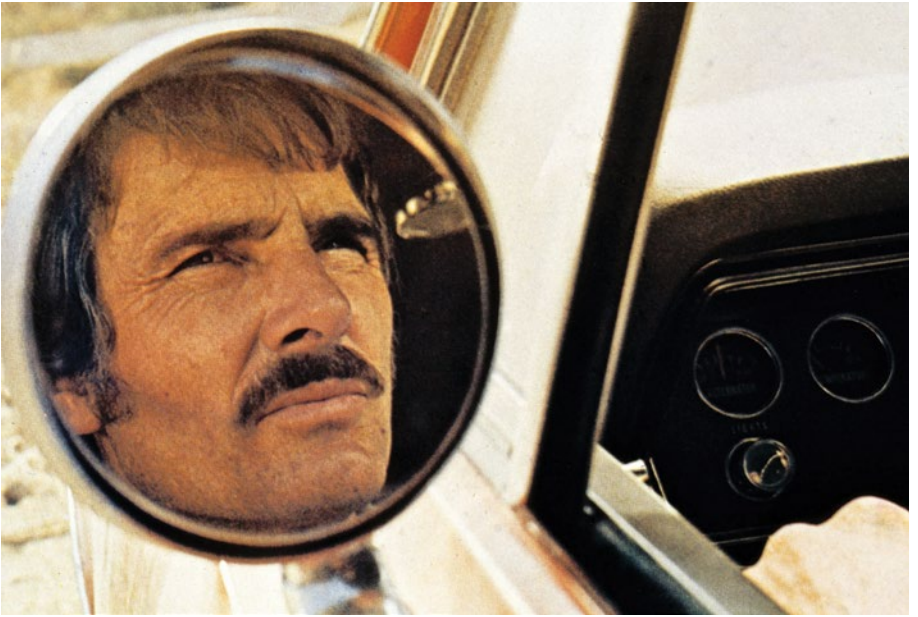
<b>PRODUTORA</b>	(Produtor Executivo), Dan Farah, Daniel Lupi (Produtor Executivo), Kristie Macosko Krieger, Jennifer Meislohn (co-produtor), Adam Somner (Produtor Executivo), Steven Spielberg	<b>FOTOGRAFIA</b> Janusz Kaminski	Morrow), Mark Rylance (Anorak / Halliday), Philip Zhao (Sho), Win Morisaki (Daito), Hannah John-Kamen (F'Nale Zandor), Ralph Ineson (Rick), Susan Lynch (Alice), Clare Higgins (Mrs. Gilmore), Laurence Spellman(Lame Tattoo Guy / Reb), Perdita Weeks (Kira)
<b>PRODUTORES</b>	<b>ROTEIRO</b> Zak Penn, Ernest Cline, baseado no romance de Ernest Cline.	<b>TRILHA SONORA</b> Alan Silvestri	
Warner Bros., Amblin Entertainment, Village Roadshow Pictures, Dune Entertainment, Amblin Entertainment		<b>ELENCO</b> Tye Sheridan (Parzival / Wade), Olivia Cooke (Art3mis / Samantha), Ben Mendelsohn (Sorrento), Lena Waithe (Aech / Helen), T.J. Miller (I-Rok, Simon Pegg (Curator / Ogden	
Bruce Berman (Produtor Executivo), Rick Carter (Produtor associado), Ernest Cline (co-produtor), Donald De Line, Christopher DeFaria			

Em 2045, Wade Watts, assim como o resto da humanidade, prefere a realidade virtual do jogo OASIS ao mundo real. James Halliday, o excêntrico criador do jogo, morre e deixa sua fortuna inestimável para a primeira pessoa que descobrir a chave de um quebra-cabeça diabólico que ele arquitetou. Para vencer, Watts precisa abandonar a existência virtual e experimentar o amor e a realidade.



SEÇÃO DE  
FOTOS





Encurralado (*Duel*, 1971)



Louca escapada (*The Sugarland Express*, 1974)



Tubarão (*Jaws*, 1975)



Contatos imediatos de terceiro grau (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)



1941, Uma guerra muito louca (1941, 1979)

Os caçadores da arca perdida  
(*Raiders of the Lost Ark*, 1981) →







E.T. O extraterrestre (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982)





Indiana Jones e o templo da perdição (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)



A cor púrpura (*The Color Purple*, 1985)



Império do sol (*Empire of the Sun*, 1987)



Além da eternidade (*Always*, 1989)



Indiana Jones e a última cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)





Hook – A volta do Capitão Gancho (*Hook*, 1991)





Jurassic Park (1993)





Amistad (1997)

← A lista de Schindler  
(*Schindler's List*, 1993)

O resgate do soldado Ryan  
(*Saving Private Ryan*, 1998) →













Prenda-me se for capaz (*Catch Me If You Can*, 2002)

← A.I. Inteligência artificial  
(*A.I. Artificial Intelligence*, 2001)



Minority Report: a nova lei (*Minority Report*, 2002)



O terminal (*The Terminal*, 2004)



Guerra dos mundos (*War of the Worlds*, 2005)



Munich (*Munich*, 2005)



As aventuras de Tintim (*The Adventures of Tintin*, 2011)



Cavalo de guerra (*War Horse*, 2011)



Lincoln (2012)





Ponte dos Espiões (*Bridge of Spies*, 2015)

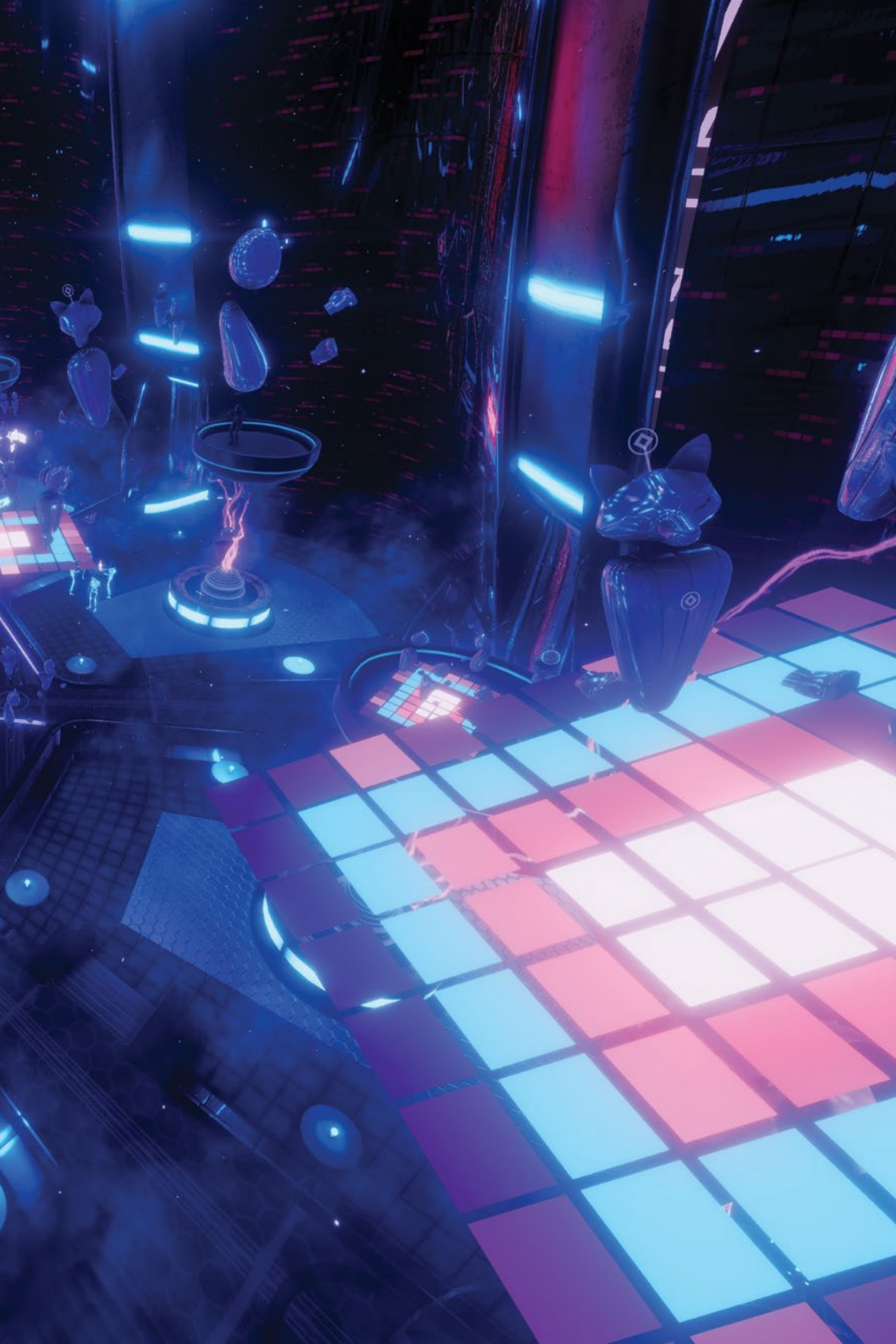


The Post – A guerra secreta (*The Post*, 2017)



Jogador nº1 (*Ready Player ONE*, 2018)





## sobre os autores

### Adrian Martin

Renomado crítico de cinema e arte radicado em Malgrat de Mar (Espanha). É autor de dez livros sobre cinema, incluindo *Mysteries of Cinema* (University of Western Australia Publishing, 2020). Mantém o site/arquivo, cobrindo 45 anos de escrita: <http://www.filmcritic.com.au>

### Charles-Antoine Courcoux

Professor sênior do Departamento de História e Estética do Cinema da Universidade de Lausanne, na Suíça, cujo Centro de Estudos de Cinema (CFS) ele dirige. Publicou vários artigos em revistas como *Film & History*, *Décadrages*, *Poli* e *CinémAction*, bem como em coletâneas dedicadas à ficção científica, filmes de guerra, fantasia e arqueologia da televisão. É autor de *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain* (Georg, 2016). É também secretário-geral da Swiss Cinema Network.

### Cyril Béghin

Fez parte do comitê de redação da *Cahiers du Cinéma* e escreve regularmente sobre cinema e arte contemporânea para diversas revistas internacionais (*Vertigo*, *Trafic*, *Austriaca*, *Rouge*, *Film Quarterly* etc), livros coletivos e catálogos, na França e em vários outros países. Editou com Mateus Araújo a edição francesa de um livro de Glauber Rocha (*Le Siècle du Cinéma*, Yellow Now/Magic Cinéma, 2006), organizou o volume *Duras/ Godard: Dialogues* (Post-éditions, 2014) e, com Dominique Bax, de 2002 a 2014, os catálogos anuais do Festival Théâtres au Cinéma. Desde 2005, colabora com a coreógrafa Valeria Apicella.

### David Bordwell

Professor emérito de estudos cinematográficos da Universidade de Wisconsin-Madison. Publicou livros como *Figuras traçadas na luz* (Papyrus,

2009), *Planet Hong Kong* (Harvard University Press, 2000), *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (University of Chicago Press, 2017), *Film Art: An Introduction e Film History: An Introduction* (McGraw-Hill, 2009) – os dois últimos com Kristin Thompson. Mantém o blog *Observations on Film Art* (também com Thompson): <http://www.davidbordwell.net/blog/>

## François Truffaut (1932–1984)

Crítico e cineasta francês. Escreveu para *Cahiers du Cinéma* ao longo dos anos 50 ao lado de nomes como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Éric Rohmer. Um dos fundadores do movimento cinematográfico conhecido como Nouvelle Vague e um dos maiores ícones da história do cinema do século xx. Em quase 25 anos de carreira, dirigiu 26 filmes, como *Os incompreendidos* (1959), *Jules e Jim – Uma mulher para dois* (1962) e *A noite americana* (1973).

## Frank Sanello

Autor e jornalista. Escreve sobre a indústria do entretenimento, antropologia cultural, política, questões sociais e história revisionista. Foi repórter de variadas publicações, como *The New York Times Syndicate*, *Los Angeles Daily News*, *Los Angeles Times*, *The Washington Post* e *The Boston Globe*. Entre seus livros estão: *Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology* (Taylor Pub. Co., 1996), *Naked Instinct: The Unauthorized Biography of Sharon Stone* (Carol Pub. Group, 1997), *Eddie Murphy: The Life and Times of a Comic on the Edge* (Carol Pub. Group, 1997) e *Jimmy Stewart: A Wonderful Life* (Pinnacle Books, 1997).

## Jack Sullivan

Professor de inglês e diretor do Programa de Estudos Americanos da Rider University. Suas especialidades incluem literatura, música e cinema americanos dos séculos xix e xx – em particular, a música de Hitchcock, a cultura americana e sua influência na música europeia (clássica e jazz). É ensaísta, autor, editor, musicólogo e contista, reconhecido como uma das principais figuras modernas no estudo do gênero terror, particularmente a história de fantasmas. Publicou seis livros, incluindo *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural* (1986) e *Hitchcock's Music* (2006).

## Jean-Philippe Tessé

Crítico de cinema. Desde 2001, escreve para a *Cahiers du Cinéma*. Foi editor-chefe adjunto da revista, juntamente com Stéphane Delorme, entre 2009 e 2020. Até 2009, foi responsável pela secção de cinema da *Chronic'art*. Autor do livro *Le Burlesque* (*Cahiers du cinéma*, 2007). Atuou em dois filmes de Catherine Breillat, *Une vieille maîtresse* (2007) e *La belle endormie* (2010).

## Jonathan Rosenbaum

É um dos críticos mais importantes dos EUA. Entre os seus livros estão: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Johns Hopkins University Press, 2004), *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (University Of Chicago Press, 2010) e *Moving Places: A Life at the Movies* (University of California Press, 1995). Mantém o site <https://www.jonathanrosenbaum.net/>

## Joseph McBride

Professor o Departamento de Cinema da San Francisco State University. É roteirista, historiador e biógrafo, tendo escrito e editado dezesseis livros. Entre eles estão: *Frank Capra: The Catastrophe of Success* (1992), *Steven Spielberg: A Biography* (1997) e *Searching for John Ford* (2001). Foi repórter, revisor e colunista do *Daily Variety* em Hollywood por muitos anos. Seus créditos como roteirista incluem o musical *Rock 'n' Roll High School* (1979) e cinco especiais do American Film Institute Life Achievement Award na CBS-TV. Recebeu um Writers Guild of America Award, quatro outras indicações ao WGA Award, duas ao Emmy Award e uma ao Canadian Film Awards.

## Luiz Carlos Oliveira Jr.

Crítico, pesquisador de cinema e professor no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Autor do livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (Papirus, 2013). Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. Atuou como crítico de cinema na revista *Contracampo* (2002–2011). Já colaborou para diversas revistas e jornais, como *Cinética*, *Cult*, *Bravo!* e *Folha de S.*



Paulo. Curador das mostras de cinema “Vincente Minnelli – Cinema de Música e Drama” (CCBB-RJ e SP, 2011) e “Jacques Rivette – Já Não Somos Inocentes” (CCBB-RJ e SP, 2013).

### Luiz Soares Júnior

Nascido em Recife em 1976, fez doutorado sobre a obra de arte como “Revelação da Verdade em Heidegger”. Escreve nas revistas *Cinética* e *Multiplot!* e no site português *À Pala de Walsh*. Escreveu dois livros, um sobre o demoníaco no classicismo e outro sobre Kiyoshi Kurosawa. Possui um site de tradução de crítica francesa de cinema: <https://dicionariosdecinemacom.wordpress.com/>

### Olivier Assayas

Diretor de cinema francês, roteirista e crítico de cinema. Cineasta de mais de quinze filmes. Após seus estudos em arte e literatura, realizou curtas-metragens e colaborou em vários roteiros, em particular com André Téchiné. Escreveu para a *Cahiers du Cinéma* (1980–85) e um livro de entrevistas com Ingmar Bergman. Seu primeiro filme, *Disorder* (Désordre, 1986), ganhou o prêmio no festival de Veneza, estabelecendo-o como um dos mais importantes cineastas de sua geração. Sua fama foi reforçada com *Água fria* (L’Eau froide, 1994), *Irma Vep* (1996) e *Clean* (2004).

### Pauline Kael (1919–2001)

É uma das críticas de cinema mais controversas dos EUA. Escreveu na *The New Yorker* por mais de duas décadas. Publicou, entre outros, *Kiss Kiss Bang Bang* (Marion Boyars Publishers, 1973) e *I Lost it at the Movies* (Marion Boyars Publishers, 1994).

### Paulo Santos Lima

Crítico de cinema, jornalista, curador e professor de cinema. Entre veículos em que escreveu e colabora em críticas, análises e coberturas estão *Folha de S. Paulo*, *Revista Cinética*, *Valor Econômico* e *Revista Bravo*. Colaborou também com textos para catálogos de mostras como “Cidade em Chamas – O Cinema de Hong Kong” (CCBB), “Scorsese” (CCBB) e “A Elegância de

Woody Allen” (CCBB). Ministrou cursos sobre diretores como Martin Scorsese, Orson Welles, John Cassavetes, Brian De Palma, Leon Hirschman, Paul Newman, Wong Kar-wai e Werner Herzog, e temas como a contracultura no cinema, cinema paulista, cinema francês e crítica cinematográfica (CCBB, SESC, Caixa Cultural, Centro Cultural Unimed-BH Minas). Fez a curadoria de mostras como “Easy Riders – O cinema da Nova Hollywood” e “O cinema francês pós-Nouvelle Vague” (CCBB).

### Peter Krämer

Professor Sênior de Estudos Cinematográficos na University of East Anglia (Norwich, Reino Unido), além de palestrante convidado regular na Masaryk University (Brno, República Tcheca) e na University of Television and Film Munich (Alemanha). Publicou mais de sessenta ensaios em revistas acadêmicas e editou coleções, incluindo várias sobre Spielberg. Ele é autor e editor de nove livros, entre eles: *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars* (Wallflower Press, 2005). Ele é colaborador regular da revista de cinema online *Pure Movies*, do blog *Women’s Film and Television History Network* (Reino Unido/Irlanda) e do *blogspot ThinkingFilmCollective*.

### Ruy Gardnier

Coordenador de programação na Cinemateca do MAM, chefe de catalogação no Circo Voador, professor e crítico de cinema do jornal *O Globo*. Foi fundador e editor das revistas eletrônicas *Contracampo* e *Camarilha dos Quatro*. Editou os catálogos de mostras retrospectivas dedicadas às obras de John Ford, Samuel Fuller, Abel Ferrara, Buster Keaton, Rogério Sganzerla e Julio Bressane, entre outros. Foi curador das mostras “Julio Bressane – Cinema Inocente”, “Rogério Sganzerla – Cinema do Caos” e “Cinema Brasileiro Anos 90, 9 Questões”. Trabalhou também como pesquisador no Tempo Glauber e foi professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

### Thomas Schatz

É Mary Gibbs Jones Centennial Chair (e ex-presidente) do Departamento de Rádio-Televisão-Filme da Universidade do Texas em Austin e Diretor Executivo do University of Texas Film Institute. Escreveu quatro livros sobre filmes e produção cinematográfica de Hollywood, incluindo *Hollywood*

*Genres: Formulas, Filmmaking e Studio System* (1981) e *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (1989). Organizou a coleção de quatro volumes *Hollywood: Critical Concepts* e é editor da série *Film and Media Studies Series* para a University of Texas Press. Seus textos sobre filmes apareceram em várias revistas, jornais e periódicos acadêmicos.

## Vincent Malausa

Crítico de cinema. Desde 2001, escreve para a *Cahiers du cinéma*. É colunista do *Le Plus Nouvel Obs*, do semanário *Le Nouvel Observateur*. Colabora com diferentes revistas como *Panic*, *Jeune Afrique* e *La Revue pour l'intelligence du monde*. Escreveu artigos para dois livros coletivos: *Jacques Rozier, le funambule* (Editions de l'Etoile, 2001) e *Politique des zombies, l'Amérique selon Romero* (Ellipses, 2007).

1. Trecho da crítica do filme *Louca Escapada* originalmente publicada na revista *The New Yorker* na edição de março de 1974.
2. Coincidentemente, quando Lucas doou 4,7 milhões de dólares para sua alma mater em 1981, ele convenceu Spielberg a doar 500.000 dólares. Spielberg recebeu um título honorário de doutor em Belas Artes pela escola em 1994 e, dois anos depois, foi eleito para o conselho de curadores da USC.
3. Ele aparentemente não chegou a conhecer outros alunos de Long Beach State daquele tempo, inclusive alguns que seguiriam carreiras notáveis no show business: o ator e comediante Steve Martin (formado em Filosofia na faculdade), os irmãos e cantores pop Karen e Richard Carpenter, e a futura diretora punk de cinema Penelope Spheeris (que Spielberg mais tarde contratou para dirigir *Os batutinhas*, de 1994).
4. Além de aparecer nos filmes estudantis de Spielberg, Ernest teve papéis pequenos como policial rodoviário em *Louca escapada* (1974) e *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977).
5. Seus créditos de produção incluem *Golpe de Mestre* (1973) e *Taxi Driver* (1976). Entre os filmes que dirigiu estão *Cuidado com Meu Guarda-Costas* (1980) e o filme de TV *a cabo de 1994 Meus Problemas Com os Vizinhos*, estrelado pela esposa de Spielberg, Kate Capshaw.
6. Na biografia de 1983 de Spielberg, Tony Crawley questiona se Spielberg poderia ter trabalhado na série *Caravana*, cuja produção, como afirma incorretamente Crawley, teria terminado antes de Spielberg chegar ao estúdio. A produção de *Caravana* durou até 1965 e o departamento de edição da Universal TV continuou reeditando alguns episódios para reprises e distribuição por algum tempo depois. Chuck Silvers acredita que é “bem possível que Spielberg tenha trabalhado na série quando os editores tiveram que encurtar os episódios para que as estações pudessem transmitir mais comerciais e deixar os programas menos violentos, em resposta às mudanças nos costumes e práticas.”
7. Spielberg encontrou tempo para iniciar um relacionamento com a filha de Mann, Deborah, que estava lá para aprender os negócios da família (hoje, Deborah Hardberger é a supervisora do laboratório na Cinema Research Corp.). Além de assistir as filmagens de *Amblin'* para ver se Spielberg “precisava de um ouvido ou olho extra”, Deborah também começou a namorar o jovem cineasta.
8. Pouco antes da sua reunião com Sheinberg, Spielberg usou *Amblin'* para assinar com seu primeiro agente, Mile Medavoy, da General Artists Corp., que foi adquirido logo depois pela Creative Management Associates, uma parceria de Freddie Fields e David Begelman. Medavoy não acompanhou Spielberg na sua reunião, mas, posteriormente, a agência negociou seu acordo com a Universal.
9. *Guerra nas Estrelas* foi indicado a nove Oscars, incluindo “Melhor Filme” e “Melhor Roteiro Original”, ganhando seis (principalmente em categorias técnicas), além do prêmio especial acima mencionado.
10. Embora eu me refira aos EUA no texto, na verdade, a *Variety* também inclui faturamentos do Canadá nas suas listas nacionais.
11. Sucessos menores de ficção científica incluem *Coma* (1978), *Capricórnio Um* (1977) e *A fúria* (1978), todos no top 25 com locações entre US\$ 10 milhões e US\$ 15 milhões.
12. Uma tentativa de ajustar os números de locação pela inflação dos preços dos ingressos produziu uma lista que tinha *E o vento levou* (1939) no topo, seguido por *Guerra nas estrelas*; *Contatos imediatos* estava fora dos dez primeiros (Steinberg 3-4).

13. Em um trecho, pode-se também considerar aqui *O jovem Frankenstein* (1975; no. 34) como uma atualização e paródia de um dos ur-textos de ficção científica. Talvez também *Carrie* (1976; no. 140, em conjunto com vários outros títulos), um filme sobre uma garota com poderes telecinéticos. Além disso, os filmes de James Bond, dos quais o mais bem classificado é 007 contra a chantagem atômica (1965; nº 43), tendem a invadir o território da ficção científica por meio de sua utilização mais ou menos futurista de tecnologia avançada. Finalmente, há dois filmes da Disney sobre um besouro Volkswagen com mente própria – *Se meu fusca falasse* (1969; nº 76) e *As novas aventuras do fusca* (1974) – que exploram o tema-chave da ficção científica das máquinas sencientes, mas o fazem dentro de uma estrutura mágica e não científica.
14. O filme é explicitamente referenciado no diálogo da “edição especial”. Referências a “When You Wish Upon a Star” e/ou à Disney também podem ser encontradas em várias outras resenhas, principalmente de 1980, mas também na resenha de Sterritt de 1977 (“UFO Saga-Astonishing, Thrilling, Moving” 32).
15. Sobre inovação formal e estilística, ver Krämer, “Post-Classical Hollywood” (297–307).
16. Duas dessas entrevistas podem ser encontradas em Friedman e Notbohm (37–69).
17. Sobre o forte interesse do jovem Spielberg pelo gênero de ficção científica na literatura, cinema e televisão, ver McBride (79).
18. Sobre a história da produção de *Contatos Imediatos*, veja McBride (226–227, 261–286), Morton e Balaban.
19. “New Bonnie ‘n’ Clyde”, *Hollywood Citizen-News*, 2 de maio de 1969, citado e referenciado em McBride (178, 473).
20. Cp. as listas anuais em Krämer, *The New Hollywood* (105–109).
21. De acordo com uma lista não publicada, compilada por Sheldon Hall com base nos dados fornecidos por Cohn, *Louca Escapada* nem chegou ao top 50 em seu ano de lançamento.
22. Sobre as preferências cinematográficas das mulheres e sua negligência por parte de Hollywood, veja Krämer, “A Powerful Cinema-going Force?”.
23. No entanto, mesmo as redes de televisão começaram a colocar mais ênfase na “qualidade” demográfica do público, em vez de apenas focar em seu tamanho (Alvey).
24. Sobre o impacto de longo prazo dos épicos históricos sobre Spielberg e seus contemporâneos, ver Russell (cap. 1, 3–5).
25. Veja, por exemplo, as entrevistas de Spielberg sobre a produção do filme em Helpern (8–12), Borrow (27–28), Combs (33–36) e Tuchman (48–51). Veja também McBride (cap. 10) e Gottlieb.
26. Material relevante sobre a mudança de abordagem de Spielberg para o projeto pode ser encontrado, por exemplo, em McBride (226–227, 261–286), Morton (especialmente Chs. 1, 4, 7–9, 14, 17 e 23), Balaban, Pentes, Tuchman e Poster. Além disso, seria preciso considerar o retorno geral e muito gradual ao entretenimento familiar no cinema americano em meados da década de 1970; ver, por exemplo, Krämer, *The New Hollywood* (63–65); Krämer, “Disney and Family Entertainment” (269–270); e Brown (142–143, 148).
27. Cp. As listas anuais e a lista do período ajustado pela inflação em Krämer, *The New Hollywood* (111–115) e Steinberg (3–8, 21–25). Ver também Hall e Neale (caps. 7–8).
28. Os números para a transmissão repetida de 1979 seriam 27,4 e 48 (Steinberg 34).
29. Sobre a importância particular do público infantil no marketing de *Os Dez Mandamentos* na década de 1950, ver Russell (41–45).
30. Krämer, “Would You Take Your Child?”; Allen; Krämer, “The Best Disney Film Disney” (193–196); Krämer, “Disney and Family Entertainment” (272–276); and Brown (Chs. 6–7).
31. Como se sabe, este é um tema recorrente na obra de Spielberg, mas também nos filmes dos *Movie Brats*. Em *Hollywood*, de Vietnan a Reagan, Robin Wood escreve sobre uma “restau-

ração do Pai”, entendida tanto simbólica quanto literalmente como “o projeto dominante, *ad infinitum* e *post nauseam* do cinema hollywoodiano contemporâneo, um verdadeiro metassistema temático abrangendo todos os gêneros disponíveis e todos os ciclos atuais” (172).

32. O fato de Anderton ser comparado a uma criança é ainda reforçado pela explicação dada por sua ex-esposa Lara para justificar tê-lo deixado: “Eu o deixei porque toda vez que olhava para ele, via meu filho. Cada vez que me aproximava dele, sentia o cheiro do meu filhinho. Foi por isso que o deixei. Logicamente, então, é Lara quem “liberta” Anderton de seu estado de cativo fetal na prisão ao final do filme.

33. A palavra “grávida” aparece em letras maiúsculas no roteiro (Frank 164).

34. O plano geral, que apresenta o protagonista Ray, mostra o personagem operando um guindaste e enfatiza como a escada gigantesca da área portuária o torna pequeno [2:41]. O mesmo pode ser dito sobre as cenas de abertura do filme, que se concentram em uma visão da Terra onde o tráfego de automóveis, o desenvolvimento urbano e o enxame humano substituíram um estado sereno natural, representado logo antes pela folhagem verde [1:15–2:10].

35. Frederick Wasser menciona que Janusz Kaminski, o diretor de fotografia de *Minority report*, se inspirou na “paleta escura” de *Cidade das sombras* (Alex Proyas, 1998) e *Matrix*. A influência do filme dos Wachowski foi, de fato, confirmada pelo próprio Spielberg em entrevista a Rick Lyman (2002).

36. Andrew Niccol trabalhou como roteirista em ambos os filmes.

37. Sobre a ansiedade de perder a masculinidade que o filme associa à tecnologia, ver Freud 44–49.

38. Veja o artigo de Sébastien Lefait neste volume.

39. Aliás, um dos primeiros sucessos cinematográficos de Tom Hanks foi *Quero ser grande* (1988), coescrito pela irmã de Spielberg, no

qual ele interpretou uma criança presa em um corpo adulto.

40. Ainda assim, o filme minimiza a inversão na relação de poder entre os dois parceiros já que, para esta cena, o roteiro menciona que Dafna “está por cima” (Kushner e Roth 25).

41. Isso também aparece como uma forma de homenagem à famosa cena de *A Conversação* (1974), de Francis Ford Coppola.

42. O próprio Spielberg endossou essa distinção em entrevista ao canal de TV francês Canal+, quando apresentou *O bom gigante amigo* (2016) no festival de Cannes em 16 de maio de 2016. Questionado por Augustin Trapenard sobre a necessidade de “manter a perspectiva de uma criança” para fazer filmes como os seus, o realizador explicou que “não fica sempre assim quando faz filmes históricos... como em *Ponte dos espíões* (2015) ou *Munique*”.

43. Ver notavelmente Péron 2003 e Lorrain 2003.

44. A exemplo da França, terra do autismo, Spielberg foi nomeado Cavaleiro da Legião de Honra em 2004 e promovido a Oficial em 2008. De janeiro a março de 2012, o diretor foi homenageado pela Cinémathèque française com uma retrospectiva intitulada “Steven Spielberg: entre o espetáculo e a espiritualidade”, bem como uma master class. No mesmo ano, os lançamentos de *As aventuras de Tintim* (2011) e *Cavalo de Guerra* (2011) lhe renderam as capas de quase todas as revistas de cinema francesas, de *Cahiers du cinéma* a *Première* e *Studio Ciné Live*, sem mencionar as edições especiais de *Les Inrockuptibles* e *Mad Movies*. Por fim, Spielberg, que havia comparecido ao Festival de Cinema de Cannes apenas duas vezes (em 1974 e 1982) em seus trinta anos de carreira, apresentou o quarto filme de Indiana Jones no evento em 2008, presidiu o júri em 2013 e voltou para *O bom gigante amigo* em 2016.

45. Em suas resenhas de *Prenda-me se for capaz*, Didier Péron (2003) retratou Spielberg como “afetado pela melancolia da maturidade”, enquanto François-Guillaume Lorrain (2003) observou que o diretor não era mais “o artista ou a máquina de fazer dinheiro dos anos 1970 e 1980. Ele amadureceu.”

46. A grande maioria desses livros, de fato, começa considerando a questão das “resistências comuns” à legitimidade da obra de Spielberg como objeto de investigação acadêmica (Morris 2; Gordon 1-2; Buckland 2006; Kendrick X-XI; Kovalski 2010).
47. Em sua época e de maneira bastante semelhante, Tubarão representou uma produtiva hibridização entre os códigos dos filmes-catástrofe e dos filmes de terror.
48. Spielberg e a Universal mantiveram esse acordo em segredo por décadas, e os relatos sobre o contrato de Spielberg variam. Alguns colocam sua participação em atrações relacionadas a seus próprios filmes em até 5,25%. Spielberg, como sempre, recusou-se a discutir detalhes.
49. Há aqui um jogo de repetição com duplo sentido que no português se perde. Em francês, “cruel” pode significar tanto “naquela em que se acredita” quanto “crua”. [N.T.]
50. Opto, nesse título, por uma “tradução afetiva”, no sentido de que não me apoio na literalidade linguística e na precisão da tradução do trecho em inglês (“Estarei bem aqui”), mas na tradução tal como na versão dublada de E.T., popularizada no Brasil. [N.T.]
51. Expressão que se refere aos trinta anos posteriores à Segunda Guerra mundial. [N.T.]
52. Aqui Béghin comete um leve equívoco, pois Spielberg nasceu em dezembro de 1946. [N. T.]
53. Série de filmes para a TV exibida pelo canal ABC de 1969 a 1975. [N.T.]
54. Nos EUA, o filme foi lançado como “Duel”, como o título do conto. No Brasil, o filme recebeu o título de “Encurralado”. [N.T.].
55. Curta-metragem dirigido por Spielberg, lançado em 1968. [N.T.]
56. Quatro sequências (duas escritas por Spielberg e duas por Eckstein) foram adicionadas em 1972 para a versão feita para o cinema, lançada no exterior. As de Spielberg eram totalmente visuais: a abertura do ponto de vista do carro de Weaver quando ele sai de sua garagem e segue para a rodovia (a versão para TV começava com o carro na estrada aberta) e a tentativa do caminhão de empurrar o carro em direção a um trem. As outras sequências adicionadas foram as do caminhão vindo para ajudar ao ônibus escolar enguiçado e Weaver ao telefone discutindo com sua esposa (Jacqueline Scott), que é mostrada em casa enquanto seus dois filhos brincam com um robô de brinquedo (um toque de Spielberg). Embora Eckstein diga que Spielberg não fez objeções, na época, à interação entre marido e mulher, mais tarde o diretor se arrependeu de ter filmado a cena, que Matheson considera “muito parecida com uma novela e desnecessária.”
57. A Universal investiu \$ 100.000 adicionais em três dias de filmagem de Spielberg para a versão feita para o cinema.
58. O modelo do carro se chama “Valiant”, que significa “valente”, “corajoso”.
59. Dale Van Sickle fez as acrobacias dirigindo o Valiant, com Weaver fazendo principalmente os close-ups.
60. Spielberg sugeriu cortar todas as dublagens na versão para o cinema internacional, mantendo apenas o diálogo nas interações de Weaver com outras pessoas, mas a distribuidora (Cinema International Corporation) não concordaria com uma ideia tão radical. Eckstein diz que Spielberg e ele ainda conseguiram remover “muito” da narração e outros de diálogos para essa versão.
61. “Garoto prodígio”, em alemão no original. [N.T.]
62. Quando recebeu um lançamento tardio nos cinemas dos Estados Unidos em 1983, Encurralado não fez muito sucesso comercial, porque havia sido amplamente visto na televisão, onde ainda é exibido com frequência em sua versão mais longa. A versão original da TV não está mais disponível.
63. Transmissão semanal de filmes de longa-metragem exibida pela rede de televisão CBS. [N.T.]
64. “Ace Eli and Roger of the Skies”, no original. Foi dirigido por John Erman. [N.T.]

65. Lançado no Brasil com o título de “Sob o signo da vingança”. [N.T.]
66. Essa foi a noite em que Spielberg se juntou à grande parte da elite de Hollywood e ao presidente Richard Nixon para homenagear o diretor moribundo John Ford no primeiro jantar do American Film Institute Life Achievement Award, em Beverly Hills.
67. Barwood e Robbins já haviam escrito sete roteiros não filmados, incluindo *Clearwater*, um conto futurista ambientado no noroeste do Pacífico. Ele foi anunciado pela Universal como um projeto de Spielberg e Lang em outubro de 1973.
68. No jargão Hollywoodiano, quando um roteiro é colocado “in turnaround”, significa que a empresa responsável pela produção desistiu do projeto e devolveu os direitos aos roteiristas. [N.T.]
69. Trata-se do romance que originou o filme homônimo que, no Brasil, foi lançado com o título de “Tubarão”. [N.T.]
70. “Espírito de equipe”, em francês no original. [N.T.]
71. Lançado no Brasil como “A louca escapada”. [N.T.]
72. Os eventos decisivos, na verdade, ocorreram em Wheelock, mas os cineastas pegaram emprestado o nome da cidade de Sugar Land e depois filmaram essas cenas em Floresville.
73. Episódio da série de horror *Night Gallery* (Galeria do terror), exibida na emissora NBC entre 1969 e 1973. [N.T.]
74. Unidade de medida de intensidade de luz nos EUA. Um foot-candle corresponde à luminosidade produzida por uma vela a uma distância de 30 cm. [N.T.]
75. Além de sua nova namorada, Spielberg trouxe de volta duas outras lembranças da locação: a placa giratória neon de galinha da cena do drive-in Dybala’s Golden Fryers e o carro de polícia crivado de balas, Carro 2311. Spielberg instalou a placa de galinha em seus aposentos na Universal e dirigiu o carro 2311 por Hollywood antes de doá-lo a um museu.
76. Cenas projetadas no fundo, filmadas separadamente dos atores, que são então filmados em frente às “telas de processo” que ficam no fundo, para criar a ilusão de sua presença nessas cenas.
77. Carrinho de rodas ou dispositivo semelhante usado em produções audiovisuais para criar movimentos suaves com a câmera. [N.T.]
78. Relativo ao diretor Albert Altman. [N.T.]
79. A perseguição policial em baixa velocidade a OJ Simpson em 1994, com membros do público aplaudindo e acenando para ele das laterais das rodovias de Los Angeles, fez com que a Louca escapada parecesse profético.
80. Estratégia de lançamento de filmes que ocorre de forma gradual, para que a produção, lentamente, construa sua reputação e seu impulso através das críticas e do boca-a-boca. [N.T.]
81. *Laugh-In* é o nome da série de TV cômica da qual a atriz fazia parte e por meio da qual se tornou conhecida do grande público. [N.T.]
82. Begelman tinha sido diretor da Creative Management Associates, a agência que representava Spielberg. A CMA fundiu-se com a International Famous Artists (IFA), em 1975, para formar a International Creative Management (ICM).
83. Benchley também recebeu 70 mil dólares de licenciamento para cada sequência e um bônus de 50 mil vinculado à longa permanência de seu livro na lista de mais vendidos do *New York Times*.
84. Spielberg conheceu Dreyfuss quando o ator recusou um papel em *Savage*, telefilme que ele dirigiu.
85. O Screen Actors Guild, principal sindicato de atores dos EUA, estava ameaçando fazer greve em 1 de julho de 1974, o que acabou não ocorrendo.



86. Um dos três tubarões não estava preso à plataforma e nadava sobre um trenó mecanizado controlado por mergulhadores.
87. Quando o tubarão morre, Spielberg usa o mesmo efeito sonoro que ele usou para o grito de morte do caminhão em *Encurralado*, o “rugido jurássico” de *O monstro da lagoa negra* (1954).
88. Em outro filme, quando o diretor de fotografia Allen Daviau se preocupou com uma falha técnica, Spielberg lhe disse: “John Williams vai inserir alguns violoncelos e você vai parecer um gênio”.
89. Enquanto as ações da MCA disparavam, Alfred Hitchcock estava rodando seu último filme, *Trama macabra* (1976), pela Universal. Ele recebia com alegria os relatórios diários sobre o desempenho de bilheteria de *Tubarão* e seu efeito em suas polpudas participações acionárias. Spielberg acabaria sendo expulso do set de *Cortinas rasgadas* (1966), de Hitchcock, dez anos antes, mas ele ainda queria ver em ação o homem que ele considerava “O Mestre”, então, depois que *Tubarão* foi lançado, ele deu uma incerta no estúdio de *Trama macabra*. “Hitchcock estava sentado de costas para mim, de olho na cena”, lembrou ele. “De repente, foi como se ele sentisse um intruso atrás de si. Ele não poderia ter me visto, mas se inclinou para um diretor-assistente e sussurrou algo. Alguns momentos se passaram e o assistente veio até mim e disse: ‘Senhor, este é um set fechado’. Fui conduzido para fora do set, o que foi bem divertido. Foi o mais perto que cheguei de Hitchcock. Aprendi que ele tinha olhos na nuca.”
90. Federico Fellini foi indicado por *Amarcord* (1973). Os outros indicados foram Robert Altman, por *Nashville* (1975); Milos Forman, *Um estranho no ninho* (1973); Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975); e Sidney Lumet, *Um dia de cão* (1975).
91. O incidente de Indianápolis serviu de base para um telefilme, *Mission of the Shark* (1991).
92. A primeira menção do nome Amblin’ como uma empresa, mantendo o apóstrofo do título do primeiro curta-metragem dirigido por Spielberg, em 1968.
93. O título original, “A primal scream movie” [Um filme do grito primal], recorre ao conceito de catarse a partir da terapia primal, para indicar que o filme com o qual Spielberg lidou com os seus maiores temores e provocou um enorme medo no público também proporcionou uma libertação na carreira do cineasta [N.T.].
94. (“Dinomania”, *New York Review of Books*, 12 de agosto de 1993)
95. O autor faz referência ao bordão do programa *The Jerry Lewis MDA Labor Day*. Criado no início dos anos 50, a maratona televisiva tinha como objetivo principal arrecadar dinheiro para a Associação Americana de Distrofia Muscular (MDA). [N.T.]
96. Ver Denis Wood, “No Place for a Kid: Critical Commentary on *The Last Starfighter*”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 14 nº 2 (1986), pp. 52–63.
97. Frédéric Bonnaud (trad. Kent Jones), “The Captive Lover – An Interview with Jacques Rivette”, *Senses of Cinema*, nº. 15 (setembro de 2001).
98. Para uma discussão brilhante sobre o que a Disney fez com Pinóquio, veja William Paul, “Art, Music, Nature and Walt Disney”, *Movie*, nº 24 (verão de 1977), pp. 44–52.
99. Gilles Deleuze, “Carta a um crítico severo”, citado e traduzido por Terence Blake, *Agent Swarm*, 12 de julho de 2016.
100. Devo, neste ponto, a Dana Polan, “Jack and Gilles: Reflections on Deleuze’s Cinema of Ideas”, *Art & Text*, nº 34 (Primavera de 1989), pp. 23–30.

## referências bibliográficas

ficção científica espiritual para toda a família

- ALLEN, Robert C. "Home Alone Together: Hollywood and the 'Family Film'." *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*. Eds. Melvyn STOKES and Richard MALTBY. London: BFI, 1999, 109–131.
- "All-Time Film Rental Champs," *Variety*, 14 January 1981: 28.
- ALVEY, Mark. "'Too Many Kids and Old Ladies': Quality Demographics and 1960s US Television." *Screen* 45.1 (2004): 40–62.
- ANSEN, David. Review of *Close Encounters*, *Newsweek*, 18 August 1980: 87.
- BALABAN, Bob. *Spielberg, Truffaut and Me: Close Encounters of the Third Kind—An Actor's Diary*. London: Titan, 2002.
- "Big Rental Films of 1977," *Variety*, 4 January 1978: 21.
- "Big Rental Films of 1978," *Variety*, 3 January 1979: 17.
- "Big Rental Films of 1979," *Variety*, 9 January 1980: 21.
- "Big Rental Films of 1980," *Variety*, 14 January 1981: 29.
- BORROW, Andrew C. "Filming *The Sugarland Express*: An Interview with Steven Spielberg," *Filmmakers Newsletter*, Summer 1974. Reprinted in *Steven Spielberg: Interviews*. Ed. Lester D. FRIEDMAN and Brent NOTBOHM. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 18–29.
- BROWN, Noel. *The Hollywood Family Film: A History, From Shirley Temple to Harry Potter*. London: I.B. Tauris, 2012.  
DOI : 10.5040/9780755693962
- CANBY, Vincent. Review of *Close Encounters*, *New York Times*, 17 November 1977: C19.
- CHAMPLIN, Charles. Review of *Close Encounters*, *Los Angeles Times*, 3 August 1980, Calendar: 1.
- COHN, Lawrence. "All-Time Film Rental Champs," *Variety*, 10 May 1993: C76–108.
- COMBS, Richard. "Primal Scream: An Interview with Steven Spielberg," *Sight and Sound*, Spring 1977. Reprinted in *Steven Spielberg: Interviews*. Eds. Lester D. FRIEDMAN and Brent NOTBOHM. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 30–36.
- CORLISS, Richard. Review of *Close Encounters*, *Time*, 18 August 1980: 58.
- DENBY, David. Review of *Close Encounters*, *New York*, 18 August 1980: 70.
- FREDERICK, Robert B. "Travolta's *Grease*," *Variety*, 3 January 1979: 3.
- FREDERICK, Robert B. "Superman 1979 Runaway No. 1 – \$81 Mil," *Variety*, 9 January 1980: 21.
- FREDERICK, Robert B. "Empire, \$120 Mil, Twice Kramer B.O.," *Variety*, 14 January 1981: 29.
- FRIEDMAN, Lester D. and Brent NOTBOHM (ed.). *Steven Spielberg: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- GOTTLIEB, Carl. *The JawsLog. 25th Anniversary Edition*. London: Faber and Faber, 2001 [1975].
- HALL, Sheldon and Steve NEALE. *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- HASKELL, Molly. "The Dumbest Story Ever Told," *New York*, 5 December 1977: 144.
- HELPERN, David. "At Sea with Steven Spielberg." *Take One*, March/April 1974. Reprinted in *Steven Spielberg: Interviews*. Ed. Lester D. FRIEDMAN and Brent NOTBOHM. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 3–17.
- KRÄMER, Peter. "Post-Classical Hollywood." *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds. John HILL and

- Pamela CHURCH GIBSON. Oxford: Oxford University Press, 1998, 289–309.
- KRÄMER, Peter. “Would You Take Your Child To See This Film? The Cultural and Social Work of the Family-Adventure Movie.” *Contemporary Hollywood Cinema*. Ed. Steve NEALE and Murray SMITH. London: Routledge, 1998, 294–311.
- KRÄMER, Peter. “A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s.” *Identifying Hollywood’s Audiences: Cultural Identity and the Movies*. Ed. Melvyn STOKES and Richard MALTBY. London: BFI, 1999, 93–108.
- KRÄMER, Peter. “‘A truly mass audience’: Movies and the Small Screen in the Mid-1970s,” unpublished paper, presented at the 18th Conference of the International Association for Media and History “Television and History,” Leeds, July 1999.
- KRÄMER, Peter. “‘The Best Disney Film Disney Never Made’: Children’s Films and the Family Audience in American Cinema Since the 1960s.” *Genre and Contemporary Hollywood*. Ed. Steve NEALE. London: BFI, 2002, 183–98.
- KRÄMER, Peter. “‘It’s aimed at kids—the kid in everybody’: George Lucas, *Star Wars* and Children’s Entertainment.” *Action and Adventure Cinema*. Ed. Yvonne TASKER. London: Routledge, 2004, 358–370.
- KRÄMER, Peter. *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower Press, 2005.
- KRÄMER, Peter. “Welterfolg und Apokalypse: Überlegungen zur Transnationalität des zeitgenössischen Hollywood.” *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. Eds. Ricarda STROBEL and Andreas JAHN-SUDMANN. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2009, 171–184.
- KRÄMER, Peter. “Hollywood and Its Global Audiences: A Comparative Study of the Biggest Box Office Hits in the United States and Outside the United States Since the 1970s.” *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Ed. Richard MALTBY, Daniel BILTREYST and Philippe MEERS. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, 171–184.
- KRÄMER, Peter. “‘A film specially suitable for children’: The Marketing and Reception of 2001: A Space Odyssey (1968).” *Family Films in Global Cinema: The World Beyond Disney*. Ed. Noel BROWN and Bruce BABINGTON. London: I.B. Tauris, 2015, 37–52.
- MCBRIDE, Joseph. *Steven Spielberg*. London: Faber and Faber, 1997.  
DOI : 10.14325/mississippi/9781604738360.001.0001
- MORTON, Ray. *Close Encounters of the Third Kind: The Making of Steven Spielberg’s Classic Film*. New York: Applause, 2007.
- MURPHY, A.D. Review of *The Sugarland Express*, *Variety*, 20 March 1974. Reprinted in *Steven Spielberg*. Ed. George PERRY. London: Orion, 1998, 105–106.
- MURPHY, A.D. Review of *Close Encounters*, *Variety*, 9 November 1977. Reprinted in *Steven Spielberg*. Ed. George PERRY. London: Orion, 1998, 108–109.
- MURPHY, A.D. Review of *Jaws*, *Variety*, 18 June 1975. Reprinted in *Steven Spielberg*. Ed. George PERRY. London: Orion, 1998, 106–107.
- POSTER, Steve. “The Mind Behind *Close Encounters of the Third Kind*,” *American Cinematographer*, February 1978. Reprinted in *Steven Spielberg: Interviews*. Eds. Lester D. FRIEDMAN and Brent NOTBOHM. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 55–69.
- POWERS, Stephen, David J. ROTHMAN and Stanley ROTHMAN. *Hollywood’s America: Social and Political Themes in Motion Pictures*. New York: Westview, 1996.
- REED, Rex. “*Encounters of the Third Kind* is Too Close,” *New York Daily News*, 18 November 1977: 3.
- RUSSELL, James. *The Historical Epic and Contemporary Hollywood: From Dances with Wolves to Gladiator*. New York: Continuum, 2007.  
DOI : 10.5040/9781628929096
- SCHLESINGER Jr., Arthur. “Close Encounters of a Benign Kind,” *Saturday Review*, 7 January 1978: 46.
- STEINBERG, Cobbett. *Film Facts*. New York: Facts on File, 1980.

- STERRITT, David. "UFO Saga—Astonishing, Thrilling, Moving." *Christian Science Monitor*, 17 November 1977: 32.
- STERRITT, David. Review of *Close Encounters*, *Christian Science Monitor*, 14 August 1980: 19.
- TUCHMAN, Mitch. "Close Encounter with Steven Spielberg," *Film Comment*, January-February 1978. Reprinted in *Steven Spielberg: Interviews*. Ed. Lester D. FRIEDMAN and Brent NOTBOHM. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 37–54.
- WECHSLERSMOLAR, Sharon. Review of *Close Encounters*, *Wisdom's Child*, 20 December 1977: 16.
- WHELTON, Clark. "Failed Faith," *Village Voice*, 28 November 1977: 47.
- WINSTEN, Archer. Review of *Close Encounters*, *New York Post*, 8 August 1980: 31.
- ΠΑΣCER ΟU ΠΑΩ ΠΑΣCER
- A.I. *Artificial Intelligence*. Dir. Steven SPIELBERG. DVD. Dreamworks Home Entertainment, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BUCKLAND, Warren. *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York, London: Continuum, 2006.  
DOI : 10.5040/9781628929201
- Catch Me if You Can*. Dir. Steven SPIELBERG. DVD. Dreamworks Home Entertainment, 2003.
- CONNELL, Robert. *Masculinities*. St Leonards: Allen & Unwin, 1995.  
DOI : 10.4324/9781003116479
- COURCOUX, Charles-Antoine. "De la nécrose technologique au gouffre métallurgique. Darth Vader ou le choc de la conscience post-industrialisée." *Décadrages* 8–9 (Fall 2006): 76–94.  
DOI : 10.4000/decadrages.285
- COURCOUX, Charles-Antoine. *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*. Geneva: Georg, 2017.
- CREED, Barbara. "Woman as Monstruous Womb." *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, 1993, 43–58.
- FRANK, Scott. *Minority Report*, revised draft, May 16, 2001. www.dailyscript.com/scripts/MINORITY\_REPORT\_--\_May\_16th\_2001\_revised\_draft\_by\_Scott\_Frank.html. Accessed on 12 August 2017.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Trans. Joan Riviere. London: The Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, 1946. DOI : 10.2307/2961285
- FRIEDMAN, Lester D. *Citizen Spielberg*. Urbana, Chicago: U of Illinois P, 2006.
- GORDON, Andrew M. *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield, 2008.
- JACKSON LEARS, T.J. *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880–1920*. Chicago, London: U of Chicago P, 1981.
- KENDRICK, James, *Darkness in the Bliss-Out: A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2014.
- KOWALSKI, Dean A., ed. *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Lexington: UP of Kentucky, 2010.
- KUSHNER, Tony and Eric ROTH. *Munich*, revised draft. www.dailyscript.com/scripts/munich.pdf. Accessed on 12 August 2017.
- LORRAIN, François-Guillaume. "La pause champagne." *Le Point* 1586, 7 February 2003: 100.
- LYMAN, Rick. "Spielberg Challenges the Big Fluff of Summer." *The New York Times*, June 16, 2002.
- MASSON, Christine and Laurent DELMAS. "Steven Spielberg, on aura vraiment tout vu." *On aura tout vu*, France Inter, 28 November 2015.
- Minority Report*. Dir. Steven SPIELBERG. DVD. Dreamworks Home Entertainment, 2002.
- MORRIS, Nigel. *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London, New York: Wallflower Press, 2007.  
DOI : 10.7312/morr476489
- Munich*. Dir. Steven SPIELBERG. DVD. Universal, 2006.

- PÉRON, Didier. "Spielberg sort du schéma. Arrête-moi si tu peux, comédie alerte et mélancolique sur les apparences." *Libération*, 12 February 2003: 3.
- PETRO, Patrice. "Mass Culture and the Feminine: The 'Place' of Television in Film Studies." *Cinema Journal* 25.3 (Spring 1986): 5-21. DOI : 10.1353/cj.2018.0090
- PFEIL, Fred. "Getting Up There with Tom: the Politics of American 'Nice.'" *Masculinity Studies & Feminist Theory: New Directions*. Ed. Judith Kegan GARDINER. New York: Columbia UP, 2002, 119-140.
- SPIGEL, Lynn. "Television in the Family Circle. The Popular Reception of a New Medium." *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Ed. Patricia MELLENCAMP. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 1990, 73-97.
- The Terminal*. Dir. Steven SPIELBERG. DVD. Dreamworks Home Entertainment, 2004.
- TRIPP, Daniel. "'Wake Up': Narratives of Masculine Epiphany in Millennial Cinema." *Quarterly Review of Film and Video* 22 (2005): 181-188. DOI : 10.1080/10509200590461891
- WASSER, Frederick. *Steven Spielberg's America*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- War of the Worlds*. Dir. Steven SPIELBERG. DVD. Dreamworks Home Entertainment, 2005.
- WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia UP, 1986. DOI : 10.7312/wood91452
- spielberg como diretor, produtor e magnata do cinema
- Bart, Peter. 1999. *The Gross: The Hits, The Flops - The Summer That Ate Hollywood*. New York: St. Martin's.
- Bates, James. 2003. "Universal Theme Parks Come with a Twist: Spielberg Rider." *Los Angeles Times*, June 24: C1.
- Blum, David. 1986. "Steven Spielberg and the Dread Hollywood Backlash." *New York Magazine*, March 24: 52+.
- Busch, Anita M. 1996. "More Talks Help Save 'Ryan.'" *Variety*, August 5-11: 63.
- Cieply, Michael, and Brooks Barnes. 2012. "A Studio's Real-Life Drama." *The New York Times*, January 29: B1.
- Corliss, Richard. 1985. "I Dream for a Living." *Time*, July 15: 54-61.
- Cox, Dan. 1997. "Dream Team in Pricey Scheme." *Variety*, September 15-21: 1.
- Darnton, Nina. 1986. "Spielberg Ventures into Animation." *New York Times*, November 7: C8.
- Dubner, Stephen J. 1999. "Steven the Good." *New York Times Magazine*, February 14: 38.
- Forsberg, Myra. 1988. "Spielberg at 40: The Man and the Child." *The New York Times*, January 10: H21.
- Gendel, Morgan. 1985. "It Came from Beyond to NBC." *Los Angeles Times*, July 21. [http://articles.latimes.com/1985-07-21/entertainment/ca-6868\\_1\\_amazing-stories](http://articles.latimes.com/1985-07-21/entertainment/ca-6868_1_amazing-stories)
- Gold, Richard. 1984. "High Hopes for 'Gremlins' Merchandise." *Variety*, June 27: 5.
- Gold, Richard. 1990. "U, Disney in Florida Faceoff." *Daily Variety*, June 7: 1.
- Graser, Marc. 2007. "Now Playing: H'W'D's Toy Ploy." *Variety*, June 11-17: 1.
- Graser, Marc. 2009. "Spielberg Takes U Ride." *Daily Variety*, October 21: 1.
- Greenberg, James. 1984. "Product Merchandising Helps Hype Film at B.O." *Variety*, August 30: 64.
- Halbfinger, David. 2006. "Paramount Cuts 120 Jobs after Merger." *The New York Times*, February 2: C6.
- Hermetz, Aljean. 1986. "Movie Effects Inspire New Theme Park Rides." *The New York Times*, June 14: C9.
- Hermetz, Aljean. 1988. "How 'Rabbit' Was Framed." *The New York Times*, June 19: C1.
- Holson, Laura M. 2004. "DreamWorks Is Planning to Offer Stock in Its Animation Operation." *The New York Times*, July 22.
- Holson, Laura M. 2007. "The Director Lines Up a Shot." *The New York Times*, February 4: C1.
- Johnson, Ted. 1995. "Troika Stakes out Home Turf." *Variety*, December 18-31: 20.
- Kael, Pauline. 1974. "Sugarland and Badlands." *The New Yorker*, March 18: 130.
- King, Thomas R. 1993. "A High-Stakes Test of Hollywood Synergy." *The Wall Street Journal*, February 10: 1.

- Klady, Leonard. 1993. "Billion-dollar Dinos Merchandising Mania." *Daily Variety*, October 4: 11.
- Klemesrud, Judy. 1977. "Can He Make 'Jaws' in Outer Space?" *New York Times*, May 15: 13.
- LaPorte, Nicole. 2010. *The Men Who Would Be King*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Littleton, Cynthia. 2013. "Steven Spielberg: Tackling TV on His Own Terms." *Daily Variety*, June 18.
- McBride, Joseph. 2011. *Steven Spielberg: A Biography*, 2nd ed. Jackson: University of Mississippi Press.
- McClintock, Pamela. 2007a. "Transforming into a Tentpole?" *Variety*, June 11–17: 57.
- McClintock, Pamela. 2007b. "'09 sked Transformed." *Daily Variety*, September 27: 1.
- McClintock, Pamela. 2010. "Six-shooter: D'Works Guns Back to Biz." *Daily Variety*, June 11: 1.
- Palowski, Franciszek. 1993/1998. *The Making of Schindler's List*. New York: Birch Lane Press.
- Pizzello, Stephen. 1998. "Five Star General." *American Cinematographer*, August. <https://www.theasc.com/magazine/aug98/five/index.htm> (last accessed May 30, 2016).
- Pollock, Dale. 1999. *Skywalking: The Life and Times of George Lucas*, updated ed. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Pollock, Tom. 2001. Author interview.
- Price, David A. 2008. *The Pixar Touch: The Making of a Company*. New York: Alfred A. Knopf.
- Probst, Christopher. 1998. "The Last Great War." *American Cinematographer*, August. <https://www.theasc.com/magazine/aug98/saving/index.htm> (last accessed May 30, 2016).
- Richardson, John H. 1994. "Steven's Choice." Premiere, January. Reprinted in Lester D. Freidman and Brent Notbohm (eds), *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 157–169.
- Salamon, Julie. 1987. "The New King of Hollywood Is as Much Peter Pan as Mogul." *The Globe and Mail*, February 12: B1.
- Schiff, Stephen. 1994. "Seriously Spielberg." *The New Yorker*, March 21: 96–109.
- Schuker, Lauren E. 2009. "Spielberg Extends Terms." *Wall Street Journal*, October 21: B8.
- Sheehan, Henry. 1992a. "The Panning of Steven Spielberg." *Film Comment*, May/June: 54–60.
- Sheehan, Henry. 1992b. "Spielberg II." *Film Comment*, July/August: 66–71.
- Sheinberg, Sidney. 2001. Author interview.
- Shone, Tom. 2004. *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*. New York: Simon & Schuster.
- Smith, Donna (Amblin Entertainment) memo to Casey Silver (Universal Pictures). 1992. August 4.
- Jurassic Park General Correspondence file; Central Files, Universal Pictures.
- Snyder, Gabriel. 2006. "Snider's Studio Switch." *Variety*, February 27: 1.
- Spielberg, Steven. 1993. "Storytelling Unites the World." *Variety*, December 27: 62.
- Stalter, Katharine. 1996. "DreamWorks Takes Byte of PDA." *Daily Variety*, March 5: 1.
- Thompson, Anne. 2007. "Helping to Make the Dream Work." *Variety*, October 1–7: 16.
- Turner, G. 1986. "Spielberg Makes 'All Too Human' Story." *American Cinematographer*, February 1986: 58–64.
- Tusher, Will. 1990. "U Pays \$2 Mil for 'Jurassic.'" *Daily Variety*, May 25: 1.
- Universal Pictures. 1993. "Feature Production" report. Universal Files, April 24.
- Variety. 1984. "Spielberg Skein Set for NBC-TV in '85": 51.
- Waxman, Sharon. 2004. "DreamWorks Animation Raises \$812 Million." *The New York Times*, October 28.
- Waxman, Sharon. 2005. "Viacom Seals Deal to Buy a Studio." *The New York Times*, December 10: C1.
- Weiner, Rex, and Anita M. Busch. 1995. "DreamWorks Heads Are Full of Plans." *Variety*, January 30–February 5: 13.
- Weinraub, Bernard. 1994. "Three Hollywood Giants Team Up to Create Major Movie Studio." *The New York Times*, October 13: A1.
- Weinraub, Bernard. 1996. "Don't Say No to Jeffrey." *The New York Times*, June 30: 20.
- Wharton, David. 1995. "Jurassic' Ride to Be Dino-Sized Theme Park." *Los Angeles Times*, May 25: 1.
- Williams, Michael. 1993. "Euros Bury Dinos, Fete 'List' Auteur." *Variety*, March 7–13: 55.

## spielberg–williams

- AFI (American Film Institute). 2011. The Art of Collaboration: Steven Spielberg, John Williams. DVD.
- Bouzereau, Laurent. 1998. CD Annotation: Close Encounters of the Third Kind. Arista.
- Catch Me If You Can, Special Feature, Universal DVD, 2002.
- E.T., Special Feature, Universal DVD, 2002.
- Horn, David. 2009. Interview with John Williams. "Great Performances," WNET PBS (March 25).
- Indiana Jones, Special Feature, Universal DVD, 2003.
- New York Philharmonic Archive. 2006. New York: Lincoln Center (April).
- New York Philharmonic Archive. 2007. New York: Lincoln Center (September).
- New York Philharmonic Archive. 2011. New York: Lincoln Center (October).
- Saving Private Ryan, Special Feature, Universal DVD, 2004.
- Schickel, Richard. 2012. Spielberg: A Retrospective. New York: Sterling.
- Schindler's List, Special Feature, Universal DVD, 2004.
- "Scoring War Horse: John Williams." 2013. Vahn's Films. <https://vimeo.com/55954475> (accessed July 14, 2015).
- Spielberg, Steven. 1991. CD Annotation. The Spielberg–Williams Collaboration. Sony.
- Spielberg, Steven. 2001. CD Annotation. A.I. Warner Brothers.
- Spielberg, Steven. 2002. CD Annotation. Minority Report. DreamWorks Records.
- Spielberg, Steven. 2004. CD Annotation. The Terminal. Decca.
- Sullivan, Jack. 2003. Interview with John Williams (January 29).
- Sullivan, Jack. 2006. Interview with John Williams (April 21).
- Sullivan, Jack. 2008. "Is Film Music the New Classical?" *Symphony* (October), 31–35.
- Sullivan, Jack. 2008. Interview with Esvaldo Golijov (September 7).
- Sullivan, Jack. 2013. Interview with Oliver Stone (November 1).
- Sullivan, Jack. 2014. Interview with Sedgwick Clark (April–May 2014).
- Tracksounds. 2001. "Out of the Shadows: A Conversation with Conrad Pope." <http://www.tracksounds.com/specialfeatures/interviews/interviewcp.htm> (accessed July 14, 2015).
- War of the Worlds, Special Feature, Universal DVD, 2005.

PATROCÍNIO banco BV	REVISÃO DE CÓPIAS Carolina Nascimento Débora Brutsche	Ruy Gardnier Thomaz Schatz Vincent Malausa
REALIZAÇÃO Ministério da Cultura Centro Cultural Banco do Brasil	TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL Airtime Transportes	TRADUÇÃO André Telles Ciro Lubliner Francisco Vidal Guilherme Coimbra Joana Negri Julio Bezerra Maria Almeida Pamela Simas Ruy Gardnier Victor Conduru
CORREALIZAÇÃO Sesc São Paulo	TRÁFEGO DE CÓPIAS INTERNACIONAL Fedex	
PRODUÇÃO Firula Filmes	ACESSIBILIDADE Educalibras	
CURADORIA José de Aguiar e Marina Pessanha	ASSESSORIA DE IMPRENSA Renato Acha (DF) Karina Almeida (SP) Claudia Oliveira (RJ)	REVISÃO Ana Moraes Clarissa Vasconcelos Manuela Medeiros
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Julio Bezerra	CATÁLOGO	
PRODUÇÃO EXECUTIVA Jaiê Saavedra	IDEALIZAÇÃO José de Aguiar Marina Pessanha	PROJETO GRÁFICO Guilherme Gerais Pablo Blanco
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA Rafael Bezerra	ORGANIZAÇÃO José de Aguiar Julio Bezerra Marina Pessanha	AGRADECIMENTOS Breno Lira Gomes Charles Pessanha Elina Pessanha João Gabriel A. de L. Aguiar Livia Cabrera Hernani Heffner Rachel Alves de Lima Aguiar Rafael de Luna William Basilio
DIREITOS E PRODUÇÃO DE CÓPIAS José de Aguiar Julio Bezerra Marina Pessanha	PRODUÇÃO EDITORIAL José de Aguiar	AGRADECIMENTOS ÀS INSTITUIÇÕES British Film Institut (BFI) Cinemateca do MAM Warner Brasil
PRODUÇÃO LOCAL Rafaella Rezende (CCBB DF) Renata Costa (CCBB SP) Luiz Guilherme Richard (CineSesc SP) Luiz Guilherme Richard (CCBB RJ)	AUTORES Adam Nayman Adrian Martin Cyrill Béghin Charles-Antoine Courcoux David Bordwell François Truffaut Frank Sanello Jack Sullivan Jean-Philippe Tessé Joseph McBride Jonathan Rosenbaum Luiz Carlos Oliveira Jr Luiz Soares Júnior Mehdi Achouche Olivier Assyas Pauline Kael Paulo Santos Lima	
IDENTIDADE VISUAL Guilherme Gerais Pablo Blanco		
LEGENDAGEM ELETRÔNICA Casarini Produções		



Sesc – Serviço Social do Comércio  
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Rosana Paulo da Cunha

COMUNICAÇÃO SOCIAL Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

ADMINISTRAÇÃO Jackson Andrade de Matos

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Marta Raquel Colabone

CONSULTORIA TÉCNICA Luiz Deoclécio Massaro Galina

GERENTES

AÇÃO CULTURAL Érika Mourão Trindade Dutra

ARTES GRÁFICAS Rogério Ianelli

CINESESC Gilson Packer

EQUIPE SESC

Cecília de Nichile, Cesar Albornoz, Gabriella Rocha, Graziela Marcheti,  
Humberto Silva, João Cotrim, Karina Camargo Leal Musumeci, Mariana Rosa,  
Rodrigo Gerace, Simone Yunes, Solange dos Santos Alves Nascimento

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Spielberg  
organização Jaiê Saavedra... [et al.].  
1. ed. – Rio de Janeiro : Firula Filmes, 2023.

Outros organizadores: José de Alvez Lima Aguiar,  
Julio Bezerra e Marina Pessanha.  
Bibliografia.

ISBN 978-85-68159-09-5

1. Artigos - Coletâneas 2. Cinema – História e crítica  
3. Hollywood (Los Angeles, CA) – História 4. Spielberg,  
Steven 5. Spielberg, Steven – Biografia 6. Spielberg,  
Steven – Crítica e interpretação I. Saavedra, Jaiê. II. Aguiar,  
José de Alvez Lima. III. Bezerra, Julio. IV. Pessanha, Marina.

23-146248 CDD-791.43

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Cineastas norte-americanos : Apreciação crítica

Henrique Ribeiro Soares – Bibliotecário – CRB-8/9314

Este livro foi composto nas fontes das famílias Freight e PP Goshu.





Lei de Incentivo à  
**CULTURA**

Apoio



Produção



Patrocínio



Realização

MINISTÉRIO DA  
**CULTURA**

GOVERNO FEDERAL



UNIÃO E RECONSTRUÇÃO