



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

HÉLIO GORNIAC JÚNIOR

**Cinema moderno americano: A representação do recorte cultural de 1965-1967 no
filme *A primeira noite de um homem***

Pelotas/RS

2015

HÉLIO GORNIAC JÚNIOR

**Cinema moderno americano: A representação do recorte cultural de 1965-1967 no
filme *A primeira noite de um homem***

Artigo científico apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Cinema e Audiovisual no
Centro de Artes da Universidade Federal
de Pelotas.

Orientador: Prof. Me. Gerson Rios Leme

Pelotas

2015

HÉLIO GORNIAC JÚNIOR

**CINEMA MODERNO AMERICANO: A REPRESENTAÇÃO DO
RECULTURAL DE 1965-1967 NO FILME A PRIMEIRA NOITE DE UM
HOMEM**

Artigo científico apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Cinema e Audiovisual no
Centro de Artes da Universidade Federal
de Pelotas.

Aprovada em vinte sete de novembro de dois mil e quinze.

Banca Examinadora:

Professor Mestre Gerson Rios Leme

Professor Doutor Guilherme Carvalho da Rosa

Professor Doutor Michael Abrantes Kerr

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 O CINEMA EM HOLLYWOOD NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	5
3 PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM -CONTEXTUALIZAÇÃO.....	8
3.1 O FILME.....	8
3.2 O DIRETOR.....	8
4 ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS DA ESCOLA “NOVA HOLLYWOOD” PRESENTES NO FILME <i>A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM</i>	10
5 LEGADO DO FILME	22
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	27

RESUMO

O presente artigo busca, através do filme *A primeira noite de um homem* (1967) analisar um movimento cinematográfico americano intitulado de Nova Hollywood. Foi feita primeiramente uma contextualização das décadas de 1960 e 1970 com o filme citado e seu diretor. A seguir, com base nos autores Biskind (1998) e Harris (2011), temos a indicação das características desse movimento e onde elas podem ser notadas na obra *A primeira noite de um homem* (1967). Ao final foi destacado qual a importância do filme e do movimento Nova Hollywood para a história do cinema.

Palavras-chave: Nova Hollywood, *A primeira noite de um homem*, Mike Nichols.

1. INTRODUÇÃO

O período histórico do cinema americano concentrado entre o final da década de 1960 e começo da de 1970 sempre me chamou a atenção. É possível notar que os filmes dessa época, como *A primeira noite de um homem* (The Graduate, Mike Nichols, 1967), *Bonnie e Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967), *Perdidos na noite* (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969), *Butch Cassidy* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969), *Laranja mecânica* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971), *Meu ódio será sua herança* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969), *Sem destino* (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969), *A última sessão de cinema* (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971), *Chinatown* (Chinatown, Roman Polanski, 1974), dentre outros, possuem afinidades de temas, estilos e características próprias e revolucionárias ao cinema americano, tais como o uso mais proeminente de cenas de violência, sexo e linguagem pesado, além de uma forma de filmagem e atuação específicos do movimento intitulado Nova Hollywood formado por nomes como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, que abrange mudanças históricas, culturais e sociais.

A primeira noite de um homem (1967) se tornou um filme com importância para o surgimento de uma geração de cineastas americanos que trabalhariam sob a influência de cineastas estrangeiros em relação a Hollywood, tais como Jean Luc Godard e Akira Kurosawa e americanos como John Ford e Howard Hawks entre outros, criando obras influentes como *O poderoso chefão* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1971) e *Caminhos perigosos* (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973), entre outras. Portanto, o objetivo desse trabalho de conclusão de curso é destacar a representação de algumas dessas transformações citadas no filme *A primeira noite de um homem* apresentando uma

análise deste filme demonstrando nele em quais pontos se encontram as características da escola Nova Hollywood. Foram analisados elementos da linguagem e narrativa do filme, fazendo uma relação com este período histórico e apontando como a obra sintetiza as ideologias da época tornando-se relevante para a revolução artística que se formou. Foram utilizados como aportes teóricos o livro *Cenas de uma revolução* (2011) do autor Mark Harris que trata do que ocorria no ano de 1967 no cinema norte americano e o livro *Como a geração sexo drogas e Rock'n' Roll salvou Hollywood* (1998) que descreve principalmente sobre a década de 1970 no cinema americano, na qual as mudanças feitas no cinema por filmes como *A primeira noite de um homem* são notadas.

2. O CINEMA EM HOLLYWOOD NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Pode-se destacar como um dos principais fatores da crise do cinema no final da década de 1960 a concorrência com uma promissora fase que a televisão estava passando, com seriados que garantiam empatia perante o público como *Jeannie é um gênio* (I dream of Jeannie, Sidney Sheldon, 1965-1970), *Agente 86* (Get Smart, Mel Brooks, 1965-1970) e *Jornada nas estrelas* (Star Trek, Gene Roddenberry, 1966-1969). Além disso, a falta de criatividade nas produções cinematográficas pareciam apenas repetir ideias que já não mais funcionavam. De acordo com Mark Harris:

Os estúdios pareciam estar sob ataque, e os homens que os administravam se sentiam deslocados e aturdidos- divididos entre o desejo de continuar a enfrentar o inimigo (que, no final de 1966, eles identificavam como as produções feitas exclusivamente em locações, a televisão em cores, o novo senso de moral que se instalava e a influência de cineastas e diretores europeus) e a vontade de se aliar aos adversários para ganhar dinheiro. A relação dos estúdios com as redes de televisão se mostrava particularmente problemática. O apetite do público pelas produções cinematográficas exibidas na televisão era insaciável- em 1967, seis noites por semana, pelo menos uma rede exibia um filme, com índices de audiência que podiam chegar a mais de 50%. (HARRIS, 2008, p. 246)

Além disso, a forte censura imposta pelo governo dos Estados Unidos aos grandes estúdios como Paramount e Warner fez com que o público se desinteressasse por obras norte americanas e procurasse cada vez mais filmes estrangeiros como forma de entretenimento. Os filmes europeus da década de 1960 eram assistidos e admirados por jovens cinéfilos americanos. De acordo com Mark Harris:

(...) uma variedade quase inimaginável de filmes estrangeiros havia chegado aos Estados Unidos, via Nova York, como sempre, e depois se espalhado para o

restante do país. (...) Dois anos após sua estreia nos Estados Unidos, *Acossado*, de Jean Luc-Godard, ainda era muito visto e comentado. (HARRIS, 2008, p. 17-18)

Os filmes faroestes e musicais que eram símbolos do cinema americano e responsáveis por obras hoje clássicas como *Matar ou morrer* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952), *Rastros de ódio* (The Searchers, John Ford, 1956), *O mágico de Oz* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939), *Cantando na chuva* (Singin in the Rain, Stanley Donen, 1952), dentre outras, também estavam em crise, conforme destaca Mark Harris.

(...) no início de 1963 a maior parte dos investimentos de Hollywood se concentrava em dezenas de películas de guerra ou faroestes, (...) adaptações bíblicas grandiosas de baixo retorno financeiro, musicais ainda mais impregnados de nostalgia, comédias românticas rasas e sexualmente reprimidas. (...) ninguém, nem mesmo os estúdios envolvidos em sua produção, se mostrava inclinado a defender seus méritos artísticos. (HARRIS, 2008, p. 18)

Sendo assim, o cinema da América do Norte produziu filmes demasiados “velhos” e ultrapassados ou então “infantis” e ingênuos. Novos cineastas sentiam que algo de inovador devia ser feito. “Não éramos só nós que estávamos de saco cheio do sistema”, lembra o diretor Arthur Penn. “Naquela época, o próprio sistema estava de saco cheio de si mesmo” (PENN apud HARRIS, 2008, p.18) e mesmo alguns cineastas com carreiras na época mais longevas também se incomodavam com o conformismo artístico da época, dentre eles Fred Zinnemann que afirmou:

Aqui em Hollywood, estamos andando em círculos. Caímos em uma armadilha, uma armadilha autoimposta pela nossa dependência de best-sellers, peças teatrais de sucesso, remakes e versões. (ZINNEMANN apud HARRIS, 2008, p.19)

Enquanto isso, a Europa vivia uma promissora e criativa fase no ramo do cinema, a arte cinematográfica se tornou uma espécie de orgulho da região. Houve crescimento do interesse dos jovens pelo cinema e uma parcela da juventude passou a ser composta de cinéfilos e entusiastas dessa arte. A respeito disso Harris afirma que:

Os dez anos de lançamentos de filmes de arte em ascensão e dos grandes mestres do cinema europeu criaram aquilo que o crítico Stanley Kauffmann definiu como ‘Geração do cinema’, cujas conversas não mais se limitavam a coquetéis e ensaios inteligentes em revistas que publicavam ensaios inteligentes: ‘Todo mundo (viu) *Blow-up*’, escreveu Kauffmann, ‘não só a elite’. (HARRIS, 2008, p. 245)

Esse interesse fez jovens críticos e cinéfilos europeus se tornarem admiradores e estudiosos do cinema hollywoodiano e de seus artistas, o que fez surgir uma geração de cineastas com ideias que trariam renovações ao campo cinematográfico. Conforme destaca Mark Harris:

(...) As *cinémathèques* parisienses estavam cheias de filmes antigos de Howard Hawks, de Alfred Hitchcock e de cineastas norte-americanos pouco valorizados como Samuel Fuller, Nicholas Ray e Anthony Mann, cujas películas eram usadas como base para a teoria de cinema de autor que começava a ganhar espaço no começo da década de 60. Nos eventos sociais, as conversas sobre cinema predominavam. (HARRIS, 2008, p. 19)

A partir do momento em que estúdios norte americanos como a Paramount e MGM investiram em jovens artistas como Mike Nichols, George Lucas, e Francis Ford Coppola, com ideias tomadas de obras feitas em países europeus como, por exemplo, o Neo Realismo na Itália e a Nouvelle Vague na França e sul americanos como o Cinema novo no Brasil, entre outros, as produções norte americanas ganharam um novo ar de ideias e os Estados Unidos voltaram então a ser a capital do cinema no mundo. Essa época foi batizada pela imprensa americana como Nova Hollywood, que teve início no fim dos anos 60 e se estendeu até o final da década de 70, sendo interrompida com o surgimento dos filmes chamados “Blockbusters”¹. Todos esses acontecimentos fizeram com que os anos 70 fossem nomeados como “a década dos diretores”. A partir do surgimento da “Nova Hollywood” os produtores não eram mais os principais nomes envolvidos na realização de um filme e quem dirigia estava disposto a se envolver de forma mais atuante e criativa com a obra.

Outro fator revolucionário foram as novas possibilidades criadas pelos avanços da tecnologia que possibilitaram a portabilidade, saindo então com as câmeras de dentro dos estúdios. De acordo com Peter Biskind:

Nos Estados Unidos, as verdadeiras inovações não viam apenas de diretores de ficção, mas de documentaristas como Richard Leacock, D.A. Pennebaker e os irmãos Maysles, responsáveis pelo desenvolvimento dos equipamentos mais leves e mais baratos que tornaram possível a uma geração inteira ir para as ruas capturar a realidade (...) os equipamentos estavam mudando, tornando-se menores e mais fáceis de usar. Aí os europeus apareceram. Misture todos esses elementos e de repente, no meio dos anos 60, acontece a explosão. (BISKIND, 1998, p. 20-21)

¹ Filmes com grande apelo popular, geralmente lançados nas férias de verão dos EUA com o intuito de atrair um enorme retorno financeiro aos estúdios de cinema.

Isso retrata de forma breve as transformações que ocorreram na década de 60 e 70 que então levaram à caracterização da escola Nova Hollywood.

3. A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM: CONTEXTUALIZAÇÃO

Nesse capítulo pontuaremos a contextualização do filme e do diretor Mike Nichols para que se possa entender o contexto histórico de ambos.

3.1 O FILME

O filme *A primeira noite de um homem* concorreu ao Oscar com *No calor da noite* (In the Heat of the Night, Norman Jewison, 1967), *Bonnie e Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967), *Adivinhe quem vem para jantar* (Guess Who's Coming to Dinner, Stanley Kramer, 1967) e *O fantástico Doutor Dolittle* (Doctor Dolittle, Richard Fleischer, 1967), filmes com temáticas e abordagens diversificadas. O filme, produzido de forma independente, foi elogiado pela crítica e caiu nas graças do público, além de ter sido sucesso de bilheteria. Conforme afirma Mark Harris:

No final de 1968, a Variety publicou sua lista anual das maiores bilheterias de todos os tempos. Entre os vinte primeiros colocados, praticamente um terço havia estreado em 1967. A mais bem ranqueada entre as produções recém-lançadas era *A primeira noite de um homem*, que se tornaria o terceiro maior sucesso de público da história do cinema, perdendo apenas para *A noviça rebelde* e *E o vento levou*. (HARRIS, 2008, p. 381)

O filme demorou três anos para ficar pronto de 1965 a 1967, mas isso não diminuiu seu imediatismo e impacto perante os espectadores. Obras com semelhança em temática e estilo acabaram surgindo semanas antes e semanas depois da estreia do filme, mas a grande bilheteria² obtida fez com que fosse o porta voz do cinema voltado aos adolescentes do final dos anos 60.

3.2 O DIRETOR

Quando o cineasta Mike Nichols recebeu o roteiro de *A primeira noite de um homem* ele ainda não havia dirigido um filme. Antes disso ele era um comediante conhecido por trabalhar em peças de improviso no teatro. Por ser comediante e também imigrante, Nichols teve a capacidade de se distanciar da cultura americana e analisá-la

²44.091.000 de dólares segundo o *Internet Movie Database* (IMDB).

com grandes doses de sarcasmo, ele então estava decidido a trabalhar com esse talento em outras áreas artísticas fora do teatro. O cinema era um interesse seu naquele momento.

Nichols, nascido Michael Igor Peschkowsky, era um imigrante, o filho de saúde frágil de uma mãe alemã e de um pai judeu russo que fugiram da Europa pouco antes do início da Segunda guerra mundial; ele chegou aos Estados Unidos aos sete anos de idade e foi educado em escolas particulares de Nova York em meio a tradição intelectual europeia. (HARRIS, 2008, p. 53)

Porém, o fato de Nichols nunca ter dirigido um filme fez com que os estúdios não se interessassem em financiar o projeto, mesmo com Mike e o produtor Larry Turman afirmando que poderiam gravá-lo por um milhão de dólares. Nesse meio tempo ele seguiu sendo premiado nos maiores festivais de teatro trabalhando como diretor e então foi convidado para transpor para as telas a peça *Quem tem medo de Virginia Wolf?*. Sendo fã da peça ele aceitou e viu nesse projeto a chance de aprender mais como funciona o processo de criação de um filme. Nesse processo de entrosamento com as pessoas ligadas ao cinema ele acabou participando da festa dada por Jane Fonda em quatro de julho de 1965 onde se encontraram artistas da nova e velha Hollywood. Foi nessa noite que ambos os lados da história do cinema se encontraram e puderam evidenciar suas divergências.

(...) em 1965, a “velha Hollywood” não sabia que estava prestes a ser destronada e a “nova Hollywood” não passava de um apanhado de profissionais que ainda nem sabiam que estavam prestes a se tornar os protagonistas da indústria. No entanto, os dois grupos tinham consciência das diferenças entre eles, e ao que tudo indica houve uma espécie de acordo mútuo e não declarado de respeito ao espaço do outro.” (HARRIS, 2008, p.103)

A ideia para a versão cinematográfica de *Quem tem medo de Virginia Wolf?* foi a de manter o clima sombrio de humor negro desconfortável que havia na peça e isso significava transpor para a tela o palavreado considerado “pesado” do texto original, com termos que nenhum filme com o selo de aprovação do Código de produção possuía até então. Esse filme foi fundamental para o amadurecimento que o cinema americano sofreu nos anos a seguir e também responsável em disponibilizar aos artistas de cinema toda a liberdade de expressão que eles sentiam que era necessário para que os filmes possuíssem um ar mais “realista” e impactante. Uma das histórias a respeito disso encontrada no livro *Cenas de uma revolução* relata que:

O vasto círculo de amigas nova-iorquinas que ele havia conquistado desde os tempos em que atuara na Broadway ao lado de Elaine May se mostrou uma aquisição valiosa: *Virginia Woolf* recebeu a aprovação pessoal, meticulosamente encenada, de Jacqueline Kennedy, que, a pedido do diretor, compareceu a uma exibição privada e fez questão de dizer, bem ao lado de um membro do comitê

de avaliação católico, que ‘Jack teria adorado esse filme’. Depois de longas sessões de debates internos, o Escritório Nacional Católico deu a *Virginia Woolf* a classificação A-IV, ‘moralmente aceitável para adultos, mas com ressalvas’. Essa iniciativa, que permitiu ao filme escapar não apenas de uma classificação C (‘Condenado’), como também de um B (‘moralmente inaceitável em parte ou no todo’), pôs ainda mais pressão sobre o supervisor do Código de Produção para que o filme fosse aprovado. (HARRIS, 2008, p. 174)

Muitos críticos de arte da época encararam esse fato como algo positivo para a indústria do cinema, pois propiciava a oportunidade dos estúdios tratarem de temas mais profundos e polêmicos assim levando os filmes a possuírem uma maior reflexão a respeito do mundo. A partir de então seria maior as possibilidades de assuntos e histórias dentro dos filmes norte americanos, como afirma Harris:

As resenhas foram pra lá de positivas, com muitos críticos elogiando abertamente o uso de um aviso por parte da Warner e celebrando a oportunidade de lidar com temas mais espinhosos que isso proporcionava aos cineastas de Hollywood. (HARRIS, 2008, p. 175-176)

Quem tem medo de Virginia Wolf? (1966) foi a estreia de Nichols no cinema e preparou de certa forma público, jornalistas e a própria arte cinematográfica para *A primeira noite de um homem* (1967), seu filme seguinte também marcado pela ousadia.

4. ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS DA ESCOLA “NOVA HOLLYWOOD” PRESENTES NO FILME *A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM*

O filme *A primeira noite de um homem* começa com Benjamin voltando à casa dos pais após o término de sua faculdade, o garoto se mostra preocupado com seu futuro. Ele diz a seu pai que isso o atormenta e que ele queria ser “diferente”. Observa-se aqui uma possível relação com o sentimento dos próprios jovens cineastas americanos do período, visto que eles mesmos haviam aprendido nos últimos anos com as novas ideias do cinema em torno da Europa e queriam trazer isso também ao seu país, apontando para rumos diferentes possíveis para o cinema, mas assim como Benjamin eles temiam por não saber qual seria seu futuro e qual seria o próximo passo para que tudo isso acontecesse.

Benjamin então desce as escadas de sua casa onde estão os seus parentes celebrando sua última conquista. Seguem as perguntas a respeito de seu futuro e de seus planos, Benjamin sente-se desconfortável e isso é ressaltado pelo uso de uma filmagem trêmula feita com câmera na mão. Esse recurso já havia sido utilizado em cenas tensas da

Nouvelle Vague e do Neorrealismo Italiano, porém por mero acaso, o maior motivo desse resultado talvez fosse a correria improvisada dos realizadores em meio a um caos urbano real ou ansiedade por filmar uma cena improvisada. Esse mesmo sentimento de descontrole é passado então nessa cena com eficácia e esse recurso seria usado nas décadas seguintes por filmes com intuítos semelhantes.

Ele volta então até seu quarto e fica admirando seu aquário com diversos peixes e uma escultura de um mergulhador em um escafandro, é possível dizer que ele se identifica com a imagem de um homem vivendo em um mundo que não é o seu também com a sensação de se sentir preso a algo sem possuir domínio nenhum desse território. Mark Harris em seu livro afirma que:

Nichols e Henry sabiam que *A primeira noite*, caso fosse bem sucedido, carregaria consigo de forma intrínseca aquilo que Henry descreveu como ‘o descontentamento dos jovens’ com um ambiente com o qual eles não se identificam, a ideia de que Benjamin não tem nada a ver com a garotada da praia, com o pessoal da sua idade, com seus pais, com a sua namorada. Ninguém nunca tinha feito um filme especificamente sobre isso. Por isso, Nichols procurou com frequência mostrar Benjamin isolado dos outros personagens pela água ou por um vidro. Desde uma das cenas de abertura, em que, melancólico, ele se senta diante de um aquário, até a sequência final, na qual ele fica preso em um enorme painel de vidro ao tentar interromper o casamento de Elaine. Nichols e Sylbert queriam que Benjamin fosse filmado através de uma superfície transparente mais impenetrável o maior número de vezes possível, como se ele estivesse sendo mantido em uma redoma, o que significava um sem número de dificuldades técnicas. (HARRIS, 2008, p. 287)



Figura 1. Benjamin reflexivo em frente ao seu aquário

Figura 2. Benjamin desconfortável com seu uniforme de escafandrista.

Figura 3. Benjamin na vidraça da Igreja.

Figura 4. Benjamin falando ao telefone dentro de uma cabine.

Nesse momento então entra no quarto uma amiga da família ao qual Benjamin trata por Senhora Robinson, ela pede uma carona até sua casa e quando chegam ao local ela começa a paquerá-lo, uma das conexões que podem ser feitas aqui é que a senhora Robinson pode ser comparada ao cinema europeu e Benjamin segue sendo um retrato do cinema americano, deslumbrado com algo mais velho que ele mas ainda assim bastante atraente e dominador, com algo a ensinar. A paixão de Benjamin assim como a do cinema americano segue tendo traços semelhantes, ambos sabem que seria uma relação pouco duradoura, que em breve ambos decidiriam que é melhor romper com uma relação tão próxima e cada um seguir seu caminho.

A senhora Robinson então se despe totalmente em frente ao jovem Benjamin e sua nudez é mostrada subliminarmente através de cortes rápidos semelhantes aos *jumpcuts* utilizados na montagem da Nouvelle Vague, mas mesmo essa nudez camuflada era algo ousado a uma época em que o cinema americano não exibia cenas que não fossem adequadas ao público de todas as idades, a nova Hollywood então se encarregou de levar as primeiras grandes cenas de nudez e violência em muito tempo assim como palavreado mais pesado para essa plateia, os novos sistemas de classificação de faixa etária para os espectadores de cinema foram proporcionando essas inovações que eram benéficas aos estúdios.

Uma questão que vinha pairando sobre Hollywood havia anos: o pudor excessivo do Código de Produção estava fazendo com que os estúdios perdessem parte do público para os filmes europeus. (HARRIS, 2008, p.88)

Nada de mais ousado sexualmente ocorre entre a Senhora Robinson e Benjamin, ele acaba voltando pra sua casa para na manhã seguinte exibir mesmo a contragosto um presente dado pelo seu pai para toda família: um uniforme de escafandrista. Agora ele literalmente tem a sensação de estar preso sem poder respirar direito e se incomoda com o fato de todos acharem graça a seu redor e aplaudirem, observa-se que talvez o diretor Mike Nichols sentisse o mesmo desprazer em ver que filmes sem frescor de ideias e presos aos vícios de linguagem da época ainda eram adorados por muitos, ele assim como Benjamin decidiu então que era o momento de tomar um novo rumo e que ele era esperto e obstinado o suficiente para isso. Era o momento talvez de seguir com seus estudos para que em um futuro próximo pudesse se encontrar em um meio mais agradável a seus ideais.

Benjamin é forçado a pular na piscina e cada vez que tenta voltar à tona é empurrado novamente pra baixo.

Benjamin marca então um encontro com ela (Robinson) em um hotel. Ao tentar entrar pela porta e esperar por ela ele é interrompido por um grupo de idosos com ar sério e de reprovação saindo ao mesmo tempo e bloqueando sua entrada, o que pode ser considerado como mais uma metáfora ao cinema de Nichols que poderia estar ainda sendo obstruído pela geração antiga que ainda comandava Hollywood, mas então quando todos os velhos vão embora Benjamin entra no recinto junto com um grupo de jovens sorridentes que também tinham interesse nesse hotel. Os simbolismos nesse trecho do filme com a chegada da nova geração de astros de cinema tomando o lugar dos antigos nomes podem ser considerados evidentes.



Figura 5. Benjamin esperando a saída de um grupo de idosos do hotel.

Figura 6. Benjamin entrando no hotel junto de um grupo de jovens.

Quando ambos estão a sós no quarto, Benjamin mostra-se desconfortável e sem controle da situação, começa a cometer diversas gafes e se ofende quando a senhora Robinson supõe que seja sua primeira vez com uma mulher. Esse não era o primeiro filme de Mike Nichols, era o segundo, mas ele havia filmado o primeiro como uma forma de praticar sua direção em âmbito cinematográfico porque temia que esse filme tão especial em sua mente pudesse transparecer seu amadorismo nessa nova empreitada em sua carreira. “*A primeira noite de um homem* teria que ser seu segundo filme, não o primeiro.” (HARRIS, 2008, p. 56)

Se tornou notório o fato de que Nichols estava dirigindo seu filme de forma ditatorial e agressiva perante os atores e equipe, ele acabou percebendo tempos depois que toda fúria e determinação que ele punha nas gravações para que tudo saísse da forma como ele imaginava e a forte pressão que ele punha ao dirigir o jovem ator Dustin Hoffman tinha um fundo de conflito psicológico e de identidade por parte dele. O sucesso

desse filme seria uma vitória também para seu ego, pois ele se via no personagem principal dessa obra vivido por Dustin.

‘O meu inconsciente estava fazendo o filme’, afirmou ele. ‘Eu demorei anos para perceber que estava fazendo isso desde o início- que eu estava transformando Benjamin em um judeu. Só me dei conta disso quando li uma edição hilária da revista *MAD*, publicada depois que o filme foi lançado, em que a caricatura de Dustin pergunta para uma caricatura de Elizabeth Wilson: ‘Mãe, por que eu sou judeu e você e o papai não são?’. Eu me fiz essa mesma pergunta, e a resposta era bem óbvia e bastante embaraçosa: quem era o judeu entre os góis? E quem sempre tinha se sentido um visitante em terra estrangeira?’ (HARRIS, 2008, p. 292).

Esse virtuosismo de Nichols é exibido nos segundos que se seguem onde temos uma edição que intercala os encontros de Benjamin e suas reflexões também em sua casa, ambos ambientes são exibidos nessa montagem enquanto de fundo musical tocam duas canções da dupla de músicos Simon e Garfunkel, artistas de sucesso na época perante o público jovem. Nos anos 1960 ainda era pouco comum empregar músicas da cultura pop na trilha sonora dos filmes, uma vez que era predominante o uso de trilha sonora apenas instrumental original composta especialmente para os filmes, porém, com a ajuda dessa obra, essa ideia se propagou e foi se tornando algo praticamente indispensável em produções modernas, além de servir como fonte de divulgação para os filmes e para os músicos. A decisão de integrar as canções da dupla ao filme não era meramente com o objetivo de retorno financeiro, mas principalmente artístico.

O elenco do filme afirmou que sentiu que essa seria uma grande obra cinematográfica assim que descobriu qual seria a trilha que embalaria a trama. A defesa de Nichols perante as canções que ele queria aparece em um trecho do livro *Cenas de uma revolução* com as seguintes palavras:

‘Hello, darkness, my old friend...’ era isso que estava acontecendo dentro da cabeça do Benjamin’, afirmou Nichols. ‘O’ Steen e eu ficamos empacados, porque sabíamos que qualquer outra coisa não iria funcionar. Achávamos que aquela música expressava a depressão profunda que se instalou dentro dele a partir do momento em que voltou para a casa, o suicídio emocional que ele cometeu quando começou a trepar com a Sra. Robinson. Em um determinado momento, os filmes simplesmente escolhem o que precisam’. (...) A decisão não parecia ser nada inteligente, apenas estranha. Nos anos 1960, o cinema não tinha o costume de reaproveitar grandes sucessos da música pop. (HARRIS, 2008, p. 329)

A seguir temos uma icônica cena de 10 minutos de diálogo entre Benjamin e a senhora Robinson no quarto. A cena se assemelha com os longos diálogos de filmes da

Nouvelle Vague como *Acossado* (À Bout de Souffle, Jean-Luc Godard, 1960), e a força das falas de ambos os filmes sustentam a obra que então não necessitaria de agrados técnicos caros comuns do cinema americano de alguns anos antes quando ele era dominado pelos épicos bíblicos e pelos musicais de visuais arrebatadores. Nessa cena mostra-se o cansaço da relação dos dois e o interesse que Benjamin começa a ter pela filha da senhora Robinson. Novamente então surge um simbolismo entre a ruptura com o “velho” e o interesse pelo “novo”, ela aqui diz que não se agrada com esse interesse, porém sabe que a ligação será inevitável. Essa cena por sinal talvez seja a mais emblemática do filme e possui a atmosfera e os diálogos que melhor resumem a obra, e os realizadores tinham noção a esse respeito.

Nos ensaios, Nichols e Bancroft haviam conversado bastante sobre o significado da cena. “Quando Benjamin diz: Belas artes, hein? Acho que você meio que perdeu o interesse nisso ao longo dos anos”, e ela responde: ‘Pois é, aí está o segredo’, o diretor disse a ela. ‘Isso resume tudo. Ela simplesmente odeia a si mesma por ter escolhido o conforto do dinheiro e está se punindo ao fazer as coisas que faz.’ (HARRIS, 2008, p.290)

No primeiro encontro entre Benjamin e Elaine (Filha da senhora Robinson) ele a leva a um clube de strip-tease a fim de ela querer romper relações com ele e se livrar do tormento que o relacionamento deles poderia vir a trazer. Após a reprovação dela eles acabam novamente fazendo as pazes em um estacionamento de uma lanchonete onde ao lado deles tem um carro perturbando por estar tocando uma canção de rock em alto volume, a nudez e a trilha pesada se mostram presentes novamente dessa vez com mais intensidade. Da mesma forma que ocorreu com Elaine, a plateia americana se espantou e poderia ter tido repúdio por essas novidades, mas aos poucos iria tomar como algo corriqueiro, então quando isso acontecesse surgiria um novo filme e tomaria essas ideias com mais força de choque.

Nesse momento Benjamin fala de suas ideias para Elaine e diz a ela como ele enxerga as coisas, Elaine compreende suas ideologias e diz sentir o mesmo. Esse diálogo transparece a união da juventude por ideais em comum. Em mais uma saída que eles dão na mesma noite Benjamin diz a ela que sua companhia era “a melhor coisa que aconteceu com ele em muito tempo” e que com ela ele “se sentia totalmente a vontade”, ressaltando aqui o tema da empatia. O interesse pela senhora Robinson já foi desfeito e a partir desse momento ela se torna uma das vilãs contra o relacionamento entre os dois jovens, um estorvo no caminho deles.

Elaine não reage bem ao saber da relação que ele tivera com sua mãe e desfaz o namoro que mal havia começado e então Benjamin vai atrás dela em sua faculdade. Muda-se para um prédio perto da onde ela estuda e o dono do prédio também já é mais velho e teme pelas ações de Benjamin por não o conhecer direito e então insinua que ele pode ser apenas um baderneiro em busca de confusão com a instituição. A relação aqui pode ser feita tanto com os donos de estúdios de cinema da época, como com os críticos mais conservadores ou até mesmo com o público de cinema com mais idade que viam com maus olhos as supostas intenções dos novos artistas.

Esse momento do filme foi fundamental para apresentar o cenário da universidade que tanto chamaria a atenção do público jovem que via seu mundo retratado na tela. Elaine no intuito de se afastar de Benjamin começa a sair com um jovem bem vestido, de boas maneiras e fumador de cachimbo, outro vilão perante a juventude dos anos 1960 e seus costumes de vestimenta informal, rebeldia e consumo constante de maconha. Ela também pergunta diversas vezes a respeito dos planos de futuro de Benjamin que se irrita deixando claro que não sabe os rumos que quer tomar, mas em um momento de reconciliação entre os dois ele a pede em casamento em meio a um bocejo, deixando claro que nenhum deles na verdade se importa com as formalidades, assim como a Nova Hollywood deixaria claro também que não mais se importaria com regras e padrões de roteiro, filmagem e produção.

Nas cenas a seguir temos os diálogos de Benjamin primeiramente com o pai e depois com a mãe de Elaine que deixam claro que reprovam o relacionamento entre os dois e Elaine acaba cedendo e aceita se casar com seu namorado estudante de medicina. Novamente os personagens mais velhos do filme são postos como empecilhos aos planos de felicidade de Benjamin, as coisas só recomeçam a dar certo pra ele quando pede ajuda aos estudantes da faculdade para lhe dizer onde será o casamento. Benjamin invade a Igreja e novamente se encontra em frente a uma estrutura de vidro que o impede de obter o sucesso almejado. Ele abre os braços e esmurra o vidro em um gesto que muitos interpretaram como uma alusão à imagem de Cristo na cruz, porém o próprio Dustin Hoffman deixaria claro em entrevista que essa teoria é apenas uma interpretação vinda da mente de pessoas que tentam ver mensagem no filme onde na realidade não existe alguma.

‘No fim das contas, todas as resenhas afirmaram que aquele foi o momento de cristianização de Benjamin’, revelou Hoffman. ‘Foi uma coisa improvisada. Só isso. Os críticos são mesmo demais.’ (HOFFMAN apud HARRIS, 2008, p. 291)

Mesmo com o casamento consumado, Benjamin consegue que Elaine desista de seu marido em pleno fim de cerimônia para fugir com ele. O que pode ser entendido como um furo de roteiro na verdade foi intencional pelos realizadores do filme para representar, assim como na cena do pedido de casamento em meio a um bocejo, o quanto Benjamin e Elaine ignoravam os padrões pré-estabelecidos.

Em uma das poucas alterações relevantes no enredo do romance, Henry e Nichols definiram que Benjamin iria interromper o casamento de Elaine alguns segundos depois de ela dizer sim, e não antes. (...) o que Henry e Nichols queriam mostrar era exatamente a futilidade dessa busca pela moralidade, e a chegada à Igreja no momento exato era o tipo de clichê que eles desejavam evitar. (HARRIS, 2008, p. 120)

O casal corre então para um ônibus onde escapam em uma das cenas mais icônicas e discutidas da história do cinema onde eles olham para o nada se perguntando como serão os rumos tomados a partir dali. Eles são observados por diversos idosos passageiros do ônibus que também tentam compreender sem sucesso a situação. Não se sabe o que veio a seguir na vida dos personagens, mas *A primeira noite de um homem* seria um dos principais responsáveis pelo cinema praticado na década de 1970, representado por cineastas como Steven Spielberg, Martin Scorsese, dentre outros.

A seguir apresentarei oito características da escola Nova Hollywood destacadas pontualmente no filme: O anti herói, simbolismos, câmera trêmula, choque geracional, trilha sonora com canções pop, nudez/sexo, filmagens em locações externas e ausência de final feliz.

1- Anti herói

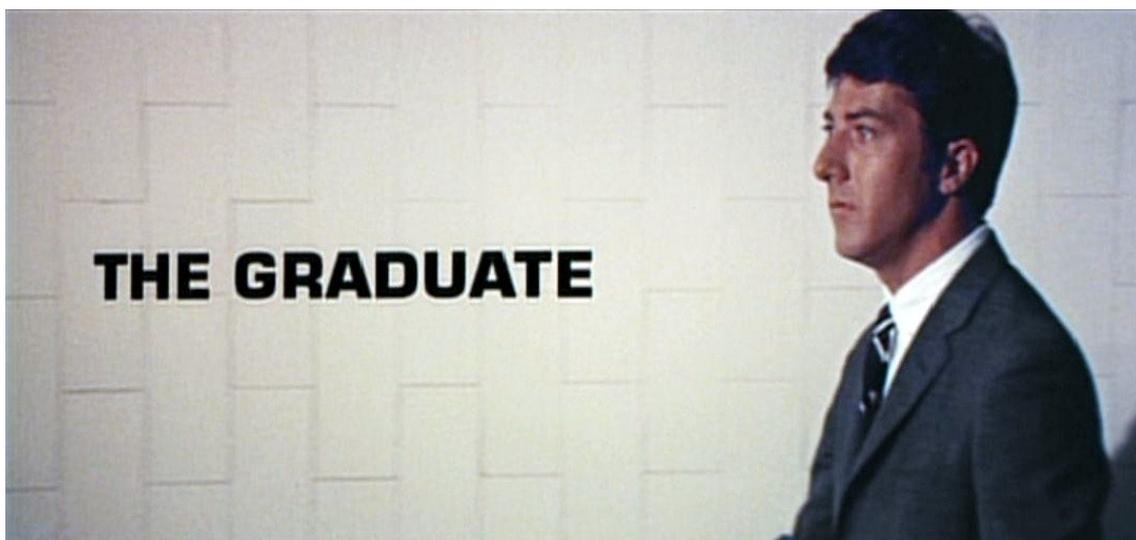


Figura 7. Abertura do filme onde é apresentado o personagem principal

O personagem principal dessa obra pode ser considerado um anti-herói não apenas pela aparência fora dos padrões de beleza como também por sua personalidade tímida, insegura e assustada.

2- Simbolismos



Figura 8. Benjamin no início do filme se mostrando preocupado com seu futuro.

Se tornou mais comum neste período histórico do cinema americano o uso de simbolismos e metáforas em filmes como, por exemplo, *2001- Uma odisseia no espaço* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968), e os filmes do país tomaram então intenções mais artísticas. As cenas de Benjamin comparados ao escafandrista, por exemplo, era uma forma de mostrar como o personagem se sentia constantemente “preso” e sufocado”.

3- Câmera trêmula



Figura 9. Benjamin conversando com um membro da família.

A estética de câmera na mão que aparece no filme em cenas como a da reunião em família lembra obras européias que tanto fascinavam os cineastas da Nova Hollywood tais como *Acosado* (*À Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) e *Roma, cidade aberta* (*Roma Città Aperta*, Roberto Rossellini, 1945).

4- Choque geracional



Figura 10. Benjamin e seu parente que lhe dá dicas de carreira na festa pós formatura.

Diversas cenas do filme retratam o choque de comportamento e ideais que os jovens sofriam com os mais velhos no final da década de 60. Outros filmes do movimento tais como *Sem destino* (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969) e *A última sessão de cinema* (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971), dentre outros, também trazem cenas que discutem a respeito disso.

5- Trilha sonora com canções pop



Figura 11. Benjamin relaxando na piscina durante momento musical do filme.

O uso de canções da cultura pop como, por exemplo, as da dupla Simon e Garfunkel presentes na trilha sonora do filme em cenas como a da abertura e os momentos reflexivos de Benjamin na piscina se tornaram um recurso utilizado após por filmes norte americanos do período tais como *Sem destino* (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969), *Cada um vive como quer* (Five Easy Pieces, Bob Rafelson, 1970) e *Caminhos perigosos* (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973), dentre outros.

6- Nudez/Sexo



Figura 12. Benjamin com Elaine assistindo ao show de uma dançarina em uma boate.

Cenas como a nudez da senhora Robinson ou da dançarina na boate frequentada por Benjamin e sua namorada eram agora possíveis devido a uma nova forma de classificação etária nos filmes. A Nova Hollywood então traria de volta as cenas de sexo e nudez ao cinema comercial.

7- Filmagens em locações externas



Figura 13. Benjamin correndo de carro para a Igreja com o intuito de impedir o casamento de Elaine.

O uso de filmagens em estúdios e cenários artificiais se tornou menos comum no período da Nova Hollywood. Cenas como Benjamin correndo com seu carro por diversos locais e cidades a procura de sua amada traria uma maior interação com o “mundo real” assim como ocorreu com *Sem destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), *Perdidos na noite* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), *Cada um vive como quer* (*Five Easy Pieces*, Bob Rafelson, 1970), dentre outros.

8- Ausência de final feliz



Figura 14. Cena final do filme onde Benjamin e Elaine conseguem fugir juntos.

O final do filme com o casal confuso com o rumo de suas vidas a partir dali seria a representação dos medos e incertezas que os Estados Unidos e mais especificamente sua população jovem sofria. Finais infelizes e trágicos como os de *Bonnie e Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967), *Planeta dos macacos* (Planet of the Apes, Franklin J. Schaffner, 1968), *O bebê de Rosemary* (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968), *Sem destino* (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969), *Perdidos na noite* (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969), *Butch Cassidy* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969), *A última sessão de cinema* (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971), dentre outros foi uma das principais características da Nova Hollywood, até o movimento se encerrar com o lançamento de filmes mais otimistas tais como *Rocky* (Rocky, John G. Avildsen, 1976), *Contatos imediatos do terceiro grau* (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977), dentre outros.

5. LEGADO DO FILME

Na mesma forma como ocorreu na música da década anterior com o surgimento do Rock n' Roll, *A primeira noite de um homem* foi responsável por um choque geracional que acabaria então dando identidade própria para os jovens dos anos 60, ou pelo menos a retratando nas telas do cinema. O filme foi bem recebido pelo público jovem e muitas vezes ignorado pelos jornalistas e críticos com mais idade. O mesmo ocorria com outro sucesso transgressor daquele ano: *Bonnie e Clyde*.

Para seus detratores, ambos eram moralmente detestáveis, desprezíveis, objetos do mesmo tipo de opinião que os articulistas de direita dedicavam a hippies, ativistas políticos, militantes do movimento estudantil e manifestantes contrários à guerra- ou seja, não passavam de um exemplo da frouxidão moral e da falta de educação dos jovens. (HARRIS, 2008, p. 357)

Os adolescentes se divertiam com falas e situações que seus pais muitas vezes não eram capazes de compreender a graça quando assistiam ao filme. Existiam na época lançamentos de outros filmes que também falavam a esses jovens com diálogos modernos e cenas ousadas e inovadoras, mas o enorme sucesso de bilheteria que o filme acabou tendo fez com que esse fosse um dos principais disseminadores dessa nova cultura e modo de pensar e ver o mundo, expondo para as pessoas o quão grande eram as diferenças da população jovem para a adulta. Isso foi responsável por uma mudança radical de comportamento não só do público como também dos próprios estúdios de cinema, como afirma Mark Harris:

À medida que o sucesso de *A primeira noite...* nas bilheterias se consolidava, passando de número dois a número um no ranking dos mais vistos, posição em que permaneceu durante meses, o modelo de negócio de Hollywood se via ameaçado pela primeira vez em muitas décadas. A Warner Brothers e a United Artists anunciaram um replanejamento de toda a sua lista de produções em desenvolvimento, novas ações de marketing e a contratação de jovens cineastas; os outros estúdios não demoraram a seguir a mesma linha. (HARRIS, 2008, p.349)

E um novo rumo do cinema americano foi possível graças a esse novo olhar que os estúdios estavam dando aos jovens artistas e também ao fato de que o cinema estava se tornando cada vez mais o emprego dos sonhos da juventude americana que desde esse fértil e inspirador período de lançamentos significativos do cinema decidiram que se tornariam também cineastas. Era também uma forma de estudar algo que lhes fossem do interesse e escapar de uma convocação à guerra do Vietnã, mas acima de tudo também um ramo que dava orgulho ao povo jovem dos Estados Unidos, totalmente o oposto do que ocorreu com o início da guerra. Assim essa nova geração de consagrados diretores estava por vir.

No primeiro semestre de 1968, o New York Times noticiou que havia 60 mil estudantes matriculados em cursos de cinema nos Estados Unidos, em 120 instituições de ensino espalhadas pelo país, o dobro em relação ao ano anterior, em grande parte porque ‘Mike Nichols e Jean-Luc Godard se tornaram heróis entre os estudantes universitários’. A matéria informava ainda que os estúdios de Hollywood recorriam cada vez mais aos formandos desses cursos em busca de novos talentos. O caso citado com maior destaque foi o de George Lucas, que ‘só irá concluir seu mestrado na Universidade do Sul da Califórnia no final do

semestre (e) já trabalha em tempo integral (...) na Warner Brothers, como assistente de direção'. (HARRIS, 2008, p.363)

Esse número de jovens se tornava cada vez mais numeroso, pois se via refletido no cinema, eles notaram então que esta arte falava a mesma língua que eles. Esse fato já estava ocorrendo a alguns anos com a música, porém com o cinema essas mudanças acabaram acontecendo tempos depois, e devido a influência que a cultura americana exerce perante o resto do mundo, essas ideologias poderiam se espalhar pelo planeta com consequências variadas, mas um dos fatores positivos foi a retomada do interesse do jovem perante o cinema. “(...) *A primeira noite de um homem* era um filme que as plateias jovens reconheciam como ‘seu’”. (BISKIND, 1998, p. 51)

As artes, inclusive o cinema, tem a capacidade de atingir as pessoas em seus sentimentos mais profundos então se fez necessária uma revolução nessa área que mexesse realmente com sua plateia e fizesse com que os filmes tornassem a ser uma paixão nacional. A respeito desse novo interesse que estava surgindo nas pessoas Peter Biskind escreveu:

E não foram apenas os grandes filmes que tornaram o fim dos anos 60 e 70 tão especiais. Essa foi uma época em que a cultura do cinema permeava a vida americana como nunca havia acontecido e como nunca mais aconteceria. Nas palavras de Susan Sontag: ‘Foi um momento muito específico nos cem anos da história do cinema, um momento em que ir ao cinema, pensar sobre cinema, falar sobre cinema tornou-se uma verdadeira paixão entre os estudantes universitários e outros jovens. Você se apaixonava não pelos atores, mas pelo próprio cinema.’ O cinema havia se tornado, realmente, uma religião secular. (BISKIND, 1998, p. 16)

Já existiam alguns cursos de cinema nos Estados Unidos e algum número de estudantes interessados, porém eles próprios tinham a noção que esse era o ponto máximo onde sua paixão pela sétima arte podia lhes levar, já que não existia mercado e nem retorno financeiro que propiciasse sua sobrevivência a partir dali. E essa geração acabaria sendo a que salvaria a indústria cinematográfica americana que sofria com uma crise monetária de proporções gigantescas.

No final dos anos 60, os estúdios estavam em péssimas condições financeiras. Segundo a *Variety*, 1969 marcou o início de uma recessão de três anos. A venda de ingressos, que em 1946 atingira o marco histórico de 78,2 milhões de dólares por semana, despencara para 15,8 milhões de dólares por semana em 1971. A bilheteria estava em baixa, mas o inventário de títulos estava repleto. O dinheiro era escasso e, portanto, custava caro pedir emprestado. Segundo Bart, ‘a indústria do cinema estava mais ferrada do que jamais esteve em toda sua

história, literalmente prestes a ser extinta da face da terra’. (BISKIND, 1998, p. 19)

Outro fator a se destacar é que a própria escolha que fizeram de escalar Dustin pro papel principal foi arriscada já que não era concebível até então escalar para ser protagonista de um filme um ator que não se encaixasse exatamente nos padrões de beleza. A vontade do estúdio era de que Robert Redford assumisse, porém Nichols percebeu que um ator fora desses padrões traria mais verossimilhança a trama proposta, o fato de termos um Benjamin baixo e narigudo foi uma verdadeira revolução, como bem escreve Peter Biskind: “Escolher Hoffman em vez de Redford era uma ousadia imensa. O enorme sucesso do filme lançou a carreira de Hoffman e por sua vez abriu as comportas para todos os atores étnicos de Nova York” (BISKIND, 1998, p. 35). No final das contas pouco importava a beleza ou fama do elenco, porque a partir de então o filme em si seria o foco principal.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os ideais de ousadia e marca de autor adotadas na chamada Nova Hollywood ainda são utilizados por diversos artistas da atualidade, o cinema de diretores e roteiristas idolatrados por público e crítica atuais geralmente são pontuados por estas características, de certa forma a Nova Hollywood estabelece um momento de absorção do cinema feito antes dela e inspiração para as gerações seguintes. O conhecimento mais aprofundado desses anos ajuda a compreender o cinema atual, o clássico e também ajuda a sugerir os rumos que ele pode tomar daqui pra frente. A história narrada nesse filme sobre um jovem que acaba de se formar na faculdade e começa a ingressar na fase adulta acaba funcionando como uma representação ao que estava ocorrendo no cinema americano, abandonando sua “era de ouro” e se tornando mais incisivo em temas tidos como polêmicos. Membros da equipe também eram jovens e utilizaram técnicas cinematográficas que ajudariam a consolidar as características da Nova Hollywood, como os diálogos ágeis e espirituosos, a trilha sonora composta de músicas pop, o naturalismo nas atuações e a criatividade na escolha do elenco como, por exemplo, chamar atores não “galãs” para o papel principal. Na edição de 2008 da revista *Bravo!* a respeito dos cem filmes essenciais do cinema há um texto a respeito da nova Hollywood que afirma:

A boa recepção do público pode ser ainda interpretada como o reconhecimento da rigidez moral, do preconceito, da violência e da

hipocrisia que sustentavam a América. Houve também uma reação aguda da porção mais conservadora da sociedade, que viu, com razão, o retrato escancarado e negativo de seus sistemas de valores e comportamentos coexistindo com valores e comportamentos libertários, que desafiavam a integridade do seu modo de vida. (LOPES,Jonas;MONTY,Tony, 2008, p. 105)

A entrada de novos autores e ideias ao cinema americano trouxe um frescor ideológico e uma anarquia que iniciou debates e reflexões a respeito do próprio estilo de vida que as pessoas dos anos 1960 e 1970 levavam, e isso culminou em um sucesso tanto por parte da aceitação do público perante o filme quanto pela parte financeira, pois enriqueceu novamente os estúdios desencadeando também a origem do cinema moderno.

O sucesso dos filmes lançados em 1967 fez com que a atenção de Hollywood se voltasse para uma nova geração de cineastas e espectadores, dando início àquilo que hoje é conhecido como a segunda era de ouro do cinema de estúdio, que durou mais ou menos até o final dos anos 70, quando o gosto e o perfil do público mudaram mais uma vez e o surgimento dos grandes lançamentos de verão proporcionou um novo e duradouro modelo de negócio para a indústria cinematográfica. (HARRIS, 2008, p. 381)

Em virtude das mudanças socioeconômicas e culturais trazidas com a Guerra do Vietnã, o cinema tornou-se uma ferramenta de discussão acerca desses temas. A mudança do cinema para a televisão como prioridade de entretenimento também pode ter enfraquecido a ida de um público mais jovem aos cinemas, a ideia foi então de contratar artistas mais novos para cargos de criação com mais liberdade autoral. Ainda apontam-se as mudanças trazidas na forma de fazer cinema pela geração francesa da Nouvelle Vague, de diretores como François Truffaut e Jean-Luc Godard como inspiração para essa juventude americana, assim como também o Neorealismo Italiano. Em um texto presente na mesma edição da revista Bravo! há um trecho a respeito do filme *A primeira noite de um homem* que disserta a respeito disso afirmando que:

Hollywood abandonava a leveza de sua era de ouro para enfrentar temas mais pesados - sexo, violência, drogas, o caos urbano, política e novos valores. *A primeira noite de um homem* mergulha no embate entre duas gerações distintas e na revolução sexual da década de 60. (...) A nova safra de cineastas era influenciada tanto pelo velho cinema dos grandes estúdios quanto pelas ideias europeias de cinema de autor. Do primeiro, tira o potencial mercadológico; do segundo, a liberdade de, por exemplo, permitir que o ator improvise o seu papel. (LOPES,Jonas;MONTY,Tony, 2008, p. 76)

A primeira noite de um homem disputaria então o Oscar de melhor filme ao lado de filmes como *Bonnie & Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967), *No calor da*

noite (In the Heat of the Night, Norman Jewinson, 1967), *O fantástico Dr. Dolittle* (Doctor Dolittle, Richard Fleischer, 1967) e *Adivinhe quem vem para jantar?* (Guess Who's Coming to Dinner, Stanley Kramer) Foi uma cerimônia marcada pelo frescor de novas ideias vindas de jovens cineastas e pelo fato que desde 1962 não acontecia de todos os indicados serem produções norte americanas, o que comprova que a indústria do país estava se reerguendo em termos de excelência artística.

Para mim foi recompensadora a experiência de estudar um movimento tão marcante e fundamental para o entendimento da história do cinema. Quando se conhece melhor o período de lançamento de um filme e quais são as obras lançadas em datas próximas é então possível refletir sobre sua importância e qualidade como obra de arte e retrato de uma época. O cinema desde seu nascimento estava se aprimorando e sua era de ouro presente entre os anos 1930 e 1960 trouxe as obras onde as etapas de criação atingiram o ápice, porém a Nova Hollywood quebrou com as regras impostas e fez com que a sétima arte fosse forçada a recomeçar do zero não se apegando mais a fórmulas.

Sinto então que o conhecimento mais aprofundado dessa época me trouxe um entendimento maior desse movimento que por ser tão anárquico pode parecer confuso e sem nexos, mas a partir das reflexões que fiz, os primórdios do cinema, sua era clássica e moderna parecem se encaixar como um elemento só e se mostram causa e consequência. A Nova Hollywood começou com a história de um garoto em processo de término da faculdade e prosseguiu com uma safra de ideias que não buscavam a perfeição como os filmes dos anos 1930 e 1940 e nem o retorno comercial como os filmes dos anos 1950 e de 1980 por diante. A Nova Hollywood, assim como o protagonista de *A primeira noite de um homem*, não tinha ideia do que almejavam ou dos resultados que sua trajetória traria, mas no fim resultados positivos foram surgindo e foi uma experiência bastante válida e enriquecedora. Assim como o processo de composição desse artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 1998.

DE FREITAS, Almir. *100 filmes essenciais*. São Paulo: Editora Abril, 2008.

HARRIS, Mark, *Cenas de uma revolução- O nascimento de uma nova Hollywood*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2011.