

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – CURSO DE MESTRADO

CELSO FERNANDO CLARO DE OLIVEIRA

O OSCAR COMO INSTRUMENTO POLÍTICO: UM ESTUDO SOBRE A
REPRESENTAÇÃO DA “NOVA” FAMÍLIA ESTADUNIDENSE NAS PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS VENCEDORAS DO PRÊMIO DA ACADEMIA NAS DÉCADAS
DE 1960 E 1970

Maringá
2012

CELSO FERNANDO CLARO DE OLIVEIRA

O OSCAR COMO INSTRUMENTO POLÍTICO: UM ESTUDO SOBRE A
REPRESENTAÇÃO DA “NOVA” FAMÍLIA ESTADUNIDENSE NAS PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS VENCEDORAS DO PRÊMIO DA ACADEMIA NAS DÉCADAS
DE 1960 E 1970

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM), para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais. Linha de Pesquisa: Política e Movimentos Sociais.
Orientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz

Maringá
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

048o Oliveira, Celso Fernando Claro de
O oscar como instrumento político: um estudo sobre a representação da "nova" família estadunidense nas produções cinematográficas vencedoras do prêmio da academia nas décadas de 1960 e 1970 / Celso Fernando Claro de Oliveira. -- Maringá, 2012.
183 f.

Orientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, 2012.

1. Cinema - Prêmios da Academia (Oscar). 2. Cinema - Estados Unidos - História. 3. Cinema Americano. 4. Revolução Cultural (1960-1979)- Estados Unidos. 5. Família - Estados Unidos. 6. Sociedade estadunidense. I. Munhoz, Sidnei José, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 21.ed. 791.43

MN-0000178

CELSO FERNANDO CLARO DE OLIVEIRA

O OSCAR COMO INSTRUMENTO POLÍTICO: UM ESTUDO SOBRE A
REPRESENTAÇÃO DA “NOVA” FAMÍLIA ESTADUNIDENSE NAS PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFÍCAS VENCEDORAS DO PRÊMIO DA ACADEMIA NAS DÉCADAS
DE 1960 E 1970

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM), para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais. Linha de Pesquisa: Política e Movimentos Sociais.
Orientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias
Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Sidnei José Munhoz (orientador)
Universidade Estadual de Maringá

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida e por me acompanhar em todos os meus passos.

À minha família, que sempre esteve ao meu lado, me apoiando em todas as minhas decisões. Qualquer mensagem que eu registre aqui não será grande suficiente para abarcar todo o amor e carinho que sinto por minha mãe Lourdinha – que além de sempre confiar em mim, me ensinou a amar o cinema –, minha avó Elisa e meu avô Antônio (*in memoriam*) ou o orgulho que sinto por meu pai, Celso (*in memoriam*).

Aos meus tios e primos, no Brasil e em Portugal, que sempre acompanharam meu trabalho com interesse, especialmente meus tios Fátima, Márcio e família; e meus primos José e Carlos.

À minha família paterna, que mesmo morando longe, sempre procurou se fazer presente, em especial minha avó Olinda e minha tia Adailza.

Ao professor Sidnei J. Munhoz, orientador, mestre e amigo. Obrigado por acreditar em meu potencial, pela paciência, pelos conselhos, pelos puxões de orelha e por mostrar a importância de amar aquilo que fazemos.

Aos professores Reginaldo Benedito Dias (UEM) e Alexandre Busko Valim (UFSC), integrantes da banca avaliadora, pelos importantes debates e observações a respeito deste trabalho.

Aos professores e funcionários do Departamento de História (DHI-UEM) e do Programa de Pós Graduação em História (PPH-UEM) da Universidade Estadual de Maringá, pelos ensinamentos valiosos e pelo apoio ao longo de todos esses anos.

À Giselle Moraes, secretária do Programa de Pós Graduação em História, por ser sempre amiga, prestativa e atenciosa.

Às turmas do curso de Graduação em História (2006-2009) e do Mestrado em História (2010-2011) da Universidade Estadual de Maringá, amigos importantes que eu nunca irei esquecer. Agradeço especialmente a Helton Piotrowski, Daiane Iori, Larissa Manara, Tatiane Caparroz, Murilo Sanchez, Victor Caetano, Saulo Henrique Silva, Roberto Carlos Klauck e Shesman de Melo. Desejo sucesso a todos.

À professora Silvia Helena Zanirato Martins (UEM), que me orientou durante a iniciação científica, agradeço por me ensinar a “pensar grande” e aos colegas do Laboratório de Apoio à Pesquisa da Documentação Imagética (LAPDI-UEM).

Aos colegas do Grupo de Pesquisas de História e Cinema (Cinetempo), pelos debates enriquecedores sobre o uso do cinema como fonte histórica, especialmente aos amigos Rodrigo Cândido e Miguel Bello.

Aos meus padrinhos Luis e Lourdinha Rangel, pelas palavras de sabedoria, apoio e amizade.

Aos amigos Agatha do Valle, Caio César Ferreira, Emerson Gonçalves, Felipe Martin Pamplona, Fernanda Parracho, Heloísa Mainardi, Jéssica Ishida, Joana Serra, Lincoln Aguera Munhoz, Sidney da Silva e Talita Tossi dos Santos. Agradeço a todos pela amizade e companheirismo.

Aos amigos do Instituto das Águas do Paraná, especialmente à Pérola Maria dos Santos, por sua amizade e preocupação.

Aos professores e funcionários do Colégio Vicentino Santa Cruz que me acompanharam ao longo dos anos, especialmente aos professores Luis Augusto Previante (Batata) e Izildine Izabel Zavadniak, meus primeiros professores de História e à professora Hermínia Camargo Perdoncini, por revisar este trabalho.

Às minhas professoras do curso de inglês, especialmente à Mara Panceri, cujos ensinamentos foram essenciais para a realização desta pesquisa.

Aos professores Paulo Boni e Renata Lara, com os quais tive a oportunidade de estudar no curso de graduação Jornalismo no Centro Universitário de Maringá (Cesumar), pelos ensinamentos e apoio que me deram quando mencionei o interesse em seguir a carreira acadêmica.

Finalmente, agradeço a todos que colaboraram de alguma forma para a realização deste trabalho.

RESUMO

Nas décadas de 1960 e 1970, os Estados Unidos atravessaram um período de grandes transformações sociais, o qual ficou conhecido como Revolução Cultural. Esse processo foi marcado por uma forte atuação de grupos sociais diversos e pela ruptura com antigos valores tradicionais, profundamente enraizados na sociedade estadunidense, o que gerou alterações nas concepções institucionais, políticas, culturais e comportamentais vigentes até então. Nesse cenário, uma das instituições que mais sofreu mudanças foi a família, considerada, por muitos anos, a “célula-mãe da sociedade”, que encontrou novas funções, significados, estruturas e formas de representação na produção artística. Esta dissertação tem por objetivo analisar as relações existentes entre as transformações nos parâmetros familiares no período citado e suas representações na produção cinematográfica hollywoodiana da mesma época, bem como analisar a recepção de tais obras. Para isso, foram avaliados cinco filmes: “Quem tem medo de Virginia Woolf?” (Mike Nichols, 1966), “A primeira noite de um homem” (Mike Nichols, 1967), “Adivinhe quem vem para jantar” (Stanley Kramer, 1967), “Noivo neurótico, noiva nervosa” (Woody Allen, 1977) e “Kramer vs Kramer” (Robert Benton, 1979). As produções foram selecionadas por abordarem as mudanças comportamentais da época, expor novos olhares sobre a estrutura familiar, haverem desfrutado de sucesso de bilheteria e crítica, além de vencerem o Prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, popularmente conhecido como Oscar. A honraria é considerada o principal prêmio mundial da indústria cinematográfica, além de ser capaz de influenciar o comportamento do público a partir das produções que premia ou indica.

Palavras-chave: Cinema, Prêmios da Academia (Oscar), Estados Unidos, Revolução Cultural (1960-1979), família, sociedade estadunidense.

ABSTRACT

In the decades of 1960 and 1970, the United States went through a period of great social changes, which became known as the Cultural Revolution. This process was by a strong action from different social groups and by the rupture with old traditional values deeply rooted in American society which caused changes in the institutional, political, cultural and behavioral conceptions effective until that time. In this scenario, the institution that most suffered changes was the family, considered, for many years, the “mother cell of the society”, who found new functions, meanings, structures and forms of representation in art. This thesis aims to examine the relation between the changes in the family parameters during the mentioned period and its representations in Hollywood film of the same era, and to study the reception of this works. For this, five films were studied: “Who's afraid of Virginia Woolf?” (Mike Nichols, 1966), “The graduate” (Mike Nichols, 1967), “Guess who's coming to dinner” (Stanley Kramer, 1967), “Annie Hall” (Woody Allen, 1977) and “Kramer vs. Kramer” (Robert Benton, 1979). The productions were selected for addressing the behavioral changes in that time, exposing new perspectives on the family structure, have enjoyed critical and box office success, and have won the Award of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, popularly known as Oscar. The award is considered the main prize of the world film industry, besides being able to influence the behavior of the public from the productions that it rewards or nominates.

Keywords: Cinema, Academy Awards (Oscar), United States, Cultural Revolution (1960-1979), family, American society.

SUMÁRIO

Introdução - Mares já conhecidos, mas com muito a ser explorado: um plano de navegação.....	10
Capítulo 1 - Da longa permanência à ruptura em poucos anos: a família nuclear no século XX.....	18
Capítulo 2 - História política de uma instituição “não-política”: o Oscar e a sociedade estadunidense.....	45
Capítulo 3 - Quando uma nova família entra em cena: “Quem tem medo de Virginia Woolf?”	59
Capítulo 4- A jovem família estadunidense: “A primeira noite de um homem”.....	89
Capítulo 5 - A família em preto e branco: “Adivinhe quem vem para jantar”.....	107
Capítulo 6 - Uma família se forma. Ou não?: “Noivo neurótico, noiva nervosa”.....	128
Capítulo 7 - As mulheres de família vão à luta: “Kramer vs. Kramer”.....	150
Conclusão.....	169
Fontes.....	173
Filmografia.....	173
Referências.....	177

Mares já conhecidos, mas com muito a ser explorado: um plano de navegação

A história da família pode ser considerada uma história de pluralidade. Ao longo dos séculos, muitas foram as funções e os valores atribuídos a ela, os simbolismos que a envolvem, seus espaços de atuação, os argumentos usados para defendê-la ou atacá-la, além de ser um campo de estudos compartilhado por diversos campos científicos e tema de representação em várias formas de arte. De acordo com a pesquisadora Martine Segalen, o termo “família” é polissêmico, pois, “designa tanto indivíduos ligados pelo sangue e pela aliança como a instituição que rege esses laços” (1999, p. 20).

O estudo da afetividade entre os membros da família é tão importante quanto a análise das relações biológicas e institucionais, uma vez que a ideia de intimidade vem se desenvolvendo desde o século XVI e proporcionando o entendimento da casa e do ambiente familiar como espaços de proteção contra os males do mundo (ARRIÈS, 1981). Tal ponto de vista, ainda hoje, permanece forte apesar dessa instituição haver passado por mudanças estruturais significativas na segunda metade do século XX, cujos efeitos ainda são sentidos e assimilados. Desse modo, a família é um objeto de estudo igualmente rico e polêmico.

Esta pesquisa tem por objetivo estudar as mudanças na família estadunidense nas décadas de 1960 e 1970, bem como suas representações em produções cinematográficas da época vencedoras do Prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, popularmente conhecido como Oscar. Esse período foi marcado por revoluções comportamentais e culturais, que ajudaram a romper com conceitos muito caros à família até meados dos anos 1950 como, por exemplo, o patriarcalismo (a submissão da mulher ao homem e dos mais jovens aos mais velhos), o estabelecimento de papéis familiares sólidos e bem definidos, a preservação do casamento e a criação de uma prole numerosa.

De acordo com Eric Hobsbawm (1995), os anos 1960 e 1970 foram marcados, principalmente, pelo declínio da família nuclear, que abriu caminho para novas formas de estrutura familiar. Muitas delas foram movidas pela ação de grupos sociais anteriormente considerados marginalizados dentro da sociedade estadunidense, que desembocaria em novas leis e políticas sociais. Tais mudanças nem sempre ocorreram de modo pacífico, de modo que esse vintênio é considerado um dos mais turbulentos da história daquele país.

Por ocupar a posição de superpotência capitalista e líder do mundo ocidental durante a Guerra Fria nesse período, os Estados Unidos eram os principais difusores do que seriam os modelos aceitáveis de vida para sua zona de influência, bem como, eram capazes de absorver e sintetizar movimentos e ideias vindos de outros países, dando-lhe uma nova estruturação.

Assim, pode-se considerar que os questionamentos levantados pelos estadunidenses não tardariam a chegar ao restante de sua zona de influência, bem como posteriormente, os novos entendimentos sobre a família, acompanhados por mudanças políticas. Nesse cenário, Hollywood, considerada a mais influente indústria cinematográfica do mundo, desempenhou um papel fundamental, lançando olhares em tais mudanças sociais e promovendo seus valores.

É interessante ressaltar que, de acordo com René Remond (2003), a política encontra-se ligada a inúmeros fatores sociais – inclusive, culturais – e incide sobre o destino dos homens. Desse modo, deve-se considerar que as representações produzidas pela Hollywood dos anos 1960 e 1970 sobre as mudanças desse período não são apenas artísticas, mas também políticas, uma vez que buscava influenciar seu público. Uma das ferramentas mais importantes empregadas nesse processo foi o Oscar, considerado por Emanuel Levy (1990) como o prêmio cinematográfico mais importante da história.

Nesse sentido, vale lembrar que, desde seu surgimento, o cinema suscitou o interesse e a preocupação dos historiadores e pesquisadores de outras áreas. O professor estadunidense Louis Gottschalk, em 1935, enviou uma carta aos estúdios MGM, alertando que qualquer produção fílmica de cunho histórico deveria ser avaliada por um historiador antes de ser exibida ao público. Na década de 1940, o jornalista e sociólogo alemão Siegfried Kracauer realizou seus primeiros escritos sobre a relação cinema-história, com abordagens próximas da psicologia e da crítica cinematográfica. Na França, entre 1947 e 1965, o jornalista Georges Sadoul publicou uma extensa “História Geral do Cinema”, tratando do desenvolvimento dessa forma de arte em diversas partes do mundo (NÓVOA, 2010, online).

Todavia, tais estudos e preocupações estavam mais voltados a uma “história do cinema” e aos filmes de caráter histórico que ao estabelecimento de uma metodologia para analisar o cinema como um documento. Esse cenário começa a mudar a partir dos anos 1970, com o lançamento da coletânea “História: novos problemas, novas abordagens e novos objetos”, publicação dirigida pela Escola dos Annales e que contava com o artigo de Marc Ferro, intitulado “O filme: uma contra-análise da sociedade”.

O texto foi pioneiro ao defender o cinema como um documento tão valioso quanto as fontes literárias – prioritariamente pesquisadas pelas correntes historiográficas – bem como busca formular pressupostos para sua análise. De acordo com o autor, o filme foi inicialmente rejeitado pelos intelectuais não apenas como objeto e fonte de pesquisa, mas também como arte, pois acreditavam se tratar de uma forma de entretenimento de baixa qualidade, bem

como, de uma obra em que há dificuldade para se identificar o autor – seria o diretor? o roteirista? a empresa que produziu o filme? (FERRO, 2010, online).

Além disso, suscitava desconfiança por parte da sociedade e do meio acadêmico, uma vez que o cineasta não controla todos os elementos captados pela câmera, de modo que pode registrar algo que buscava ocultar. Desse modo, a Direita temia que o cinema expusesse as falhas nas instituições que defendia, enquanto a Esquerda acreditava que se tratava de uma forma de manipulação das massas. Ferro argumenta que, apesar de todo filme ser dotado de ideologia, ele também testemunha o momento que é produzido e exhibe lapsos sobre as estruturas sociais:

No entanto a censura está sempre presente, vigilante, e ela se deslocou da obra escrita para o filme e, no filme, do texto para a imagem. Não é suficiente constatar que o cinema fascina, que inquieta; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus (FERRO, 2010, online).

Assim, pode-se dizer que o estudo sobre a relação cinema-história é recente e, conforme afirma Cristiane Nova (2010, online), “ainda se encontra longe de alcançar uma situação de relativo conforto no que concerne à formulação de um arcabouço teórico sólido”. Apesar das diferenças existentes entre cada linha teórica, todas consideram o filme como um documento da sociedade que o produziu – o qual contém informações sobre aquele período – bem como, que uma boa análise fílmica não deve contemplar apenas sua fonte, mas também uma série de elementos relacionados à ela, como a recepção pelo público, o processo de produção, questões políticas envolvendo sua criação, entre outros.

Desse modo, de acordo com Valim (2010, online), é possível considerar o filme como “uma instituição inserida no meio social”, pois sofre influência do contexto em que é produzida e que produz representações sobre elementos do mesmo. Mônica de Almeida Kornis (1992), também considera o filme uma “construção social”, capaz de conferir significados aos elementos que “recorta” do real. Assim, não é possível tratar o filme apenas como arte ou entretenimento, uma vez que se trata de um veículo com grande capacidade para veicular ideias e influenciar seus públicos.

De acordo com Kornis (1992), os filmes são produzidos a partir de relações de forças, em que os setores dominantes procuram criar imagens de si mesmos para que sejam

perpetuadas. Entretanto, deve-se também considerar que o cinema também pode desvincular-se das ideologias dominantes e criar novas formas de representação, as quais se colocam contra os órgãos oficiais e estimulam a tomada de consciência, de acordo com Kellner (2003). Tal processo, geralmente, resulta em questionamentos sobre a hegemonia dos setores dominantes, os quais acreditam deter os direitos de construir representações da sociedade.

Por causa de tal dualidade, Kellner afirma que o cinema é um instrumento da mídia, “um campo de batalha entre grupos sociais em competição”, onde se contrapõem visões liberais e conservadoras (2003, p. 77). O autor menciona que, na época em que se circunscreve esta pesquisa, foram produzidas obras fílmicas que tanto apoiavam quanto criticavam as mudanças sociais do período, sobretudo, as alterações na família.

A partir desse argumento, conclui-se que o cinema é um espaço de luta entre uma visão até então hegemônica sobre a família (a nuclear) e um novo modelo, que surgia não apenas como uma resistência, mas que caminhava para tomar o lugar do anterior. Assumir o controle sob a cultura da mídia era importante para estas partes, pois esta é o elemento, segundo Kellner, “que ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos” (2003, p. 81).

Para compreender o significado dessas produções, é necessário analisar politicamente seus elementos (discursos, narrativas, imagens, efeitos), o que nem sempre é uma tarefa fácil, uma vez que “os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’”, mas sim textos que procuram “enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível”, aumentando assim, sua capacidade de vendas (2003, p.123). Esta é a situação das obras fílmicas analisadas nesta pesquisa, pois estas eram produzidas na dualidade de atrair os novos públicos que emergiam e de conservar os valores hollywoodianos.

Uma interpretação das relações entre política e mídia é defendida por Jean-Noël Jeaneney. Segundo o historiador, esse campo incide diretamente sobre os cidadãos – o que já é reconhecido há tempos –, porém ainda é pouco estudado, principalmente no que diz respeito à produção audiovisual, embora existam vários estudos sobre a influência da televisão. As perguntas básicas da maioria das pesquisas, de acordo com o autor, são “qual é a influência da mídia sobre a opinião pública e quais são os meios de que o Estado, os governantes, os partidos políticos, os grupos de pressão dispõem para pressionar a imprensa escrita, falada ou televisiva e, através dela, a opinião pública?” (2003, p. 215).

Assim, Valim define a abordagem segundo tais argumentos de “história social do cinema”:

É fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o seu contexto de produção para que se compreenda como ele relaciona-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas e econômicas que propalam nos debates e nas lutas sociais em andamento (2010, online).

Muitos estratos compõem uma obra fílmica e todos são passíveis de análise, todavia, não se pode chegar a um resultado final sólido, único ou fechado, uma vez que novas releituras são sempre possíveis. Cabe ao historiador atentar para todos esses elementos, não apenas se prendendo aos símbolos que aparecem de modo mais acessível, mas também aos subtextos, aquilo que se encontra nas entrelinhas, uma vez que as mensagens ideológicas podem estar ocultas.

Parte significativa dos símbolos presentes nos filmes está no campo da imagem – objetos, cores, iluminação e efeitos visuais podem estar associados a valores que a hegemonia deseja estimular. Todavia, além de imagem, um filme também é texto, pois para que as mensagens ideológicas cheguem ao público, é necessária a formulação de um roteiro, que será adaptado para o modelo audiovisual a partir das orientações prescritas. Cabe ao historiador atentar para o mesmo: como a trama se desenrola? quais as ideias presentes nos diálogos entre os personagens? como o roteiro os constrói?

Todavia, vale a pena lembrar que esses elementos textuais são suscetíveis a mudanças, uma vez que percorrem um longo caminho desde a escrita do roteiro até a finalização de um filme, passando pelas mãos de vários profissionais – o que corrobora a ideia de que o filme não apresenta uma ideologia totalmente definida, pois se trata de uma construção coletiva. Uma análise extenuada da produção cinematográfica pode parecer demasiado próxima de uma crítica, contudo seu objetivo é bastante diferente: em vez de expor os atributos qualitativos do filme, o que se procura é captar as mensagens ideológicas inseridas no texto fílmico.

O roteiro também oferece interpretações sobre as representações de grupos sociais a partir dos personagens. De acordo com Valim, Pierre Sorlin apresenta apontamentos sobre essa abordagem que contribuem para uma História Social do Cinema:

[...] uma análise/interpretação de filmes cuja função fosse estritamente social poderia conter: 1) o sistema de representações ficcionais ou sociais; 2) os tipos de lutas e desafios que os roteiros descrevem, os grupos sociais implicados na ação do filme, em que a ênfase pode recair em indivíduos, grupos organizados, até em ideias abstratas; 3) o modo como os filmes representam a organização, as hierarquias e as relações sociais; 4) como o filme enfatiza ou oculta elementos da sociedade e de seus conflitos por meio de inclusões, exclusões e ênfases; 5) o que os filmes pretendem obter do espectador diante de situações, grupos de situações, grupos ou relações sociais – identificação, simpatia, emoção, desprezo etc (2010, online).

Para o autor, compreender como certos filmes buscam influenciar o público a se identificar com determinadas ideologias e comportamentos expressados pelos grupos dominantes, bem como, as formas de sujeição e resistência por parte dos espectadores pode contribuir para uma visão crítica da sociedade que o produz. Uma ressalva importante feita pelo pesquisador, a partir de argumentos de *Ciro Flamarion Cardoso*, é de que o historiador não deve buscar ver no filme a representação de uma sociedade ou uma cultura por inteiras, ou seja, de forma totalizadora (VALIM, 2010, online).

O cinema é uma construção coletiva não somente durante o período de produção – quando envolve o trabalho de vários profissionais – mas também em sua exibição, pois é recebido de formas diferentes por público e crítica, embora busque influenciá-los a partir do conteúdo apresentado. A receptividade do público constitui um dos pontos principais em pesquisas que abordam a relação cinema-história, pois de acordo com Valim, “o filme é um mediador entre a sociedade que o produz (ao expressar as características e os valores nela presentes), e a que o recebe (que apreende também de acordo com suas características e valores)” (2010, online, p. 37).

Todavia, esse processo é bastante complexo e nem todas as características presentes em um filme são apreendidas em uma única análise, possibilitando releituras. É difícil medir como se desenrola esse jogo de influências e, até mesmo, compreender todos os elementos que compõem um filme:

É bom salientar que, se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira. A ação exercida pelo cinema nos espectadores é um fato inquestionável, não obstante ainda não se tenha chegado a um consenso quanto ao seu grau de ação. Ter consciência desse mecanismo é fundamental para o trabalho analítico, visto que boa parte do conteúdo do filme, sobretudo no cinema dito comercial, é ditada pelos gostos e pelas expectativas do público os quais, por sua vez são influenciados pelos filme [sic], numa relação altamente dialética. Cabe, então, ao pesquisador, buscar, detectar e diferenciar esses elementos. Mas essa tarefa, por vezes árdua e tortuosa, só pode ser realizada parcialmente, visto que o significado mais totalizante de uma película apenas pode estar presente nela própria (NOVA, 2011, online).

Pode-se dizer que há uma relação de mão-dupla entre cinema e sociedade, em que ambas as partes são influenciadas e capazes de influenciar uma a outra. Entretanto, o público não recebe a influência do filme sem qualquer questionamento. Embora os espectadores, geralmente, recebam conteúdos apoiados pela hegemonia dominante – a qual produz imagens condizentes com as ideias que deseja veicular – eles não os assimilam de forma passiva,

podendo questionar, refletir sobre os mesmos e construir seus próprios significados (KELLNER, 2003).

Neste trabalho, a questão da hegemonia e da contra-hegemonia presente em Gramsci é essencial não apenas por entender o cinema como um campo de disputas ideológicas, mas também por considerar o papel dos movimentos sociais nos anos 1960 e 1970, com foco nas lutas em que se envolveram e em como suas ações podem ter influenciado a representação da família nas produções cinematográficas hollywoodianas.

O período em que se circunscreve esta pesquisa foi marcado por uma ação intensa de diversos movimentos sociais, envolvendo grupos até então marginalizados na sociedade estadunidense. As famílias recebiam as imagens construídas por/sobre esses grupos através de meios diversos, como por exemplo, a partir da imprensa e das produções artísticas e culturais. O cinema, a literatura, a música, por exemplo, precisavam do apoio do público, que se tornava cada vez mais diversificado à medida que determinadas parcelas da população ganhavam mais importância social e ascendiam economicamente. Tal fato indicava mudanças na mentalidade dos artistas e de seus públicos, os quais não podiam escapar ao seu tempo.

Assim, as novas representações, em conjunto com novas conjecturas sociais, permitiram que a população se identificasse com mais facilidade com os assuntos abordados e as personagens e tramas construídas em cada representação desses grupos. Entretanto, não é possível considerar que todas as lutas de grupos minoritários foram aceitas da mesma forma pela sociedade estadunidense da época. Maria Célia Paoli e Vera da Silva Telles¹ afirmam que os movimentos sociais não podem ser compreendidos como organizações sólidas ou homogêneas, uma vez que são compostos por uma pluralidade de membros (2000, p. 121-122). Desse modo, é interessante notar que, assim como o cinema, os movimentos sociais também são construções coletivas.

De acordo com Éder Sader², o movimento social propicia o surgimento de um “sujeito coletivo, como ato de afirmação de setores sociais até então excluídos do cenário oficial” (1988, p. 29), que se identifica com o grupo e dele participa para “defender seus interesses e expressar suas vontades” (1988, p. 55). O pesquisador salienta que os movimentos sociais não podem ser entendidos por “condições objetivas dadas”, mas sim, por necessidades sociais, que contribuem para a criação de um imaginário próprio: a identidade do movimento deriva das posições que este assume – sendo assim, não se trata de uma característica inerente ao grupo,

¹ Apesar de as autoras trabalharem com a realidade latino-americana, as características entre os movimentos sociais dessa região e os dos Estados Unidos apresentam similaridades.

² O autor faz uma análise sobre a ação de grupos na grande São Paulo durante os anos 1970 e 1980, entretanto, tais argumentos podem ser utilizados para compreender certas especificidades dos movimentos estadunidenses.

mas que se altera de acordo com as experiências adquiridas por ele (1988, p. 42-44). Também é possível que um sujeito se identificasse com mais de um segmento, cujas lutas pudessem lhe interessar com igual importância. Sader salienta que o agente social é “dependente de várias ‘posições de sujeito’”, como classe social, etnia e sexualidade³ (1988, p. 54).

A partir das características dos movimentos sociais enumeradas acima, pode-se afirmar que Hollywood não privilegiou igualmente todos os grupos ou membros existentes na coletividade de um grupo. Conforme já foi mencionado, o cinema é um espaço de disputa, de embate entre hegemonia e contra-hegemonia, o que levou ao favorecimento de certos olhares sobre determinados segmentos, os quais serão analisados nos filmes eleitos para esta pesquisa⁴.

O primeiro capítulo deste trabalho é de caráter introdutório e traz uma análise sobre a importância social da família, seu papel na história dos Estados Unidos e as transformações a partir da Segunda Guerra Mundial. O segundo capítulo traz considerações sobre a importância do Oscar para as indústrias cultural e cinematográfica do país, sua relação com o público e sua capacidade de influenciar o comportamento do mesmo.

Os filmes escolhidos foram "Quem tem medo de Virginia Woolf?" (Mike Nichols, 1966), "A primeira noite de um homem" (Mike Nichols, 1967), "Adivinhe quem vem para jantar" (Stanley Kramer, 1967), "Noivo neurótico, noiva nervosa" (Woody Allen, 1977) e "Kramer vs. Kramer" (Robert Benton, 1979), a partir dos quais se analisarão as representações, respectivamente, do declínio da família nuclear, do papel dos jovens, do casamento inter-racial e sua aceitação, dos relacionamentos pré-maritais e dos valores que o envolvem, e do papel das mulheres. Os cinco capítulos seguintes são estruturados da seguinte forma: contextualização histórica do objeto de pesquisa de cada filme, apresentação da obra e análise de seu desempenho no Oscar, estudo da fonte a partir da metodologia descrita, e considerações sobre a influência da produção em trabalhos cinematográficos posteriores.

³ Stuart Hall (2007) afirma que, na modernidade, o homem se depara com uma identidade fragmentada, ou seja, cada sujeito concentra várias identidades conflitantes dentro de si, as quais são transformadas ao longo do tempo levando em consideração as situações que cada pessoa vivencia. Na mesma vertente, Peter Burke (2000) assinala que a identidade de um sujeito está dividida entre elementos incorporados pelo indivíduo a partir de características coletivas – como os elementos nacionalistas – e de suas particularidades.

⁴ Os filmes selecionados foram escolhidos por: a) abordar as transformações na estrutura da família nuclear a partir da representação de determinados segmentos sociais considerados marginalizados; b) terem recebido pelo menos uma indicação nas categorias mais importantes da honraria - Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Roteiro - e por terem vencido ao menos em uma delas, e; c) recepção de cada obra fílmica pela crítica especializada e pelo público, buscando compreender sua capacidade de ramificação no imaginário estadunidense.

Da longa permanência à ruptura em poucos anos: a família nuclear no século XX

A família é uma das mais antigas instituições sociais formadas pelo homem. Basta folhear as páginas de um livro de História – seja ele didático ou não – para se ter uma breve ideia da importância dos grupos de pessoas unidas por laços matrimoniais e/ou consanguíneos em atividades cotidianas ou na perpetuação de determinados costumes e tradições. Tal visão foi compartilhada por diversas civilizações ao longo dos séculos, guardadas as devidas diferenças entre uma cultura e outra.

Todavia, segundo Angela Mendes de Almeida (2010, online), “a família como tema de pesquisa genuinamente histórico é recente”. A historiadora comenta que os primeiros trabalhos nesse sentido surgiram em meados do século XIX, citando como exemplos “O direito materno”, de Johan Jacob Bachofen (1861), e “A origem da família, da propriedade privada e do Estado” (1884), de Friedrich Engels. Embasados nos pressupostos difundidos pelas correntes historiográficas e pelos ideais políticos da época, estes trabalhos pioneiros tinham por objetivo compreender que tipo de agrupamento primitivo teria dado origem ao modelo patriarcal, predominante no mundo cristão-burguês.

Sheila de Castro Faria também considera recente a temática da família no campo de pesquisa historiográfico e atual, uma vez que questionamentos sobre sua estrutura e características “interessam tanto ao homem comum quanto aos especialistas” (1997, p. 351). Segundo a pesquisadora, as primeiras abordagens sobre esse tema estavam ligadas a hábitos cotidianos (trabalho, costumes, entre outros) e às interações entre a casa e o ambiente público. Os registros produzidos pela Igreja Católica – como as certidões de batizado, casamento e óbito – bem como os dados levantados a partir dos censos eram alguns dos principais documentos utilizados pelo historiador. Entretanto, até meados do século XX, o estudo da família a partir de uma perspectiva histórica ainda era, basicamente, constituído por “análises genealógicas, quase sempre de grupos de elite, e baseados em fontes subjetivas. A vida familiar da grande massa da população não era contemplada” (1997, p. 354).

Os primeiros estudos científicos sobre a família se deram na Europa e eram inspirados “nas ciências sociais quantitativas e nas ciências naturais, que modificaram as ideias iniciais” (p. 354-355). Como resultado, produziram-se inúmeros trabalhos que abordavam questões biológicas, mas que não diziam respeito a aspectos socioculturais. Esses quesitos passaram a ser abordados a partir de meados do século XX e foram essenciais para a derrubada de alguns conceitos profundamente enraizados à ideia de família. As análises desenvolvidas por pesquisadores ingleses e franceses apontaram, por exemplo, que na França, desde o século

XVI, o casamento se dava em uma idade mais tardia do que o imaginado (26 a 28 anos para os homens e 24 a 28 para as mulheres) e os núcleos familiares, geralmente, comportavam 4,75 pessoas, um número bem menor do que o esperado. Tais conclusões derrubaram várias características comumente atribuídas à família antes dos séculos XVIII e XIX, e evidenciavam mudanças culturais significativas (FARIA, 1997).

Entretanto, tais pesquisas não exerceram impacto cultural sobre a estrutura familiar ou sobre as concepções que existiam acerca da mesma. Daniel Blinkstein assinala que o significado de família é “complexo e polissêmico, podendo ser definido a partir de diferentes pontos de vista e enfoques” (2008, p. 7). De acordo com o autor, desde a antiguidade, a noção de família encontra-se envolvida no conceito de autoridade paterna, ou *pater*.

A centralidade de *pater* foi brilhantemente assinalada por Émile Benveniste, em seu notável *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, v. 1, p. 203-267. Segundo Benveniste, o primado do conceito de *pater* não é apenas romano, mas pertence à Antiguidade indo-européia e reflete-se, de um modo geral, nas línguas indo-européias. Assim, o termo que designa pai é o mesmo e manteve-se estável em todas as línguas: grego *pater*, latim *pater*, sânscrito *pitar*, gótico *fatar* etc. Essa estabilidade do vocabulário é índice da própria estabilidade do *pater*. Benveniste observa, com muita propriedade, que de *pater* formaram-se termos importantes como: pátria, patrimônio (conjunto de bens pertencentes ao chefe ou pai) e, sobretudo, o adjetivo pátrio (2008, p. 8).

Nesse sentido, considerava-se que além de gerar os filhos, o pai também era responsável por gerenciar todas as atividades domésticas, bem como representar a família nas esferas públicas: trata-se do *pater familiae*. Essa figura manteve grande importância no mundo indo-europeu, conforme ressalta Blikstein (2008), e tal imagem encontrou reforço na religiosidade – com bases na mitologia greco-romana – e, posteriormente, no senso comum. Tais elementos também deram respaldo para certas noções biológicas e culturais sobre o núcleo familiar, como, por exemplo, as expressões “célula-mãe da sociedade” e “cenário em que o ser humano se educa e se forma” (p. 7).

A organização e o controle da família foram, desde a antiguidade, peças-chave na manutenção da ordem social. Para Georges Duby (2009), a vida privada se inscreve no interior das casas, no ambiente de familiaridade, porém, não está enclausurada. Ao contrário, a privacidade é voltada para o mundo exterior. Ela engloba características embasadas em normas sociais, – econômicas, religiosas, educativas, entre outras – as quais acabam por influenciar na “formação” e no cotidiano dos membros da comunidade familiar. É na moradia, por exemplo, que o indivíduo adquire as primeiras noções de relacionamento interpessoal e obediência.

No mundo greco-romano, a preocupação em se manter uma “boa família” já era presente. Paul Veyne (2009) enumera no decorrer do capítulo “O Império Romano” – presente no primeiro volume da coleção “História da vida privada” – algumas preocupações relacionadas à família presentes no cotidiano tanto de classes mais abastadas quanto das camadas mais baixas, como, por exemplo, casamento, número de filhos, sexualidade e gerência da casa.

Em “O processo civilizador”, o sociólogo Norbert Elias defende que a transição da medievalidade para a sociedade de cortes gerou mudanças nos costumes, inclusive em especificidades da família. Essas transformações não a enfraqueceram, mas, juntamente com a ascensão da burguesia, contribuíram para que ela se tornasse um importante mecanismo de controle:

O controle mais rigoroso de impulsos e emoções é inicialmente imposto por elementos de alta categoria social aos seus inferiores ou, no máximo aos seus socialmente iguais. Só relativamente mais tarde, quando a classe burguesa, compreendendo um maior número de pares sociais, torna-se a classe superior, governante, é que a família vem a ser a única — ou, para ser mais exata, a principal e dominante — instituição com a função de instilar controle de impulsos. Só então a dependência social da criança face aos pais torna-se particularmente importante como alavanca para a regulação e moldagem socialmente requeridas dos impulsos e das emoções. (1994, p.142)

De acordo com Michelle Perrot, a família emergiu da Revolução Francesa como uma instituição triunfante, considerada por diversas correntes de pensamento como um dos pilares da sociedade moderna ocidental. Georg Hegel entende-a como fundamento da sociedade civil, “um todo superior às partes”, na qual homens e mulheres, pais e filhos, encontram papéis bem definidos (2009a, p. 80). Immanuel Kant compreende o direito doméstico como “o triunfo da razão; ele arraiga e disciplina, abolindo qualquer vontade de evasão” (2009a, p. 81). Os liberais concebiam a família como uma “comunidade natural”, “chave da felicidade individual e do bem público” (2009a, p. 83) e os tradicionalistas colocam as famílias desfeitas como razão para problemas sociais, econômicos e militares. Mesmo entre os socialistas, tal visão é dominante:

Unânicos em criticar a família de sua época, raros, porém, são os socialistas que pensam em sua total eliminação. Igualmente raros são os que pretendem uma subversão dos papéis sexuais, tão profunda é a crença numa desigualdade natural entre homens e mulheres (PERROT, 2009a, p. 86).

O motivo pelo qual diferentes pensadores dispensavam tanto importância a essa instituição é que a fronteira entre o público e o privado não estava bem estabelecida. Desse modo, apesar de a casa ser um ambiente privado, dialogava intensamente com questões coletivas, exteriores aos seus limites, sendo que a família deveria ser um centro formador de cidadãos prontos para exercerem papéis definidos na sociedade e obedecer às leis existentes:

A família, átomo da sociedade civil, é a responsável pelo gerenciamento dos “interesses privados”, cujo bom andamento é fundamental para o vigor dos Estados e o progresso da humanidade. Cabe-lhe um sem-número de funções. Elemento essencial da produção, ela assegura o funcionamento econômico e a transmissão dos patrimônios. Como célula reprodutora, ela produz as crianças e proporciona-lhes uma primeira forma de socialização. Garantia da espécie, ela zela por sua pureza e saúde. Cadinho da consciência nacional, ela transmite os valores simbólicos e a memória fundadora. É a criadora da cidadania e da civilidade. A “boa família” é o fundamento do Estado e, principalmente para os republicanos, como assinala Jules Simon em “*Le devoir*” [O dever] (1878), existe uma continuidade entre o amor à família e à pátria, instâncias maternas que se confundem, e o sentimento de humanidade. [...] A família, como rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material e simbólico, herdado e transmitido. A família é um fluxo de propriedades que depende primariamente da lei (2009b, p. 91).

Perrot (2009c) afirma que o Código Civil formulado com a Revolução Francesa procurou estabelecer igualdade entre gerações e gêneros dentro da família – como o fim dos direitos garantidos pela primogenitura, por exemplo –, pois se acreditava que assim a sociedade pudesse se estruturar de maneira mais justa para todos os cidadãos. Todavia, esse sistema de leis encontrou resistência da população, principalmente nas regiões em que os costumes e tradições orais eram predominantes. Mesmo na classe burguesa, esse novo modelo não foi totalmente aceito de modo imediato.

Assim, o poder patriarcal continuou a reger parte significativa dos relacionamentos familiares da França pós-Revolução. O pai ainda era o centro da família, dominando as esferas pública e privada nas quais esta instituição se envolvia. Ele era responsável por determinar os gastos da casa, debater sobre política e cultura, decidir sobre a educação e o casamento dos filhos e mais uma série de funções. O poder do homem tinha respaldo na ciência e na religiosidade da época, uma vez que as mulheres eram consideradas fracas, seres incapazes de tomar uma decisão racional por serem constantemente tentados por sentimentos desmedidos, religiosidade extrema e loucura (PERROT, 2009).

Na Inglaterra, até meados do século XVIII, a situação era semelhante. De acordo com E. P. Thompson (1998), o direito consuetudinário era bastante difundido entre os camponeses. Este sistema moral reunia costumes transmitidos oralmente de geração para geração, podendo ser utilizados como ferramentas para regular a economia e o ritmo de trabalho – manter o

preço do trigo justo, por exemplo – bem como, a vida familiar. O autor cita que a privacidade era mínima e a vizinhança ou comunidade tinha um importante papel em vigiar o comportamento das partes que integravam este todo, sendo que havia modos de punir aqueles que se desviassem das regras de comportamento estabelecidas pelas tradições⁵.

O modelo familiar patriarcal resistiu ao longo dos séculos, segundo o historiador Eric J. Hobsbawm, “de maneira impressionante à mudança súbita, embora isso não queira dizer que [as relações entre sexos e gerações] fossem estáticas” (1995, p. 314). O autor comenta que esse padrão era mundial – ou que pelo menos as diferentes estruturas de comunidade apresentavam similaridades marcantes. Desse modo, os núcleos compartilhavam de certas características, como por exemplo:

[...] a existência de casamento formal com relações privilegiadas para os cônjuges (o “adultério” é universalmente tratado como crime); a superioridade dos maridos em relação às esposas (“patriarcado”) e dos pais em relação aos filhos, assim como às gerações mais jovens; famílias consistindo em várias pessoas; e coisas assim (1995, p. 315).

Hobsbawm (1995) menciona que, embora houvesse diferenças culturais entre os povos ao redor do mundo, a família nuclear (pai, mãe e filhos) estava presente de alguma forma nessas sociedades. No decorrer da história, esta estrutura atravessou longos períodos de permanência, contando com algumas rupturas que acabam por interferir em certas atividades, todavia, nada que abalasse fortemente suas bases. Isso perdurou até meados do século XX, quando os arranjos básicos de relacionamento começaram a mudar de forma drástica e rápida nos países considerados desenvolvidos, guardadas as devidas proporções de região para região.

O historiador britânico denomina esse fenômeno de Revolução Cultural⁶ e ressalta que não existe melhor foco para abordá-la do que as transformações nos parâmetros familiares. De acordo com Hobsbawm (1995, p. 315-316), o padrão nuclear ocidental clássico encontrava-se em retração no denominado “primeiro mundo” – nos Estados Unidos, o percentual de famílias vivendo sob esse arranjo caiu de 44% para 29% entre 1960 e 1980.

⁵ Um bom exemplo para evidenciar como costumes que validavam o poder patriarcal presente na obra de Thompson (1998) é a venda de esposas. Nesse ritual, o marido leiloava a mulher infiel ou indesejada perante a comunidade. O objetivo da venda era oficializar o divórcio de um casal e um novo casamento perante a vizinhança, uma vez que o comprador da “mercadoria” era tido como o novo esposo da mesma – muitos camponeses não podiam arcar com as dívidas de um processo de divórcio realizado por meio de órgãos de justiça oficiais. Apesar de haver mecanismos aos quais a esposa vendida poderia recorrer se não estivesse de acordo com o procedimento, sua imagem era prejudicada devido à humilhação que sofria e pelo fato de a comunidade considerar que ela estaria faltando com suas obrigações de mãe por ter de abandonar os filhos do primeiro casamento.

⁶ A designação também dá nome ao capítulo 11 do livro “A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991”.

O sociólogo Göran Therborn (2004) também assinala o patriarcalismo como o grande “perdedor” do século XX, pois entrou em declínio em diversas partes do mundo. Além disso, o autor salienta que esse processo foi acompanhado pela emergência de movimentos sociais ligados a grupos marginalizados e pela emancipação feminina, que exerceram efeitos significativos nas estruturas e práticas sociais da época. Contudo, o pesquisador faz uma ressalva, afirmando que tais mudanças não implicaram no fim das desigualdades sociais.

Onde reside a origem de tais mudanças? Segundo Oliveira, é preciso, inicialmente, considerar a casa como um espaço de disputa entre seus membros e que recebe grande influência de fatores externos:

É importante citar um motivo que, por mais óbvio que pareça, foi – e ainda é – muitas vezes camuflado e rebatido por convicções moralistas: a família é uma instituição formada por pessoas, e como tal, está sujeita a disputas, contestações e percalços. Argumentos com base na religiosidade e nos chamados “bons costumes” procuravam colocar o modelo nuclear como o único aceitável para uma “boa família” (2011, p. 1638).

Assim, na opinião do autor, esse espaço de disputa era camuflado por uma série de concepções e simbolismos que procuravam validar a posição da família como “célula-mãe da sociedade”, responsável por inculcir as primeiras noções de sociabilidade e respeito à autoridade. Os conflitos familiares eram mantidos apenas em âmbito privado e eram pouco debatidos em público, o que, no entendimento de Perrot (2009b), levou a família a ocupar uma posição “contraditória” ao final do século XIX:

Fortalecida em sua dignidade e poder por toda a sociedade, que nela vê um mecanismo regulador fundamental, ela tenta impor a seus membros seus próprios fins, considerando o interesse do grupo superior ao de seus integrantes. Mas, por outro lado, a proclamação do igualitarismo, os progressos insensíveis, mas constantes, do individualismo exercem pressões centrífugas, geradoras de conflitos, que por vezes chegam à ruptura. A família é uma microssociedade ameaçada em sua integridade e até em seus segredos. A regra elementar do espírito de família e a defesa de sua honra, porém, passam pela salvaguarda desses segredos compartilhados que lhe dão unidade e a contrapõem ao exterior, tal qual uma fortaleza, mas também introduzindo frequentes fissuras e clivagens em seu interior (p. 246).

Perrot menciona que as senhoras burguesas de diferentes estratos obedeciam “a códigos muito estritos” dentro de “um modelo completo de domesticidade marcado pelo angelicalismo”. As mulheres tinham as funções sociais de mães e esposas, devendo exercer atividades como a administração do lar – finanças, chefia dos criados, compra de bens de consumo, práticas de caridade –, a gestação e criação dos filhos, além de tornar o ambiente doméstico um local seguro e confortável diante do “caos” do mundo exterior. Dessa forma, as

burguesas seguiam suas vidas a partir de uma espécie de “feminismo cristão”, pelo qual expressavam suas diferenças em relação aos homens com um comportamento virtuoso que prezava pela harmonia em vez do embate. Assim, os problemas surgidos no ambiente familiar permaneciam restritos aos mesmos, embora pudessem gerar mágoas (2009c, p. 130).

De acordo com Oliveira, a situação das mulheres não pertencentes à classe burguesa era semelhante:

As mulheres das classes populares e as camponesas tinham funções semelhantes – porém mais cansativas devido à falta de apoio dos criados e de conforto na casa – e enfrentavam o mesmo problema, porém, por motivos diferentes, em especial, pela naturalização da violência contra a mulher. Perrot (2009c) afirma que as senhoras dos baixos segmentos urbanos não tinham medo de expressar suas opiniões, porém, eram duramente reprimidas com ataques físicos e psicológicos. No campo, a situação era ainda pior, pois os ataques sexuais às jovens eram comuns e não havia qualquer mecanismo legal para se recorrer (2011, p. 1639).

Outra situação interessante e paradoxal acontece no caso dos filhos que, no século XIX, se tornam o centro da família. As primeiras leis sociais promulgadas na França da época estavam focadas nas crianças, sobretudo, das classes pobres, que mereciam maior atenção, pois estas, na visão do Estado, tinham propensão para se envolver com o crime. Melhorias no sistema de ensino público e avanços na área de saúde também contribuíram para se dar maior atenção ao grupo. Entretanto, tais mudanças não aconteceram pensando-se no bem dos filhos, mas no da família. As crianças eram importantes, pois continuavam não apenas a linhagem, mas também a pátria – eram os futuros pais, operários, soldados, pensadores e políticos. Ou seja, os interesses de um ou mais grupos prevaleciam sobre os do indivíduo, que pouco podia fazer para mudar tal situação (PERROT, 2009c).

Apesar das rachaduras e clivagens presentes em sua estrutura, a família nuclear manteve-se firme ao longo dos séculos devido ao apoio de outras instituições influentes, como a Igreja, o Estado, o pensamento científico e os costumes, conforme já foi evidenciado com argumentos de Perrot (2009a; 2009b; 2009c). Todavia, Oliveira (2008, p. 1640) afirma que “nenhuma conjunção de poderes mantém uma estrutura pela eternidade”. Segundo o autor, permitir que um determinado sistema sofra alterações pode até mesmo auxiliar sua perpetuação, desde que elas sejam motivadas por fatores históricos – basta observar as mudanças na noção de democracia desde a Grécia antiga aos dias atuais. No que diz respeito à família nuclear, havia um esforço para a manutenção e repetição de costumes, o que, cedo ou tarde, contribuiria para tornar essa estrutura anacrônica.

A permanência ofereceu resultados, no entanto, conforme tratado anteriormente, esses se revelavam eficazes apenas a quem observava a família “do outro”: embora alguns problemas fossem gerais, eram tratados como restritos e naturalizados, o que serviu para que as rachaduras tomassem conta da instituição. Perrot (2009b) informa que as primeiras críticas e revoltas contra família surgem no final do século XIX, movidas por intelectuais e pensadores da época – geralmente opositores às regras de tal sistema – enquanto as crises se tornavam mais visíveis⁷. Bastaria um período de turbulência, de desequilíbrio intenso para, literalmente, fazer a estrutura desabar. Nos países considerados desenvolvidos, esse período foi a Segunda Guerra Mundial.

O conflito desenrolado entre 1939-1945 afetou visivelmente as condições de vida nos países europeus com a devastação das economias locais e assassinatos em massa. Contudo, algumas das mais significativas mudanças sociais do pós-guerra se desenrolaram nos Estados Unidos, país que pouco havia sofrido com ataques territoriais – a exceção de Pearl Harbor – e foi alçado à posição de superpotência do bloco capitalista, e se tornou o centro do poder geopolítico do Ocidente.

Kenneth Paul O’Brien e Lynn Hudson Parsons argumentam que a Segunda Guerra Mundial representou um período “estranhamente pacífico” (1995, p. 2) para os assuntos internos da sociedade dos Estados Unidos – as mudanças sociais se desenrolavam sem levantar grandes protestos dos setores conservadores, uma vez que o foco das discussões era o conflito. Os autores ainda comentam que os horrores praticados pelos nazistas levaram a questionamentos sobre práticas embasadas em noções preconceituosas, como a segregação racial. Validar tais tradições se tornava cada vez mais difícil, embora alguns conflitos étnicos ainda persistissem.

A população que permaneceu no continente americano não testemunhou a destruição com os próprios olhos, mas era informada pela imprensa por meio de jornais, fotografias e filmes. O governo empreendeu medidas que serviam para lembrar ao cidadão comum que este participava indiretamente do conflito e que era um ingrediente fundamental para a vitória – o estadunidense que havia permanecido no *home-front* convivia com racionamentos, mutirões e blecautes. O trabalho nas fábricas também foi estimulado, absorvendo números significativos de mulheres, negros, jovens e portadores de deficiência (O’BRIEN; PARSONS, 1995).

⁷ Entre os exemplos de “crises”, podem ser citados os assassinatos por dinheiro, o internamento de esposas em sanatórios para encerrar casamentos, o abandono de filhos bastardos, os abortos e infanticídios, o repúdio aos familiares deficientes, os divórcios e o adultério. Esses confrontos se tornaram visíveis pois ganharam destaques nas páginas de obras de literatura, jornalísticas ou de caráter científico (PERROT, 2009b).

Michael C. C. Adams (1994) afirma que a Segunda Guerra Mundial foi comumente considerada o marco de uma nova era de prosperidade econômica nos Estados Unidos. Entretanto, as mudanças na sociedade estadunidense, durante muito tempo, estiveram envoltas em generalizações, as quais lançaram a base para o que o autor chama de “mito sobre a guerra”:

Everyone was united: there were no racial or gender tensions, no class conflicts. Things were better, from kitchen gadgets to public schools. Families were well adjusted; kids read a lot and respected their elders; parents didn't divorce. But the reality of combat in World War II has been mythologized⁸ (1994, p. XIII).

Autores como O'Brien e Parsons reiteram a ideia de um “mito sobre a guerra” ao comentar que “a América, dificilmente, estava unida” (1995, p. 4), o que abriu espaço para transformações sociais, especialmente, no que diz respeito à família. De acordo com Mary Beth Norton et al:

War profoundly transformed families. Despite policies exempting married men and fathers from the draft, almost 3 million families were broken up. The divorce rate of 16 per 1000 marriages in 1940 almost doubled to 27 per 1000 in 1944. Still, the number of marriages rose from 73 per 1000 unmarried women in 1939 to 93 in 1942. Some couples scrambled to marry before the man was sent overseas; others sought military deferments. Total births rose from 2.4 million in 1939 to 3.1 million in 1943. Many were goodbye babies, conceived to guarantee the family's continuation if the father died in the war (2007, p. 717)⁹.

Há uma profunda relação entre o afastamento de um grande número de homens de suas obrigações usuais para servir ao exército e as mudanças no ambiente familiar estadunidense durante e após a Segunda Guerra Mundial. A ausência da figura masculina, predominante dentro e fora do lar, abriu espaço não apenas para as mulheres, mas também para outros grupos considerados marginalizados em diversos setores – como o mercado de trabalho, por exemplo – e suscitou questionamentos sobre tabus morais e sexuais (NORTON, 2007).

⁸ Todos estavam unidos: não havia tensões raciais ou de gêneros, nem conflitos de classe. As coisas estavam melhores, dos assessorios de cozinha às escolas públicas. As famílias estavam bem estruturadas, as crianças liam bastante e respeitavam os mais velhos; pais não se divorciavam. Todavia, a realidade do combate durante a Segunda Guerra Mundial tem sido mitificada (Tradução livre do autor).

⁹ A guerra transformou profundamente as famílias. Apesar de as políticas públicas dispensarem os homens casados e pais do alistamento, quase 3 milhões famílias foram desfeitas. A taxa de divórcios de 16 para 1000 em 1940 quase dobrou para 27 para 1000 em 1944. Ainda assim, o número de casamentos cresceu de 73 para 1000 mulheres descasadas em 1939 para 93 em 1942. Alguns casais se apressaram em casar antes de os homens partirem para o conflito além-mar; outros buscaram adiamento das obrigações militares. A taxa de natalidade subiu de 2.4 milhões em 1939 para 3.1 milhões em 1943. Muitos eram “bebês-de-adeus”, concebidos para garantir a continuidade da família se o pai morresse na guerra (Tradução livre do autor).

Segundo Adams:

The movement of millions of people created a breakdown in traditional behavior patterns, which fed a growing anxiety over morality and the integrity of the family. And some people away from the watchful eye of relatives and neighbors did violate hometown mores¹⁰ (1994, p 123).

A liberdade sexual aumentou, assim como a taxa de infidelidade marital, de bebês ilegítimos e de divórcios. O estadunidense solteiro também estava menos celibatário – apenas 25% dos homens e 40% das mulheres não casadas se abstinham de sexo. Os grupos homossexuais começavam a ganhar forças, em um período que cresceu o número de pessoas que experimentava relações com parceiros do mesmo sexo. O Estado também contribuiu para alavancar tais liberdades, especialmente para as mulheres, apoiando a entrada da mão de obra feminina do mercado de trabalho: a *Mrs. Stay-at-home* não fazia sua parte para a vitória na guerra (ADAMS, 1994).

Segundo Walter LaFeber et al:

Accordingly, one of the most dramatic changes of the war years was a vast increase in the employment of women. Between 1940 and 1945, some 6 million women joined the labor force, the number of women wage earners increased by over 50 percent, and the proportion of women who worked rose from 27 percent to 37 percent. Before the war ended, more than one-third of civilian workers were women¹¹ (2008, p. 228).

Inicialmente, a participação feminina encontrava-se restrita ao terceiro setor, geralmente em funções ligadas aos setores de saúde e educação, porém, com o avançar do conflito, a crescente necessidade de mão de obra na área industrial levou um contingente considerável de mulheres às fábricas de armamentos e à indústria pesada (LaFEBER et al, 2008). Essa inclusão não se fez sem resistência: algumas publicações de caráter conservador determinavam às mulheres que permanecessem em casa, descrevendo as fábricas como um ambiente de imoralidade e adultério (ADAMS, 1994).

Hobsbawm (1994) menciona que a entrada no mercado de trabalho ofereceu às mulheres não apenas mudanças nas atividades por elas desempenhadas, mas também em suas

¹⁰ O movimento de milhões de pessoas causou uma ruptura nos padrões tradicionais de comportamento, a qual alimentou a crescente ansiedade sobre a moralidade e a integridade da família. E algumas pessoas, distantes dos olhos atentos de parentes e vizinhos, violaram as morais citadinas (Tradução livre do autor).

¹¹ Uma das mudanças mais dramáticas dos anos de guerra foi o vasto aumento no número de mulheres que ingressaram no mercado de trabalho. Entre 1940 e 1945, aproximadamente 6 milhões de mulheres passaram a fazer parte da força de trabalho, o número de mulheres assalariadas aumentou em mais de 50%, e a proporção de mulheres trabalhando cresceu de 27% para 37%. Antes do fim da guerra, mais de um terço do total de trabalhadores civis eram mulheres (Tradução livre do autor).

expectativas sobre a vida. O autor assinala que a porção feminina nos empregos fora de casa e nos bancos das universidades cresceu a passos largos desde o final da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, se a inserção no mercado de trabalho abriu novas oportunidades para elas, causou descontentamento aos homens que retornaram da guerra, dos quais, uma parte significativa exigiu o retorno da mulher à sua antiga condição.

A ausência da figura paterna também acabou por interferir na formação dos jovens. Adams cita que “ambas a Depressão e a Guerra parecem ter enfraquecido a autoridade parental” (1994, p. 124). O autor complementa que a ida de muitos pais e irmãos mais velhos para o conflito eliminou importantes modelos de comportamento a serem seguidos do cotidiano das crianças – e ressalta que se a mãe trabalhasse fora, a supervisão familiar era praticamente nula. Essa falta de referenciais resultou em um aumento significativo na delinquência juvenil, no número de adolescentes grávidas e na transmissão de doenças sexualmente transmissíveis.

Contudo, Adams (1994) também reforça que além das mudanças no ambiente familiar, as transformações no comportamento dos jovens também tinham raízes na queda de qualidade do sistema de educação e de outros aspectos sociais, os quais contribuíram para despertar uma consciência crítica nos adolescentes. As salas de aula estavam superlotadas, faltavam professores, o nível das avaliações e das atividades havia caído: Adams cita que, segundo dados do exército estadunidense, muitos dos jovens que se alistavam tinha pouco conhecimento em “matemática, ciências e línguas estrangeiras” (1994, p. 125).

O *homefront* também assistiu ao nascimento de um fenômeno que determinaria a produção cultural nas décadas seguintes: a indústria jovem. Filmes, programas de rádio e histórias em quadrinhos eram o alvo dos consumidores adolescentes, os quais passaram a dedicar uma quantidade considerável de horas para atividades de lazer. Além disso, Adams menciona que os estudantes foram tomados por uma espécie de “anti-intelectualismo” (1994, p. 125), dando mais importância aos esportes do que às disciplinas ligadas às ciências humanas.

Para Adams, o surgimento da cultura jovem está ligado às oportunidades de trabalho e de ascensão social que muitos jovens encontraram com a guerra:

With many young adult males in the armed forces, jobs not usually available to younger teenagers, such as bowling alley attendants, were opened up. Whole new job areas, like baby-sitting needed by women workers, were created. Many employers found they liked hiring adolescents, because they were more pliable than adults and worked cheaply. The result was that teens entered the work force in larger numbers than any other group. From 1940 to 1943, the number of working teens

rose 300 percent. By 1942, three million youngsters aged fourteen to seventeen had jobs (1994, p. 125-126)¹².

Os salários permitiram aos jovens trabalhadores o poder de compra de bens culturais. Esse grupo passou a ditar o que era “estar na moda” e o mercado atendeu às demandas oferecendo roupas, cortes de cabelo, filmes, revistas e ídolos no esporte e no *show business*. Tais mudanças reverteram o processo de encolhimento da juventude desencadeado pela Depressão – a partir do qual as obrigações da vida adulta chegavam mais cedo – e aumentaram a faixa de idade que os jovens deveriam atravessar até a maturidade (ADAMS, 1994, p. 126).

O dinheiro havia se tornado uma forma de garantir liberdade e menos controle por parte dos adultos. Adams (1994) comenta que, em partes, isso era visto de forma positiva por alguns adultos que acreditavam que a Depressão havia lhes roubado uma época preciosa e por isso, pouco se opuseram a essa forma de comportamento. Todavia, apesar de disporem de capital para gastar, muitos adolescentes não tinham planos para o futuro e mostravam-se desrespeitosos com as gerações anteriores, atitudes que começaram a incomodar os mais velhos.

Outros fatores a serem levados em consideração no estudo de tais transformações são as discussões no campo das “liberdades civis”, cujo desenvolvimento foi moldado a partir da natureza da Segunda Guerra Mundial e da falta de oposição ao conflito: Richard Polenberg afirma que a maioria dos estadunidenses via o conflito como “justo e necessário, movido por propósitos honráveis contra um inimigo radicalmente maligno” (1995, p 11). O historiador considera que, com parte significativa da população mantendo sua atenção voltada para a guerra, as decisões-chave sobre as liberdades civis foram tomadas pelo presidente Franklin Roosevelt e seus assessores, os quais se consideravam liberais.

Visando a construção de uma imagem de unidade, o governo empreendeu medidas para arrebatrar grupos étnicos que ocupavam uma posição marginalizada dentro da sociedade estadunidense. Essas atitudes geraram conflitos com alguns setores de caráter conservador, mas eram necessárias para manter a moral e validar o pressuposto da “guerra justa” contra o

¹² Com muitos homens jovens atuando nas forças armadas, muitos empregos que não eram comumente destinados aos adolescentes, como atendentes em pistas de boliche, foram abertos. Novas áreas de emprego, como o serviço de babás, uma demanda por parte das mulheres que trabalhavam fora de casa, foram criadas. Muitos empregadores descobriram vantagens em empregar adolescentes, uma vez que eles eram mais flexíveis que os adultos e recebiam salários menores. O resultado foi que os adolescentes ingressaram maciçamente na força de trabalho, em um número maior do que qualquer outro grupo. De 1940 a 1943, o número de jovens trabalhadores cresceu 300%. Em 1942, 3 milhões de adolescentes entre 14 e 17 anos estavam empregados (Tradução livre do autor).

fascismo, apoiador de práticas discriminatórias. Segundo o livro “An Outline of American History”, os afro-americanos foram um dos grupos cuja situação mais se transformou durante e depois da Guerra.

Primeiramente, a convocação para lutar levou ao questionamento de práticas discriminatórias que aconteciam dentro do próprio exército (UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, 1994). Adams (1994) cita que alguns combatentes negros do norte deveriam viajar para o sul antes de serem enviados à Europa. Esses soldados foram forçados a seguir as Leis Jim Crow – as quais regularizavam a segregação entre negros e brancos em lugares públicos, como os ônibus e banheiros a partir do pressuposto “separados, porém iguais” – fato que gerou protestos e tumultos, algumas vezes apoiados por soldados brancos ou oficiais que optavam por defender suas tropas. O então governador da Georgia, Eugene Talmadge, ordenou aos motoristas de ônibus que andassem armados e forçassem os soldados negros a aceitarem a lei – a atitude levou ao assassinato de um soldado negro na cidade de Alexandria, mas o Estado recusou-se a interferir no sistema local.

Em segundo lugar, muitos negros sulistas emigraram rumo ao norte em busca de melhores empregos na indústria e no setor de serviços. Alguns obtiveram sucesso, outros encontraram dificuldades semelhantes às que existiam em seus estados de origem, porém o contato com uma nova realidade cotidiana em que alguns grupos de pessoas – com destaque para os universitários – viam a integração racial como algo positivo contribuiu para que os afro-americanos ganhassem novas perspectivas de vida (UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, 1994).

Todavia, a “boa guerra” não desencadeou um período duradouro de liberdade, o que resultaria na igualdade entre os diferentes setores sociais estadunidenses. Mesmo com a revisão do comportamento adotado pelo exército com relação aos negros, práticas discriminatórias continuavam ocorrendo. Bryan D. Booker (2008) afirma que a segregação permaneceu nos campos de treinamento e batalha, uma vez que os afro-americanos eram considerados soldados de “segunda classe”, muitas vezes sendo enviados para missões consideradas suicidas. Adams (1994) também cita que as esposas e mães desses servidores recebiam tratamento inferior quando iam visita-los nos acampamentos de tropas.

Polenberg cita que, embora a Suprema Corte tenha garantido os direitos de liberdades previstos na Primeira Emenda da Constituição “para dissidentes religiosos, cidadãos naturalizados e extremistas políticos”, a liberdade de imprensa foi gravemente prejudicada (1995, 22). Além disso, é importante lembrar que o governo também empreendeu medidas contrárias à liberdade de alguns grupos. Polenberg (1995) menciona que as maiores vítimas

foram os nipo-americanos: 110,000 moradores de ascendência oriental que viviam na costa oeste foram enviados para campos de isolamento localizados no interior do país. Apesar de o judiciário considerar a medida inconstitucional, ela foi aprovada devido ao forte preconceito dos estadunidenses contra os japoneses e seus descendentes e vice-versa¹³.

Embora as ações empreendidas pelo governo em favor da integração nacional se chocassem contra os costumes e ideias das camadas mais conservadoras da população, existiam também pessoas que não se incomodavam em dividir o espaço de trabalho ou lazer com um afro-americano, uma mulher ou um imigrante. Adams (1994) aponta que, por volta de 1943, trabalhadores negros e colegas brancos que se mostravam receptivos organizaram as primeiras tentativas de integração de espaços como cantinas de empresas e sanitários. Mesmo sofrendo retaliações, essas iniciativas lançaram sementes para o movimento de direitos humanos.

Um dos principais desafios do governo Roosevelt foi convencer o estadunidense médio de que a união entre os diferentes grupos sociais era importante para que o país saísse vitorioso da Segunda Guerra Mundial. Para isso, buscou-se construir imagens dos Estados Unidos como o local em que todos os cidadãos eram tratados de modo igual e tinham acesso às mesmas oportunidades, enquanto a Alemanha era um país marcado pelo ódio e pela submissão dos cidadãos considerados inferiores. Nesse cenário, Hollywood teve um papel crucial, pois era uma indústria midiática consolidada e de grande abrangência. Koppes (1995) salienta que produzir filmes sobre a guerra era de interesse de Hollywood:

The moguls seconded the government's view that films had a major role to play in maintaining morale and promoting patriotism. They also rang up record profits as audiences, flush with good-paying war jobs, crowded the theaters. Unlike some industries that were virtually commandeered for the war, Hollywood continued to enjoy relative freedom— so long as it cooperated with the government on sensitive political issues (1995, p. 45)¹⁴.

¹³ De acordo com John C. Davenport (2010), o sentimento anti-nipônico nos Estados Unidos já era presente desde meados do século XIX, quando os primeiros protestos se desencadearam na costa do pacífico, local que recebia maior número de imigrantes devido à proximidade geográfica com a Ásia. A aversão aos japoneses era endossada por políticos, líderes sociais e veículos de comunicação, sendo que estes últimos produziam expressões estereotipadas dos orientais e nipo-americanos por meio de caricaturas de conteúdo pejorativo. Um dos exemplos citados pelo autor é a revista “Ken”, que tinha como protagonista um ardiloso espião japonês. Segundo Davenport, após os ataques de Pearl Harbor, a comunidade nipônica procurou se organizar de modo a mostrar sua lealdade pelos Estados Unidos, porém, tais representações estereotipadas se multiplicavam e se difundiam a uma velocidade muito maior.

¹⁴ Os “chefões dos estúdios” apoiaram a visão do governo de que os filmes tinham um papel de destaque mantendo a moral e promovendo o patriotismo. Eles também alcançaram lucros recordes, uma vez que o público, recebendo bons salários dos empregos de guerra, lotava os cinemas. Ao contrário de muitas indústrias, que foram virtualmente condenadas pela guerra, Hollywood continuava a gozar de liberdade – contanto que cooperasse com o governo em questões políticas de alta sensibilidade (Tradução livre do autor).

O *Office of War Information*¹⁵ (OWI) tornou-se o responsável por fiscalizar a produção cinematográfica, atuando a partir do *Bureau of Motion Pictures*¹⁶ (BMP). Essa instituição procurava monitorar se os filmes produzidos poderiam ajudar a “vencer a guerra” por meio de representações sobre a mudança no tratamento dos grupos considerados minoritários. A ideia não era de todo nova: alguns filmes da década de 1930 haviam proposto novas roupagens para alguns tipos de personagens, porém encontrava resistência diante da *Production Code Administration* (PCA), uma agência de censura surgida de um acordo entre a Igreja Católica e os próprios estúdios (KOPPEL, 1995).

O objetivo do órgão era fiscalizar o conteúdo das produções, a fim de verificar se as mesmas não apresentavam conteúdos que se desviassem da moral e dos bons costumes. Os filmes de temática antifascista não eram bem vistos pelos setores – principalmente se traziam mudanças drásticas nas representações de mulheres, negros, jovens e outros grupos sociais – e a PCA procurou sempre diminuir o impacto de tais produções até que o governo comesse a incentivá-las. Contudo, Koppes (1995) afirma que o manual editado pelo OWI não tinha como objetivo ir contra a censura, mas procurava trabalhar junto com ela.

Desse modo, mesmo que o OWI trabalhasse em favor da inclusão de tais personagens – ou na representação dos mesmos com novas roupagens – nas produções cinematográficas da época, os filmes continuavam a reproduzir certos preconceitos, especialmente ligados à sexualidade. Entretanto, Koppes (1995) afirma que cada grupo de novos personagens apresentava problemáticas específicas em seu tratamento, especialmente pelo modo como eram vistos pelo grande público. Os filmes de caráter feminista, por exemplo, encontraram um apoio especial: a maioria do corpo de funcionários responsável pela elaboração de críticas era composta por mulheres. Essas profissionais defendiam que a população feminina tinha uma “nova expressão” e que dificilmente retornaria para os trabalhos domésticos.

No entanto, a situação foi complicada no que dizia respeito aos demais grupos sociais, em especial, à população negra. Relegados durante décadas à situação de “cidadão de segunda-classe”, os negros sulistas eram obrigados a conviver com práticas segregacionistas impostas pelo sistema Jim Crow, ao mesmo tempo em que a situação no norte, apesar de ser um pouco mais confortável para essa população, não impedia demonstrações de preconceito de forma aberta ou velada. Tal situação também desembocou no surgimento de organizações defensoras dos direitos dos afro-americanos, sendo que algumas sugeriam atitudes drásticas e até mesmo violentas em favor de mudanças sociais (KOPPEL, 1995).

¹⁵ Em tradução literal, Escritório de Informação da Guerra.

¹⁶ Em tradução literal, Bureau de Filmes Cinematográficos.

O OWI procurou resolver este impasse defendendo os argumentos de que “qualquer forma de discriminação racial ou intolerância religiosa, privilégios especiais para qualquer cidadão são manifestações de racismo” e “o avanço para a igualdade racial só seria possível em uma democracia” (KOPPES, 1995, p. 26-27). Contudo, com o fim da Segunda Guerra Mundial, muitas lideranças afro-americanas – ou brancos simpáticos ao movimento – se decepcionaram ao ver que a abordagem desses temas pelos filmes de Hollywood haviam surtido pouco efeito no tratamento que a sociedade aos afro-americanos.

Tal descontentamento não ficou restrito apenas ao grupo dos afrodescendentes: ao final do conflito, a propaganda governamental, que tanto havia trabalhado na construção de novas formas de representação para os grupos marginalizados, agora buscava o caminho inverso, procurando reverter essa situação. Os homens estavam retornando às suas casas e às suas ocupações profissionais, logo não havia mais a necessidade de o mercado de trabalho englobar grandes parcelas de mulheres, jovens e demais grupos étnicos ou imigrantes (ADAMS, 1994). Todavia, voltar atrás não era uma opção para muitos desses cidadãos.

O apelo emocional foi a principal arma utilizada contra a “nova expressão feminina”. Os meios de comunicação passaram a incentivar o retorno das mulheres para suas obrigações habituais, uma vez que já haviam ajudado na vitória sobre o Eixo e agora deveriam se dedicar aos seus maridos e filhos. De acordo com Adams (1994), esse tipo de publicidade exercia efeito especialmente sobre as mães, já que muitas se sentiram culpadas em deixar os filhos sozinhos enquanto se dedicavam a um ou mais empregos. Entretanto, o autor ressalta que parte significativa da população feminina estava feliz com sua nova ocupação, principalmente pelo fato de ganhar o próprio dinheiro.

A independência financeira foi um dos principais motivos que impossibilitaram a reversão no processo de representação dos sujeitos sociais. Ganhar e gastar mais apenas agravou os debates concernentes a alguns tabus morais, os quais se demonstravam demasiadamente atrasados para uma nova realidade estadunidense. Os cidadãos anteriormente considerados de segunda classe haviam experimentado uma etapa de crescimento pessoal durante a guerra (período marcado pelas mais diversas adversidades), logo, seria extremamente difícil fazer com que eles aceitassem retornar ao patamar anterior ao conflito.

Esse retrocesso também não interessava à indústria cultural: a guerra provocara a emergência de novos públicos alvos e, com isso, o surgimento de mercados voltados para consumidores bastante específicos, como, por exemplo, os jovens. Hobsbawm (1995) afirma que, com a Europa devastada, os centros artísticos e culturais na segunda metade do século XX se deslocaram para os Estados Unidos, em especial, para as grandes cidades como Nova

Iorque. Essa mudança foi acompanhada pelo fenômeno que o autor chama de “morte das vanguardas”, marcado pela formação de novos conceitos e formas de se compreender o que é arte (1995, p. 483).

A tecnologia também estava transformando a produção cultural. Os meios de comunicação em massa se aperfeiçoavam e modernizavam nos países desenvolvidos, ao mesmo tempo em que se difundiam com cada vez mais facilidade ao sul do globo. O “fazer arte” teve de se adaptar a aparelhos como a televisão e o toca-discos, os quais suplantavam qualquer barreira de espaço e tempo e permitiam a uma pessoa que nunca havia deixado o interior dos Estados Unidos conhecer uma imagem da Torre Eiffel ou ouvir uma ópera italiana. Após a Segunda Guerra, a indústria de massa dominou a cena cultural (HOBSBAWM, 1995).

O pós-guerra também foi o cenário do surgimento de uma indústria de bens de consumo voltada para a classe média estadunidense. LaFeber et all citam que o crescimento da população vivendo em subúrbios na década de 1950 foi de 46%, inicialmente impulsionado pela “indústria automobilística e a construção de novas *highways* [vias rápidas]” (2008, p. 318) – uma vez que o carro era essencial para a locomoção em muitas localidades suburbanas. O governo também investiu no desenvolvimento desse tipo de zona residencial, aprovando programas de financiamento.

Os autores citam que os modelos das casas apresentavam poucas diferenças, criando um padrão para esse tipo de moradia e mencionam que o crescimento dos subúrbios também gerou uma nova rede de comércio e serviços voltados para essa região: houve, por exemplo, um aumento significativo no número de *shopping centers*, que saltou de oito para 3840 entre 1945 e 1960 (2008, p. 317-318). Contudo, a composição das famílias suburbanas era predominantemente branca: a proporção era de um afrodescendente para cada 35 estadunidenses brancos¹⁷.

Os negros encontravam diversas barreiras – tanto financeiras, quanto preconceituosas – para o financiamento ou compra de casas nas regiões suburbanas. Desse modo, a população afro-americana que deixava as fazendas ou o regime segregacionista do sul dirigiu-se em massa para as cidades de médio e grande porte. Esse total era também engrossado por um grande número de imigrantes latinos e europeus. LaFeber et all (2008, p. 319) afirmam que, na década de 1950, os doze maiores centros urbanos do país perderam 3,6 milhões de

¹⁷ Nos Estados Unidos, subúrbios correspondem às áreas residenciais de classe média alta, geralmente instaladas em regiões mais tranquilas e seguras.

população de origem caucasiana, ao mesmo tempo em que receberam 4,5 milhões de descendentes de outras etnias.

O fim da guerra também trouxe um aumento na taxa de fecundidade e na expectativa de vida: os Estados Unidos atravessaram um verdadeiro *baby-boom* ao mesmo tempo em que a população envelhecia. O aumento populacional era favorável para a geração de capital, já que além de propiciar mais consumidores, favoreceu o surgimento de mercados voltados para pessoas prestes a se aposentar e para a terceira idade. O crescimento familiar levou a um florescimento dos valores domésticos, conforme relatam LaFeber et al., ao analisar um artigo publicado em uma revista de 1954:

The accompanying article described a young suburban couple that “centered their lives almost completely around their children and their home,” while the while the father served as “a link with the outside world.” The homemaker’s role, though limited, according to the press was essential. Her presence in the household provided security for other family members in an unstable world¹⁸ (2008, p. 320).

Entretanto, ao mesmo tempo em que acompanhou o ressurgimento da vida doméstica feminina, a década de 1950 também presenciou o movimento contrário, pois elas ganhavam cada vez mais espaço no mercado de trabalho e nas universidades, não tardando a alcançar os homens em alguns setores (HOBSBAWM, 1995; LaFEBER et al 2008). Além disso, o retorno aos afazeres domésticos fez com que o mercado de bens de consumo oferecesse mais novidades às mulheres, como produtos de decoração, eletrodomésticos, joias, roupas e cosméticos para as donas de casa suburbanas (LaFEBER et al 2008).

O *baby-boom* estadunidense foi curto, durando apenas até o início da década de 1960 – Elaine Tyler May (2008) ilustra a partir de gráficos que as taxas de fecundidade e natalidade entraram em declínio após um breve período de alta. De acordo com a autora, a perspectiva de que o mundo viveria um tempo de paz após a Segunda Guerra Mundial incentivou muitos jovens a se casarem e terem filhos, todavia, esse cenário se alterou rapidamente com o início da Guerra Fria:

The demographic explosion in the American family represented a temporary disruption of long-term trends. It lasted only until the baby-boom children came of age. The parents, having grown up during the depression and the war, had begun their families during years of prosperity. Their children, however, grew up amid affluence during the cold war; they reached adulthood during the 1960s and 1970s,

¹⁸ O artigo mencionado descrevia o casal jovem suburbano que, “centravam suas vidas quase que completamente em torno dos filhos e do lar”, enquanto o pai servia como “um *link* para o mundo externo à casa”. O papel da dona de casa, embora limitado, era considerado essencial. A presença dela no lar proporcionava segurança para os membros da família em um mundo instável.

creating the counterculture and a new women's liberation movement. In vast numbers, they rejected the political assumptions of the cold war, along with the domestic and sexual codes of their parents. This generation brought the twentieth-century birthrate to an all-time low and the divorce rate to an unprecedented high¹⁹ (2008, p. 6-7).

May (2008) ressalta que a visão de mundo dos *baby-boomers* não era algo novo: ela se assemelhava à geração de seus avós, os quais também haviam atravessado um período de questionamentos morais e mudanças sociais – os pais eram a camada destoante da população, “com sua forte ideologia doméstica, consenso político universal e comportamento demográfico peculiar” (2008, p. 8). Segundo a historiadora, o pós-guerra conciliou divisões de classe e etnias, de modo que a ideia de os Estados Unidos serem os líderes de um novo mundo voltado para a paz contribuiu para que muitas pessoas buscassem realização pessoal dentro do ambiente familiar (MAY, 2008).

Contudo, a Guerra Fria deu início a um novo período de tensões geopolíticas, uma vez que o mundo estava em disputa entre duas superpotências, cada qual defendendo seu modelo sócio-econômico. O bloco capitalista se colocava como a alternativa mais justa e correta, a qual oferecia iguais oportunidades de desenvolvimento para todos, porém, era difícil sustentar essa imagem com a permanência de certas leis e costumes que justificavam medidas racistas e exclusivistas. Para May, as tais divisões eram uma ameaça à supremacia estadunidense:

The divisions in American society along racial, class, and gender lines threatened to weaken the society at home and damage its prestige in the world. In the propaganda battles that permeated the cold war era, American leaders promoted the American way of life as the triumph of capitalism, allegedly available to all who believed in its values. This way of life was characterized by affluence, located in suburbia, and epitomized by white middle-class nuclear families. Increasing numbers of Americans gained access to this domestic ideal—but not everyone who aspired to it could achieve it²⁰ (2008, p. 9).

¹⁹ A explosão demográfica na família estadunidense representou uma distorção nas tendências de longo prazo. Esse momento durou apenas enquanto as crianças do baby-boom atingiram a maioridade. Os pais, que haviam crescido durante a depressão e a guerra, iniciaram suas famílias em anos de prosperidade. Os filhos, entretanto, cresceram em meio à abundância da Guerra Fria, alcançaram a idade adulta durante os anos 1960 e 1970, criaram Contracultura e um novo movimento de liberação feminina. Em grande número, eles rejeitaram os pressupostos políticos da Guerra Fria, bem como, os códigos domésticos e sexuais de seus pais. Essa geração trouxe a taxa de natalidade para os níveis mais baixo da história e fez o número de divórcios aumentar sem precedentes.

²⁰ As divisões na sociedade estadunidense nas esferas de etnia, classe e gênero ameaçavam enfraquecer a sociedade estadunidense internamente e “arranhar” seu prestígio a nível mundial. Nas propagandas de batalha que permearam era da Guerra Fria, líderes estadunidenses promoviam o American way of life como triunfo do capitalismo, alegando que tal modelo estava disponível para todos que acreditassem nesses valores. Esse modo de vida era caracterizado pela riqueza, vida no subúrbio e considerado um epítome para as famílias nucleares, brancas e de classe média. Um número crescente de cidadãos estadunidenses ganhou acesso a esse ideal de vida doméstica – porém, nem todos que aspiravam a esse modelo conseguiam alcançá-lo (Tradução livre do autor).

Na tentativa de conter esses problemas, políticos, intelectuais e o governo procuraram promover uma imagem da família como “o baluarte contra os perigos da Guerra Fria” (MAY, 2008, p. 9). Tal corrente de pensamento não apenas impulsionou o número de casamentos e a taxa de natalidade, conforme salienta May:

The massive infusion of federal funds into the expansion of affordable single-family homes in suburban developments made it possible for white working-class families to achieve a middle-class lifestyle. Second-generation European immigrants moved out of their ethnic neighborhoods in the cities, leaving their kinship networks, along with their outsider status, behind. Postwar prosperity and the promise of assimilation made it possible for ethnic Americans with white skin to blend into the homogeneous suburbs. Jews and Catholics joined Anglo-Saxon Protestants in these all-white communities, even if they could not join their country clubs or social gatherings. Greeks, Poles, and Italians joined Norwegians and Swedes as members of the white middle class, reaping the benefits of affluence and the American way of life²¹ (2008, p. 9).

As famílias negras representavam uma situação ainda mais delicada, pois a segregação ainda era forte nas sociedades sulistas, ao mesmo tempo em que os subúrbios também se tornavam ambientes predominantemente brancos, onde mesmo os afro-americanos que dispunham de dinheiro encontravam barreiras para comprar uma casa. May (2008) define a questão racial como o problema mais embaraçoso para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, um problema que os afrodescendentes não estavam mais dispostos a suportar, mas que ainda encontrava respaldo em muitas leis e crenças do senso comum.

O governo Kennedy procurou empreender medidas contra o racismo institucionalizado, – derrubando a lei de segregação das escolas e transporte público, bem como desmantelando o sistema Jim Crow – porém, essas mudanças nas políticas internas em pouco mudaram a mentalidade do estadunidense médio: May (2008) cita que embora muitos apoiassem a integração racial, o percentual de pessoas contrárias ao casamento entre negros e brancos passava de 90%. Todavia, May (2008) considera que os esforços do Estado em promover a igualdade entre etnias era apenas uma tentativa de mascarar os problemas internos, enquanto o movimento negro se constituía em uma forma organizada de luta por direitos humanos e procurava pressionar os políticos por ações realmente inclusivistas.

²¹ O investimento maciço de fundos federais na expansão de moradias para solteiros ou famílias a preços acessíveis possibilitou aos trabalhadores brancos alcançar um status de classe média. As segundas gerações de imigrantes europeus mudaram-se dos bairros étnicos das cidades, deixando para trás suas relações de consanguinidade, juntamente com seu status de forasteiros. A prosperidade do pós-guerra e as promessas de assimilação permitiram aos estadunidenses de ascendência estrangeira se misturar à homogeneidade dos subúrbios. Judeus e católicos juntaram-se aos protestantes anglo-saxões em comunidades totalmente brancas, mesmo que não pudessem participar dos *country clubs* ou reuniões sociais. Gregos, poloneses e italianos juntaram-se aos noruegueses e suecos como membros da classe média branca, colhendo os frutos da riqueza e do estilo de vida estadunidense (Tradução livre do autor).

Em oposição aos subúrbios²², os centros urbanos se tornaram o local de moradia para todos aqueles que não dispunham de capital para desfrutar do *American way of life* ou que tinham dinheiro, mas não podiam se passar por brancos. Famílias negras e de imigrantes tinham de se acomodar em casas de pior qualidade ou abandonadas após o *baby-boom*. Com qualidade de vida consideravelmente menor do que as áreas suburbanas, a cidade se tornou o espaço de luta de diversos grupos sociais, ao mesmo tempo em que era vista como um lugar pobre onde viviam pessoas consideradas “subversivas e perigosas” como os comunistas e homossexuais (MAY, 2008).

Os intelectuais da diplomacia de época procuraram construir elos entre a família e a manutenção do modo de vida capitalista. O lar suburbano estadunidense era o refúgio, o último lugar seguro contra o inimigo vermelho em que todos podiam ser felizes com os confortos advindos do capitalismo:

In the domestic version of containment, the “sphere of influence” was the home. Within its walls, potentially dangerous social forces of the new age might be tamed, so they could contribute to the secure and fulfilling life to which postwar women and men aspired. Domestic containment was bolstered by a powerful political culture that rewarded its adherents and marginalized its detractors. More than merely a metaphor for the cold war on the homefront, containment aptly describes the way in which public policy, personal behavior, and even political values were focused on the home²³ (MAY, 2008, p. 16).

Estes valores ditaram o *American way of life* durante os anos 1950, encontrando apoio em políticas governamentais e na ideologia anti-comunista. O que então explicaria uma ruptura brusca na década seguinte? May (2008) cita que apesar de a residência suburbana haver se tornado um local de proteção, ainda era uma estrutura muito frágil e sujeita a abalos originados de forças internas, as quais as famílias não poderiam controlar – conforme já foi dito anteriormente, a casa não é um ambiente isolado: ela mantém um diálogo com os espaços públicos e deles sofre influências.

²² Vale ressaltar que a noção estadunidense de subúrbio é diferente da brasileira. Nos Estados Unidos, subúrbios são bairros de classe média-alta, afastados do centro, reconhecidos por sua qualidade de vida e pelo alto valor de suas terras. Já no Brasil, a ideia de subúrbio está relacionada à áreas pobres que sofrem com problemas de violência e falta de atendimento dos serviços públicos.

²³ Na versão doméstica da política de contenção, a “esfera de influência” era o lar. Dentro das paredes da casa, forças potencialmente perigosas da nova era deviam ser domadas, então elas deveriam contribuir para dar segurança e completar a vida a que as mulheres e homens do pós-guerra aspiravam. A contenção doméstica foi reforçado por uma poderosa cultura política que trazia recompensa aos que aceitaram seus ideais e marginalizava os que se posicionavam contra os mesmos. Mais do que uma mera metáfora para a Guerra Fria no *homefront*, a contenção descreve de modo eficiente como as políticas públicas, comportamento pessoal e, até mesmo, valores políticos voltavam-se para a questão do lar (Tradução livre do autor).

Um segundo ponto que merece atenção é que mesmo que o casamento fosse tomado como sinônimo de uma vida estável e feliz, nem sempre isso era uma garantia. Muitos jovens casaram-se cedo e tiveram vários filhos – com pouca diferença de idade entre o primogênito e o mais novo – impulsionados pela propaganda ideológica do pós-guerra, a qual defendia que a residência suburbana era o abrigo que protegeria os cidadãos do perigo eminente de um conflito contra a União Soviética. Mas até que ponto isso se sustentava na realidade?

Utilizando-se de uma pesquisa realizada na década de 1950, May (2008) afirma que o matrimônio envolvia uma série de interesses de ambas as partes, especialmente em relação ao sexo. Vistas como tabu, as relações pré-maritais eram abertamente desencorajadas e combatidas em todos os campos sociais, todavia, a prática sexual com o marido ou a esposa era considerada uma experiência satisfatória. De acordo com o levantamento analisado pela historiadora, isso dificilmente acontecia na prática, mas as pessoas preferiam manter as aparências por temer que o divórcio ou um caso extraconjugal lhes manchassem a reputação.

May (2008) também salienta que a maioria dos casais tinha muitos filhos (quatro ou mais) não pelo desejo de ter uma família numerosa, mas por sentir obrigação de repor parte da população perdida durante a Segunda Guerra Mundial, devido à ideologia defendida pelo Estado. Outra visão defendida pela autora é a de que um possível conflito armado com o bloco comunista também incentivava o aumento nas taxas de fecundidade e natalidade, pois as crianças eram vistas como um elo com o futuro e serviriam para dar uma injeção de ânimo nas famílias mais temerosas com um possível ataque nuclear. Em alguns casos, cuidar da prole também servia como uma válvula de escape para pais e mães que estavam frustrados com suas demais obrigações.

Essa visão sobre a família começa a mudar com o avanço da própria Guerra Fria. Em meados dos anos 1950, são produzidos folhetos informativos alertando sobre os perigos da superpopulação – esta perturbaria o bem-estar estadunidense e abriria caminho para uma invasão comunista. Os meios de comunicação, que tanto incentivaram os casais a terem um grande número de filho, agora difundiam o uso de métodos contraceptivos, prática que, posteriormente, também foi endossada por alguns segmentos religiosos. Esse debate foi acompanhado por questionamentos sobre os gastos para dar educação de modo igual para cada filho, bem como do crescente número de escândalos ligados a abortos (MAY, 2008).

Enquanto as famílias brancas aceitavam o *status quo*, famílias afro-americanas ou de imigrantes iam na direção inversa. May (2008) aponta que as condições de vida para tais grupos haviam melhorado com a Guerra Fria, entretanto, muitas barreiras persistiam, garantindo alguns direitos e benefícios aos brancos que eram negados aos demais setores da

população. As minorias esperavam um reconhecimento muito maior pelo esforço empregado durante a Segunda Guerra Mundial, o qual nem sempre chegava – como no caso dos combatentes negros que, apesar de arriscarem suas vidas, não receberam a mesma atenção que seus colegas brancos. Esses obstáculos levariam ao questionamento da ordem racial até então mantida e a organização de movimentos de caráter político por parte dos não-brancos para mudar tal realidade.

A ruptura do modelo nuclear nos anos 1960 aconteceu pela não-realização dos ideais e desejos prometidos pela ideologia do subúrbio. As famílias enfrentavam sérios problemas, embora buscassem ao máximo escondê-los devido a um forte sentimento de culpa por não se encaixarem no padrão de comportamento vigente. As tentativas de esconder o descontentamento não surtiriam resultado para sempre e, em alguns casos, abalaram a saúde física e mental da nova classe média (MAY, 2008).

A insatisfação dos pais era visível aos olhos dos filhos. Muitos jovens e adolescentes preferiam procurar novas oportunidades fora da casa e das expectativas da geração anterior. As meninas foram particularmente incentivadas por um número significativo de mães, as quais preferiam que as filhas estudassem e conseguissem um bom emprego em vez de se tornarem donas de casa. Segundo May, a retórica do governo Kennedy encorajou o discurso de mudanças sociais:

Nevertheless, Kennedy's style and rhetoric, emphasizing vigor and the promise of change, encouraged Americans to embrace political activism and risk. Kennedy's famous inaugural challenge, "Ask not what your country can do for you; ask what you can do for your country," invited individual political engagement and implied that each person could make a difference in creating a better society. Shortly after Kennedy's election, the frustrations and resentments that had been expressed in the fifties not only publicly by black civil rights activists, artists, intellectuals, and the "beats," but privately by many members of the white middle class, began to surface²⁴ (2008, p. 208).

A década de 1960, comumente apelidada de *swinging 60's*²⁵, foi determinante para as transformações na sociedade estadunidense. De acordo com Susan Goodwin e Becky Bradley (2010, online), o período foi marcado pelo afastamento dos ideais suburbanos e pela

²⁴ Entretanto, o estilo e a retórica da era Kennedy, enfatizando o vigor e a promessa de mudança, encorajaram os estadunidenses a "abraçar" o ativismo político e situações de risco. O famoso discurso inaugural de Kenney, "Não pergunte ao seu país o que ele pode fazer por você; pergunte o que você pode fazer por seu país", convidava as pessoas ao engajamento político e dava a entender que cada pessoa deveria fazer a diferença para criar uma sociedade melhor. Pouco depois após a eleição de Kennedy, as frustrações e ressentimentos que foram expressos nos anos 1950, não apenas publicamente pelas atividades dos direitos civis dos negros, artistas, intelectuais e pelos "beats", mas também na privacidade do ambiente doméstico por muitos membros de famílias brancas de classe média, começaram a vir à tona (Tradução livre do autor).

²⁵ A tradução literal seria "desvairados anos 60".

emergência de grupos considerados marginalizados na cena política do país. Tais mudanças influenciaram no modo de vida da população dos Estados Unidos – faz-se aqui novamente a ressalva de que a recepção não foi a mesma em todas as regiões do país – incluindo costumes, tradicionalismos, formas de lazer e convivência.

As autoras comentam que a indústria cultural se voltou para novos públicos, diferentes dos casais suburbanos da década anterior, mulheres independentes, negros e imigrantes (entre outros segmentos) que conseguiam melhores condições de vida e, especialmente, os jovens. As produções artísticas não poderiam mais insistir nas antigas representações desses sujeitos caso desejassem se sobressair no mercado (GOODWIN; BRADLEY, 2010, online). O cinema foi uma das indústrias midiáticas que mais sofreu transformações. A década de 1950 havia fortalecido uma série de estereótipos sobre as questões de gênero, gerações e sexualidade, conforme aponta o roteirista, jornalista e romancista Ben Hecht:

Two generations of Americans have been informed nightly that a woman who betrayed her husband (or a husband a wife) could never find happiness; that sex was no fun without a mother-in-law and a rubber plant around; that women who fornicated just for pleasure ended up as harlots or washerwomen; that any man who was sexually active in his youth, later lost the one girl he truly loved; that a man who indulged in sharp practices to get ahead in the world ended in poverty and with even his own children turning on him; that any man who broke the laws, man's or God's, must always die, or go to jail, or become a monk, or restore the money he stole before wandering off into the desert; that anyone who didn't believe in God (and said so out loud) was set right by seeing either an angel or witnessing some feat of levitation by one of the characters; that an honest heart must always recover from a train wreck or a score of bullets and win the girl it loved; that the most potent and brilliant of villains are powerless before little children, parish priests or young virgins with large boobies; that injustice could cause a heap of trouble but it must always slink out of town in Reel Nine; that there are no problems of labor, politics, domestic life, or sexual abnormality but can be solved happily by a simple Christian phrase or a fine American motto²⁶ (Koppes, 1995, p. 28).

²⁶ Duas gerações de estadunidenses foram informadas noite e dia de que uma mulher que traísse seu marido (ou vice-versa) não poderia encontrar a felicidade; que o sexo não era divertido sem uma sogra e um amontoado de camisinhas; que mulheres que fornicavam por prazer se tornavam prostitutas ou vagabundas; que qualquer homem que fosse sexualmente ativo em sua juventude, posteriormente perdia a garota que amava; que um homem que se utilizava de práticas escusas para alcançar a fortuna, terminava sua vida pobre, de modo que até seus filhos viravam as costas para ele; que todo o homem que desobedecesse a lei dos homens ou de Deus deveria sempre morrer, ir preso, tornar-se um ermitão, ou devolver o dinheiro que roubou antes de ser condenado a vagar pelo deserto; que qualquer um que não acreditasse em Deus (e o dissesse em voz alta), acabaria por ter a visão de um anjo ou testemunhar alguma proeza de levitação dos personagens; que um coração honesto sempre se recuperaria de um desastre de trem, de uma rajada de balas e conquistaria a garota que amasse; que os vilões mais poderosos e geniais não tinham força alguma perante crianças, padres de pequenas comunidades ou jovens virgens de seios grandes; que as injustiças causariam um grande tumulto, mas que sempre terminariam prematuramente; que não há problemas no trabalho, na política, na vida doméstica ou anormalidades sexuais que não possam ser resolvidas facilmente por uma simples frase cristã ou um belo lema estadunidense (Tradução livre do autor).

O cinema da década de 1960²⁷ não podia mais suportar tais conceitos: o *zeitgeist* era outro e os públicos também. Os antigos tabus morais passaram a ser questionados nas produções cinematográficas e filmes de temáticas como sexo, violência ou linguagem considerada obscena fizeram sucesso e provocaram o declínio do antigo código de censura (GOODWIN; BRADLEY, 2010, online). Ao longo do segundo capítulo de sua obra, Ethan Mordden enumera os “novos dez mandamentos” que orientaram a produção filmica durante os *swinging 60's*:

Thou shalt treat with irreverence that great American taboo, religion.
Thou shalt question the fairness of the American political system.
Thou shalt question even the values of that most sacred place of all, Hollywood itself.
Thou shalt despise even warmaking.
Thou shalt question the beauty of marriage.
Thou shalt question even the very nature of romance.
Thou shalt be sympathetic to psychotic heroes.
Thou shalt make merry comedies about disgusting people.
Thou shalt deal most honestly with sex in all its varieties.
Thou shalt deconstruct heroism²⁸ (1990, p. 32-53).

Os questionamentos levantados pelo cinema também levavam a questionamento por parte do público sobre seu próprio comportamento. De acordo com May:

Since the advent of the Hollywood star system in the 1910s, film stars had provided role models for men and women, reflecting as well as helping to shape popular values, styles, and behavior. [...] As both a barometer and a beacon, Hollywood was a focal point for the nation's mass culture²⁹ (2008, p. 43).

Além dos filmes, Hollywood contava ainda com outro elemento capaz de influenciar os hábitos do estadunidense médio, a premiação anual da *Academy of Motion Pictures Arts*

²⁷ Apesar de a maior parte das mudanças na produção cinematográfica se desenrolarem nos anos 1960, a década anterior já dava sinais do enfraquecimento dos antigos moldes de produção. Mordden (1990) afirma que apesar de os filmes mais populares nesse período serem os *westerns*, musicais e épicos religiosos, a partir de meados dos anos 1950, o cinema também assistiu ao surgimento de um cinema mais forte e incisivo, que começava a questionar valores e representações bastante enraizados na mentalidade estadunidense.

²⁸ Deverás tratar com irreverência o grande tabu estadunidense, a religião/ Deverás questionar a honestidade do sistema político estadunidense/ Deverás até mesmo questionar os valores do mais sagrado de todos os locais, Hollywood/ Deverás desprezar o fazer de guerra/ Deverás questionar a beleza do casamento/ Deverás questionar a natureza do romance/ Deverás ser simpático com os heróis psicóticos/ Deverás fazer comédias felizes sobre pessoas repugnantes/ Deverás tratar o sexo com honestidade em todas as suas variáveis/ Deverás desconstruir o heroísmo (Tradução livre do autor).

²⁹ Desde o advento do *star system* hollywoodiano nos anos 1910, as estrelas cinematográficas serviram de modelo para homens e mulheres, refletindo e ajudando a moldar valores populares, estilos e comportamentos. [...] Servindo como um barômetro e um farol, Hollywood era o ponto focal da cultura de massas da nação estadunidense.

*and Sciences*³⁰ (AMPAS), conhecida popularmente como a entrega do Oscar. Segundo o sociólogo Emanuel Levy:

Assim, os atributos particulares dos papéis masculinos e femininos ganhadores do Oscar podem lançar alguma luz sobre as orientações, proibições e prescrições culturais básicas que o cinema norte-americano proporcionou aos homens e às mulheres [...] desde o início do Oscar até agora (1990, p. 195).

Assim como a produção cinematográfica dos anos 1960, o Oscar teve de se adaptar aos novos públicos e aos novos tipos de filme. Considerada por Levy (1990) uma organização elitista, a Academia teve de rever seus conceitos para não perder seu posto de premiação mais importante no ramo do cinema. Na perspectiva do autor, o gênero que mais irá se modificar é o drama familiar:

Os frequentadores de cinema devem ter percebido que a família havia quase desaparecido dos filmes americanos em grande parte da década de 1970. E os últimos filmes importantes a tratar do casamento e da família foram em sua maioria retratações negativas, como os dois filmes indicados de Mike Nichols, *Quem tem medo de Virginia Woolf?* e *A primeira noite de um homem*. (1990, p. 149)

A representação da família alterou-se profundamente, no entanto, ao contrário dos argumentos de Levy (1990), não é possível considerar que a família “desapareceu” das telas de cinema: ela ganhou novas roupagens que rompiam com os parâmetros nucleares. Também não é correto qualificar a família com adjetivos como “positivo” ou “negativo”. Estes são conceitos relativos, permeados por opiniões e conceitos pessoais de cada observador. As décadas de 1960 e 1970 assistiram ao surgimento de uma “nova” família e o cinema acompanhou tais mudanças.

De acordo com Oliveira (2009), a “nova” família pode ter o casamento desgastado, divorciar-se, manter casos extraconjugais, não conseguir se comunicar ou ser tomada pelo espírito de rebeldia dos filhos e esposas que se levantam contra a antiga submissão patriarcal. Outras vezes, não aparece nem ao menos estruturada sob o a instituição matrimonial ou por meio de laços consanguíneos, sendo constituída por amantes, namorados, amigos ou pessoas que lutam por um objetivo em comum. Ela ainda pode ser formada por mães solteiras, casais sem filhos, totalmente composta por negros ou compartilhando de um casamento inter-racial.

O autor também afirma:

³⁰ A tradução seria Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

A família adquiriu uma consciência política que até então não havia sido explorada por Hollywood. O lar se tornou uma local de questionamentos, debates e discussões. Enfim, pode-se concluir que durante as décadas de 1960 e 1970, a mentalidade do Oscar estava sendo reformulada em conjunto com a mentalidade dos Estados Unidos. Da mesma forma que o cinema acaba funcionando como “filho de seu tempo”, problematizando e interpretando os fenômenos da época em que foi produzido. A premiação da Academia segue o mesmo rumo, lançando uma luz sobre como a família estadunidense reagiu e procurou se adaptar às transformações sócio-culturais desse período (2008, p. 21).

História política de uma instituição “não-política”: o Oscar e a sociedade estadunidense

De acordo com Robert C. Allen (1985), o cinema foi apresentado com sucesso nos Estados Unidos, inicialmente, como um experimento em feiras científicas, para ser posteriormente exibido em teatros *vaudeville*, formas de entretenimento popular, na virada do século XIX. Os filmes traziam narrativas sobre situações cotidianas, todavia, o controle sobre a produção era baixo: muitos materiais eram copiados e os autores dificilmente obtinham os devidos créditos.

A popularidade do cinema não demorou a chamar a atenção de pessoas que viram nesse processo de captura de imagens uma forma de ganhar dinheiro. No início do século XX, surgiram os chamados *nickelodeon theaters*. Esses estabelecimentos foram os primeiros espaços permanentes para exibição de filmes e se difundiram rapidamente pelos Estados Unidos, além de lançarem as bases para a formação dos públicos de cinema e padrões de distribuição de filmes. Para Russell Merrit (1985), os filmes atraíam, inicialmente, a população de baixa renda, pois proporcionavam escapismo aos operários estadunidenses, oferecendo-lhes a chance de deixar as dificuldades do mundo real para relaxar, se divertir e sonhar. Os filmes não eram vistos como obras de arte e recebiam poucos cuidados estéticos ou no roteiro, buscando privilegiar as cenas de ação ou comédia.

Esse cenário mudou quando a exibição de filmes se mostrou uma atividade lucrativa. Aos poucos, a produção cinematográfica ganhava corpo e os filmes passaram a ser produzidos com cada vez mais cuidado e esmero, desviando-se do foco no cotidiano das classes subalternas para buscar novos públicos. Com o objetivo de tornar a produção cinematográfica uma “atividade respeitável”, os estúdios passaram a investir na adaptação de grandes nomes da literatura, desde peças teatrais greco-romanas a romances e contos que faziam sucesso no início do século XX. O cinema buscava aproximar-se das classes média e alta e, para isso, novos locais destinados à exibição de filmes fizeram-se necessários: surgiram os *movietheaters*, com acomodações confortáveis e ambiente limpo, de forma a permitir que o espectador pudesse assistir a filmes cada vez mais longos. A “elitização” do cinema foi devastadora para os *nickelodeons*. (MERRIT, 1985).

Tino Balio (1985) afirma que, em pouco mais de uma década, a indústria do cinema ganhou proporções nacionais, pois para entrar no ramo era necessário pouco capital e os lucros vinham rapidamente, o que atraiu pessoas que já eram ligadas ao setor de entretenimento. Entretanto, as companhias pioneiras buscaram frear o avanço dos novatos no ramo por meio da instituição de monopólios válidos na costa leste dos Estados Unidos.

Buscando fugir dessa medida, os produtores independentes se deslocaram para a costa da Califórnia, estabelecendo-se em cidades como Los Angeles, mais especificamente, em um bairro conhecido até então como *Hollywoodland*.

A mudança geográfica não apenas afastou os produtores menores da zona de influência do monopólio, mas também favoreceu a produção cinematográfica devido ao clima propício para filmagens externas (sol e calor) e uma variedade de paisagens (deserto, mar, cidade e serras) que permitiam a gravação de vários estilos de produções. Magnatas interessados em investir no ramo fixaram seus estúdios na região e desafiaram as regras impostas pelo truste. Os produtores independentes também se uniram e organizaram redes de distribuição próprias de filme como a Universal e a Mutual (BALIO, 1985).

Segundo Paul McDonald (2005), a produção cinematográfica da década de 1910 afastava-se dos aspectos técnicos da captura de imagens para se focar nos atores e nos roteiros. O fascínio, naquele momento, não era gravar imagens, mas gravar histórias que poderiam cativar e comover o público que ia aos cinemas. O autor ressalta que tais mudanças levaram a um novo modo de se utilizar a câmera, a qual se aproximava mais dos personagens, buscando novos planos que evidenciassem suas emoções a partir do rosto e dos gestos do corpo. Isso fez com que os atores abandonassem trejeitos teatrais exagerados e optassem por atitudes mais minuciosas e suaves, ou seja, que dessem mais sutileza e complexidade às performances.

O destaque que os atores recebiam nas produções cinematográficas era crescente e o público ansiava por conhecer melhor aqueles homens e mulheres a quem prestigiavam nas telas de cinema. McDonald (2005) cita que além de passar a receber crédito nos filmes em que atuavam, esses profissionais também atraíam atenção da imprensa, que via na aproximação entre as estrelas e os espectadores comuns uma forma fácil de ganhar dinheiro. O objetivo era estimular o consumismo e a fantasia por parte do público, a partir da divulgação da vida glamurosa dos atores dentro e fora dos estúdios. Esse método de divulgação recebeu o nome de *star system*.

Os anos 1920 também foram importantes para a consolidação de Hollywood como o principal centro produtor de filmes do mundo. A cidade acolheu diretores europeus que fugiam da Primeira Guerra Mundial e que já haviam desfrutado de sucesso em suas terras natais, entre eles, Charles Chaplin, Ernst Lubitsch e F. W. Murnau (BARBOZA, 2007). Nessa mesma década, mais especificamente no ano de 1927, o cinema “ganhou voz” com o filme “O

cantor de jazz” (Alan Crosland, 1927), o que causou uma verdadeira revolução no campo da produção cinematográfica³¹.

De acordo com Oliveira (2008, p. 6), um segundo episódio marcaria o cinema hollywoodiano em 1927:

[...] a sindicalização dos profissionais dessa área – ocorrida um ano antes, por meio do *Studio Basic Agreement*, um acordo assinado por cinco sindicatos e os nove maiores estúdios da época – estava em andamento, modificando o sistema de trabalho em Hollywood. O processo, porém, gerou polêmica ao atender apenas aos grupos técnicos de cinematografia e não providenciar contratos padronizados aos chamados “grupos de criação” – diretores, atores e roteiristas (LEVY, 1990).

Visando a resolução desse conflito, um grupo de influentes artistas do ramo funda, no dia 19 de março de 1927, a Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS). De acordo com Oliveira (2008), a organização tinha como objetivos: “manter a harmonia entre os profissionais do cinema; proteger e zelar pela reputação dos mesmos; apoiar o desenvolvimento e difusão das artes e ciências cinematográficas e; premiar aqueles que se destacassem por seus trabalhos e/ou contribuições à Academia” (p. 7).

O diretor de arte Cedric Gibbons foi encarregado de desenhar o troféu, que ganhou forma em uma estatueta dourada representando um cavaleiro cruzado sobre um rolo de filme, empunhando uma espada com lâmina em direção ao chão. Ao redor do rolo, estão gravados os nomes dos cinco setores iniciais da Academia: atores, escritores, diretores, produtores e técnicos (LEVY, 1990; OLIVEIRA, 2008). De acordo com Oliveira (2008, p 7-8), a estatueta foi originalmente batizada de Prêmio de Mérito da Academia, porém é popularmente conhecida pelo apelido que recebeu: Oscar.

A origem da alcunha é incerta e existem três hipóteses sobre quem seria o verdadeiro responsável pela denominação. A primeira delas atribui a autoria à atriz Bette Davis. Segundo Levy (1990), era reconhecido o fato que Davis referia-se à estatueta por esse nome, justificando que o prêmio lembrava-a de seu então marido, Harmon Oscar Nelson, visto de costas. A segunda versão sustenta que a autora do apelido foi, na verdade, a bibliotecária da Academia, Margareth Herrick, que, ao ser apresentada ao prêmio no primeiro dia de trabalho, examinou a estatueta e viu nela uma grande semelhança com seu tio, Oscar Pierce. O colunista Sidney Skolski, presente na ocasião, teria anotado o nome e escrito no jornal em que trabalhava: “funcionários apelidaram, carinhosamente, a estatueta de Oscar”. Todavia, Skolski defendia uma terceira versão; de que ele havia criado o apelido com o objetivo de “humanizar a estatueta de ouro” e despi-la de seu “esnobismo”. A alcunha havia sido inspirada na frase “Você tem um charuto, Oscar?”, dita pelos comediantes do

³¹ Segundo Eric Hobsbawm (1995), o cinema falado facilitou o acesso das massas ao cinema nas décadas seguintes, pois se tornou uma atividade de lazer que exigia nenhuma (ou pouca) necessidade de ser mediada pela leitura, podendo atingir a população analfabeta.

vaudeville quando desejavam fazer alguma piada com o regente da orquestra (1990, p 18).

Segundo Levy (1990), nunca se chegou a um consenso sobre quem foi o verdadeiro autor do apelido que ajudou a popularizar o Prêmio da Academia. Em nenhum momento, a AMPAS manifestou interesse em realizar qualquer pesquisa sobre essa questão, mas o apelido vem sendo utilizado desde o banquete de entrega dos prêmios de 1934. A partir de 1939, a Academia adotou o nome como marca registrada, protegida contra falsificações e usos indevidos (LEVY, 1990; LEVY, 2003).

Assim, a Academia procurou se consolidar sobre os pressupostos de atuar como uma organização artística, sindical e sem fins lucrativos. Todavia, o caráter sindical foi abandonado ao final da década de 1930, pois a AMPAS, apesar de oferecer vantagens profissionais e uma representação igualitária de seus membros, não conseguiu sucesso em suas intervenções enquanto entidade de classe durante os anos após a Quebra da Bolsa de Nova York. De acordo Oliveira (2008, p. 9), “a AMPAS só voltou a crescer em 1939, após passar por uma reestruturação interna, pela qual se transformava em uma instituição de caráter exclusivamente “cultural e educacional”, encerrando suas atividades como sindicato”.

Levy, citando o discurso do presidente do Comitê de Reorganização da Academia, W. S. Van Dyke, ressalta que a AMPAS “começou novamente a crescer sob uma constituição recentemente estruturada, que era ‘não econômica e não política na teoria e na prática’”, embora tal mudança tenha acontecido “não por escolha” (1990, p 4). Contudo, não foi isso o que realmente ocorreu. Na teoria, a Academia renunciou a seu posto de instituição política, continuou a comportar-se desse modo, utilizando-se da concessão dos Prêmios de Mérito (LEVY, 1990).

A partir das análises que Mason Wiley e Damien Bona (1986) fazem sobre as cerimônias anuais da AMPAS, foi possível constatar que ao final da década de 1920, o Oscar já havia se tornado um dos grandes eventos do calendário artístico estadunidense. Desde 1929, uma rádio de Los Angeles transmitia a cerimônia ao vivo para a cidade e os diversos jornais da época procuravam acompanhar o cotidiano dos indicados e vencedores do prêmio, fazendo campanha para seus favoritos. Nesse mesmo período, o Oscar também já ganhava traços políticos, uma vez que certos estúdios e atores procuravam pressionar ou estabelecer trocas de favores para a obtenção do prêmio³².

³² Às vésperas da cerimônia de 1929, a atriz Mary Pickford convidou alguns dos votantes da Academia para uma tarde recreativa na mansão em que vivia com o marido, o também ator Douglas Fairbanks. Ela venceu o Oscar na categoria de Melhor Atriz naquele mesmo ano pelo filme “Coquete” (Sam Taylor, 1929), levando os jornais

O poder político do cinema e do Oscar também não tardou a ser reconhecido por outras esferas de poder. Levy (2003) cita que no ano de 1931, o então vice-presidente Charles Curtis foi o convidado de honra da cerimônia e, em um discurso polêmico, afirmou que considerava a indústria cinematográfica “uma gloriosa oportunidade para exercer uma grande e imediata influência” na vida do cidadão estadunidense. Além disso, o Oscar se tornou um motor econômico para outras indústrias de Hollywood: Wiley e Bona (1986) mencionam que as primeiras entregas do prêmio ocorreram em banquetes realizados em hotéis, o que exigia comida de qualidade, decoração do ambiente, aluguel de carros para transportar os atores até o local da cerimônia, entre outros.

O potencial do Oscar de movimentar a economia se ampliou a partir de 1945, com o início das transmissões nacionais realizadas pela ABC Radio, e se intensificou ainda mais nos anos 1950, quando a rede NBC levou a cerimônia para a televisão – estima-se que 43.000.000 estadunidenses tenham assistido à entrega dos prêmios de 1954. Segundo Levy, a cobertura televisiva fez da premiação um “evento peculiar: parte show de variedades, parte evento de notícias, parte corrida de cavalos, parte mostra de moda – todos voltados para a promoção” (2003, p. 18). O autor ressalta que mesmo as roupas utilizadas pelos atores e atrizes eram alvo de comentários e críticas, pois o *show* funcionava como uma vitrine para os estilistas, bem como oferecia noções aos espectadores sobre como – ou não – ser elegante (2003).

Em torno dos prêmios da Academia também giravam discussões e embates sobre moralismo e comportamento, muitos desses suscitados por motivos políticos. Inicialmente, o Oscar era considerado uma instituição estadunidense e que, dessa forma, deveria estar atrelada aos valores dessa cultura e premiar, unicamente, produções americanas. Levy (1990 e 2003), por exemplo, afirma que a vitória do filme inglês “Hamlet” (Laurence Olivier, 1948) despertou a indignação de muitos membros da indústria cinematográfica, jornalistas e críticos de cinema pelo fato de o prêmio máximo do cinema dos Estados Unidos ir para uma produção estrangeira.

Algumas vezes, tais embates não estavam nem mesmo ligados à produção fílmica em si, mas à vida pessoal dos atores. Wiley e Bona (1986) citam a vitória de Simone Signoret pelo filme “Almas em Leilão” (Jack Clayton, 1959): a atriz era conhecida por suas opiniões de esquerda e a vitória irritou atores e comentaristas mais conservadores. Levy (2003) menciona o caso de Elia Kazan, vencedor de um prêmio honorário pelo conjunto da obra em 1999. Considerado um dos maiores diretores de Hollywood, mas também conhecido como

da época a questionar se a vitória não teria sido um agradecimento dos votantes pela agradável tarde passada na mansão do casal (WILEY; BONA, 1986).

delator de supostos comunistas ao *House Committee on Un-American Activities*, Kazan foi vaiado por parte do público enquanto se encaminhava para o palco.

Vale lembrar que as cerimônias de entrega dos Prêmios da Academia também já foram utilizadas como palco para protestos políticos por parte de alguns vencedores. Wiley e Bona (1986) mencionam o caso de Vanessa Redgrave que, ao aceitar seu Oscar de atriz coadjuvante pelo filme “Julia” (Fred Zinneman, 1977), realizou um discurso que foi considerado antissionista, o qual resultou em vaias e aplausos da plateia e desencadeou uma série de outros discursos de tom político – favoráveis e não favoráveis – sobre o estado de Israel ao longo da cerimônia. A atriz já havia levantado polêmica sobre o assunto ao participar de um documentário em favor da causa Palestina em que aparecia dançando com um rifle *Kalashnikov*, além de manter um posicionamento político claramente esquerdista. Na noite de entrega do prêmio, grupos pró e antissionistas aguardavam à porta do evento com mensagens de protesto e apoio à Redgrave. Após a cerimônia, ela teve de jantar na companhia de seu guarda-costas.

Em alguns momentos, as escolhas da Academia não foram baseadas apenas no talento dos profissionais cinematográficos ou no valor artístico de um filme. Fatores como desempenho em bilheteria, *lobby* organizado por empresários dos grandes estúdios, popularidade e influência dos atores, prêmios atrasados a grandes astros do passado e, até mesmo, o próprio sentimentalismo dos membros da AMPAS – ou seja, uma série de fatores políticos, econômicos e pessoais – interferem na eleição daquele que seria, supostamente, o melhor do ano (LEVY, 2003).

Ao longo dos anos, a Academia procurou fazer do Oscar um espetáculo cada vez mais público, de modo a se aproximar dos espectadores. Levy comenta que tal medida fortaleceu e consolidou a imagem da premiação como a “mais popular e de maior prestígio do mundo do cinema” (1990, p. 33). De acordo com Oliveira (2008, p. 11), o sucesso da estatueta não se mantém apenas pela “crença de que a Academia busca premiar as produções cinematográficas de maior qualidade de um determinado ano, mas também no impacto que a estatueta exerce sobre a popularidade do filme vencedor, tornando sua difusão maior, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo”.

De acordo com Levy (1990), o Oscar tinha a capacidade de atrair o público para assistir a um determinado filme, podendo torná-lo um sucesso de bilheteria, além de revelar atores jovens, “consagrar” os mais experientes, bem como, transmitir ideais sobre o que seria ou não um comportamento adequado a partir dos filmes e papéis premiados. Além disso, a

Academia também se popularizou devido ao seu elitismo, pois, segundo Oliveira (2008, p. 11):

[...] a ideia de pertencer a “uma organização que reunia apenas os maiores talentos do mundo cinematográfico parece haver atraído um número bem maior de interessados em se filiar à instituição – bem como em disputar e ganhar o Oscar. Levy afirma que “a natureza elitista da Academia torna a condição de sócio um objetivo desejado pela maioria dos artistas de cinema” (1990, p 6).

Uma prova disso é que após sua reestruturação interna, a Academia voltou a crescer nos anos seguintes, após a estabilização das relações entre a AMPAS e as organizações e sindicatos voltados aos profissionais do cinema. De acordo com Oliveira (2008, p 11), “o número de membros aumentou de tal modo que se tornou impossível acomodar todos os participantes da Academia em banquetes e as cerimônias de entrega do Oscar foram transferidas para teatros e auditórios a partir de 1944”.

Entretanto, a Academia sempre foi uma instituição pequena³³ se comparada a outros grupos destinados aos profissionais cinematográficos e esse formato é defendido por muitos de seus integrantes, conforme ressalta Oliveira (2008, p. 12):

O processo de seleção de membros era, e ainda é, rígido. A AMPAS conserva seu caráter de organização honorária, ou seja, apenas convidados podem participar. Levy, citando o boletim da AMPAS de maio de 1929, traça o perfil daqueles que poderiam se tornar membros: artistas cujos “serviços à indústria cinematográfica tivessem sido suficientemente importantes para fazer com que os membros da Academia sentissem que gostariam de tê-los como membros associados” (1990, p. 5).

Mesmo com percalços e críticas, a entrega do Oscar ainda hoje permanece um evento popular e que já faz parte da cultura estadunidense. O fascínio que a cerimônia exerce sobre o público é visível, mas não apresenta explicações lógicas, conforme ilustra o argumento da jornalista Joyce Millman presente na obra de Levy:

We sneer at awards shows, we second-guess them. We hold viewing parties and yell catty comments at the tube. We complain about how long and dull they are. Yet, every year, when the awards telecast cycle begins anew, we're there. [...] Awards are the canvas upon which we project our desire for fame, beauty, and, above all, popularity. Who hasn't experienced that fantasy moment in front of the bathroom mirror, where you clutch a shampoo bottle in lieu of a bronzed statuette and deliver

³³ Além de profissionais da indústria cinematográfica, a Academia também já abrigou jornalistas, críticos de cinema, agentes publicitários, entre outros. A participação na AMPAS é vitalícia (LEVY, 1990).

the witty yet gracious acceptance speech you've been working on since you were a kid?³⁴ (2003, p. 16).

O que explicaria tamanho poder de atração sobre um público tão vasto mesmo passado mais de oitenta anos desde a primeira cerimônia de premiação? Muitos podem ser os fatores apontados, como, por exemplo, a já citada capacidade do Oscar unir elementos de *show* de variedades com vitrine de moda ou ao fato de o espetáculo ser notícia nos mais diversos meios de comunicação, mas nenhum deles é tão importante quanto a adaptabilidade da Academia aos acontecimentos históricos mundiais e, por consequência, às mudanças no perfil dos consumidores das produções cinematográficas hollywoodianas.

Pode-se dizer que a aproximação com o público teve início logo nos primeiros anos: apesar de restritos, os jantares em que se realizavam a entrega dos prêmios atraíam a atenção de curiosos e da mídia. Em meados dos anos 1940, os banquetes já não eram uma opção, pois além de a guerra exigir o racionamento de muitos produtos – inclusive os utilizados na confecção das estatuetas – o grupo de membros da Academia havia se expandido demais para ser acomodado em restaurantes ou salões de festa. A partir de 1944, as cerimônias passaram a ser realizadas em teatros abertos ao público e não tardou para que o Oscar se tornasse um símbolo de qualidade, conforme ressalta Levy:

The dramatic increase in the Oscar's public profile baffled the Academy. In 1940, the board of directors felt a need to issue the following statement: "Somewhat to the embarrassment of the traditional dignity of the Academy, the words 'Oscar' and 'Academy Awards' have slipped into the popular language like 'Sterling' and 'Nobel', as recognized symbols of quality". The board was unaware that in a few years the Oscar would stand for something both more and less than "recognized symbols of quality"³⁵ (2003, p. 28).

Mesmo se caracterizando como uma organização elitista, a AMPAS passou a utilizar-se do apoio do público para se fortalecer, uma vez que, diferentemente dos festivais de cinema europeus, sempre esteve mais próxima do circuito de filmes comerciais do que de títulos

³⁴ Nós rimos das cerimônias de premiação, nós os criticamos. Nós assistimos a essas festas e gritamos comentários maliciosos para a televisão. Nós reclamamos sobre o quão longas ou tediosas elas são. Ainda assim, todos os anos, quando a cobertura televisiva do ciclo de prêmios se inicia novamente, nós a assistimos. [...] As premiações são a tela em que projetamos nosso desejo por fama, beleza, e, acima de tudo, popularidade. Quem não experienciou aquele momento de fantasia em que, na frente do espelho do banheiro, com um frasco de xampu no lugar da estatueta de bronze e realizou o discurso de aceitação inteligente, mas ainda assim, gracioso, no qual vinha trabalhando desde criança? (Tradução livre do autor).

³⁵ O dramático aumento no caráter público do Oscar deixou a Academia desconcertada. Em 1940, o segmento de diretores sentiu a necessidade de reconhecer a seguinte colocação: "De algum modo, para o embaraço da tradicional dignidade da Academia, as palavras 'Oscar' e 'Prêmios da Academia' permearam-se à linguagem popular, assim como 'Sterling' e 'Nobel' foram reconhecidos como símbolos de qualidade". O segmento de diretores não tinha ideia de que, poucos anos depois, o Oscar também se tornaria, mais ou menos, um "reconhecido como símbolo de qualidade" (Tradução livre do autor).

considerados alternativos. Todos os anos, o Oscar entra em milhões de lares em todo o globo para apresentar suas escolhas sobre os melhores profissionais da indústria cinematográfica. Entretanto, isso só é possível porque os espectadores conhecem os indicados, o *modus operandi* da Academia, já sabem mais ou menos o que esperar da cerimônia – embora as surpresas não estejam descartadas – e, principalmente, porque parte significativa da audiência pôde assistir aos filmes que concorrem à estatueta e outra parte assistirá ao filme em decorrência da premiação³⁶.

Além disso, conforme já foi anteriormente comentado, as indicações ao Oscar não são meramente baseadas no talento ou qualidade das produções, mas também em um jogo político que envolve *lobbies* por parte de empresas, trocas de favores e, em especial, desempenho nas bilheterias. Não se pode negar a importância da qualidade das produções ou do talento dos profissionais que nelas atuam como fatores essenciais para chamar a atenção dos espectadores, porém também é necessário que esses se identifiquem com a obra cinematográfica.

Para se manter próxima do público de que tanto depende, os grandes estúdios de Hollywood procuraram moldar os perfis de seus filmes aos perfis dos públicos que frequentam as salas de cinema. Essas adaptações acabam por interferir nas escolhas dos indicados ao Oscar, não apenas pelo fato de o prêmio ser voltado à produção cinematográfica estadunidense, mas também porque são os próprios profissionais dessa indústria e associados à Academia que elegem os vencedores. Os atores votam nas quatro categorias de interpretação; roteiristas, nos prêmios baseados em escrita; diretores escolhem seus favoritos à melhor direção, e assim por diante. A exceção à regra é o Oscar de Melhor Filme, no qual todos os setores podem escolher os indicados e votar no vencedor (LEVY, 1990).

Assim, diferentemente das premiações realizadas pelos grupos de críticos estadunidenses, o esquema de votação da Academia abre brechas a camaradagens e sentimentalismos que já se tornaram parte da tradição do Oscar. Levy (2003) salienta que essa instituição sempre foi muito preocupada com sua imagem pública e procurou se mostrar sensível aos períodos de dificuldade atravessados pelos Estados Unidos. De acordo com o autor, os membros da AMPAS tinham consciência da importância de sua relação com a atualidade estadunidense:

³⁶ Levy (2003) cita que as cerimônias em que a maioria dos indicados se constitui de filmes independentes ou fora dos padrões hollywoodianos a audiência do *show* tende a ser abaixo da média.

The Oscar shows are a mirror of their times. “They reflect America,” said Gilbert Cates, long-time producer of the show. “When you look at the Oscar show “When you look at the Oscar show from 1960, you learn something about American society in 1960.” Each Oscar show reflects the fashion, the mores, the humor, the politics – in short the zeitgeist³⁷ (2003, p. 18).

A Academia também não manifestou suas opiniões apenas pelos resultados do Oscar, mas por diversos fatores associados à premiação. Durante a Segunda Guerra Mundial, as estatuetas passaram a ser confeccionadas em isopor e pintadas com tinta dourada devido ao racionamento de metais, sendo que, após o conflito, os vencedores puderam receber os prêmios verdadeiros. Muitos cantores e comediantes aceitaram participar de eventos em prol dos soldados aliados na Europa e na Ásia, enquanto alguns atores e diretores se alistaram no serviço militar. Além disso, conforme já mencionado anteriormente, os banquetes promovidos pela Academia foram substituídos por cerimônias realizadas em teatros, numa tentativa de cortar gastos e as mulheres foram instruídas a se vestirem de modo humilde (LEVY, 2003; WILEY; BONA, 1986).

De acordo com Hobsbawm, a Academia abraçou aos valores da classe média e do patriotismo:

[...] a maioria das diversões populares e comerciais entre as guerras permaneceu em muitos aspectos sob a hegemonia da classe média, ou foi posta sob suas asas. A clássica indústria cinematográfica de Hollywood era, acima de tudo, respeitável; seu ideal social era o da versão americana dos “sólidos valores da família”; sua ideologia, a da retórica patriota. Sempre que, buscando a fila nas bilheteiras, descobria um gênio incompatível com o universo moral dos quinze “filmes de Andy Hardy” (1937-47), que ganharam o Oscar por “promover o estilo de vida americano” (Halliwell, 1988, p.321), como por exemplo nos primeiros filmes de gângster que ameaçavam idealizar os delinquentes, a ordem moral era logo restaurada, quando já não estava nas mãos seguras do Código de Produtores de Hollywood (1934-66), que limitava o tempo permissível dos beijos na tela (de boca fechada) a no máximo trinta segundos (1995, p. 324).

Contudo, a capacidade de adaptação do Oscar aos públicos de cinema e a momentos específicos da história estadunidense não implica uma aceitação total e imediata de novos valores por parte da Academia. Levy (1990) afirma que devido à participação na AMPAS ser vitalícia, uma parcela significativa de seus membros já se encontra em idade avançada e tende a ser mais conservadora em suas escolhas e cita como exemplo os filmes para adolescentes da

³⁷ Os Oscars são um espelho de seu tempo. “Eles refletem a América [Estados Unidos]”, disse Gilbert Cates, produtor da cerimônia por um longo período. “Quando você olha para uma cerimônia de 1960, você aprende algo sobre a sociedade estadunidense de 1960”. Cada Oscar reflete a moda, as normas, o humor, os ideais políticos – enfim, o *zeitgeist* (Tradução livre do autor).

década de 1980, que apesar do sucesso de público e crítica, conseguiram poucas indicações ao prêmio, geralmente em categorias menores.

As produções fílmicas a serem analisadas nesta pesquisa pertencem a um período em que os padrões da Academia mais se modificaram, sobretudo no gênero drama-familiar, conforme já foi anteriormente citado com argumento de Levy (1990). As décadas de 1960 e 1970, palcos da Revolução Cultural, apresentaram o cinema hollywoodiano a novos perfis da instituição familiar. Não se pode dizer que tais mudanças foram aceitas desde o princípio, mas, aos poucos, os estúdios tiveram de se adaptar aos novos públicos que surgiam e não tardou para que a Academia seguisse pelo mesmo caminho.

O prestígio do Oscar vem de sua ambiguidade: ao mesmo tempo em que se coloca como uma instituição tradicionalista e elitista, também faz parte da cultura popular estadunidense. Anualmente, a AMPAS divulga os indicados àquele que é considerado o prêmio máximo do cinema mundial e tais indicações precisam estar em sintonia com o gosto dos frequentadores das salas de cinema. Se a família nuclear perdia forças e cedia espaço para novas estruturas, as quais favoreciam setores populacionais posteriormente considerados marginalizados, os votantes da Academia precisavam rever conceitos para que a organização não perdesse influência.

De fato, os filmes com enfoque na família ou nas relações entre gêneros e gerações, já começavam a apresentar mudanças na década de 1950, porém poucos chegaram a receber prêmios nas categorias principais³⁸. Na cerimônia realizada em 1952, por exemplo, o drama “Um lugar ao sol” (George Stevens, 1951) levou as estatuetas de Melhor Diretor e Melhor Roteiro Adaptado, enquanto a adaptação da peça teatral de Tennessee Williams “Uma rua chamada pecado” (Elia Kazan, 1951) recebeu o prêmio de Melhor Atriz. As duas produções apresentavam abordagens sérias, pesadas e até mesmo sombrias sobre o casamento e a família nuclear³⁹, porém o Oscar de Melhor Filme foi para o romance-musical “Sinfonia de Paris” (Vincent Minnelli, 1951), um filme leve sobre triângulos amorosos e com final feliz.

Ao analisar-se os vencedores do prêmio máximo da cerimônia produzidos entre 1950 e 1959, é possível observar que apenas um aborda a família nuclear como uma instituição em decadência. “A um passo da eternidade” (Fred Zinneman, 1953) traz duas histórias paralelas sobre soldados estadunidenses às vésperas do ataque a Pearl Harbor: um dos protagonistas se

³⁸ Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Roteiro (Adaptado ou Original, dependendo do filme).

³⁹ “Um lugar ao sol” narra a história de um jovem ambicioso que pensa em assassinar a companheira grávida quando desperta o interesse de uma rica socialite, enquanto “Uma rua chamada pecado” trata de uma viúva decadente que decide visitar a irmã casada com um homem rude e pobre, o qual passa a atormentar a protagonista, levando-a à loucura.

envolve com a esposa de um oficial superior que deseja se divorciar do marido a todo custo, enquanto o outro se apaixona por uma mulher recentemente abandonada pelo namorado. O tom da produção destoa dos demais filmes premiados ao longo da década, os quais abordavam a importância da família – como “Marty” (Delbert Mann, 1955) e “Ben Hur” (William Wyler, 1959) – ou favoreciam o desenrolar de romances – a exemplo de “O maior espetáculo da terra” (Cecil B. DeMille, 1952) e “Gigi” (Vincent Minnelli, 1959).

Em alguns casos, os estúdios intervinham no material original em que algumas produções se embasavam, sugerindo modificações para que o texto se tornasse “filmável”. James Jones, autor do romance que deu origem ao filme “A um passo da eternidade”, nunca escondeu seu descontentamento com a adaptação cinematográfica, pois muitas passagens envolvendo referências à sexualidade, violência e palavras de baixo calão foram suprimidas na adaptação do romance para as telas a fim de satisfazer as exigências da censura (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010b, online). Entre os indicados ao prêmio de Melhor Filme que apresentam mudanças drásticas em relação ao material original estão “Uma rua chamada pecado” e “Gata em teto de zinco quente” (Richard Brooks, 1958), duas transposições de peças teatrais de Tennessee Williams que tiveram referências à homossexualidade bastante atenuadas e finais diferentes.

Nos anos 1960, a intensificação das atividades promovidas por diversos movimentos conseguiu avanços mais expressivos no campo da legislação e da política, rompendo definitivamente com certos tradicionalismos enraizados na sociedade estadunidense. Devido aos esforços de muitos grupos organizados, o Congresso dos Estados Unidos aprovou leis e emendas contrárias à discriminação por etnia, gênero, religião, idade e religião. A emergência de novos setores sociais implicou em novas formas de produção de bens culturais, que lhes fossem agradáveis (GOODWIN; BRADLEY, 2010, online).

A efervescência política da década influenciou a produção cultural daquele período. Temas considerados tabus, muitos dos quais ligados à família, passaram a ser debatidos em filmes, livros, revistas, músicas e peças teatrais. Nesse cenário, o cinema hollywoodiano viu-se diante da necessidade de reformular as representações que produzia acerca de certos grupos e instituições para que pudesse arrebanhar os novos públicos que emergiam. Entretanto, tais revisões nunca se deram de forma radical ou imediata, pois, conforme argumenta Douglas Kellner:

[...] o cinema de Hollywood enfrenta severas limitações no grau com que pode preconizar posições críticas e radicais em relação à sociedade. Trata-se de um empreendimento comercial que não deseja ofender as tendências dominantes com

visões radicais, tentando, portanto, conter suas representações de classe, sexo, raça e sociedade dentro de fronteiras preestabelecidas (2003, p. 135).

Desse modo, o surgimento de novas representações das relações entre familiares não significou o fim das representações antigas, pois parte dos frequentadores do cinema estava atrelada a valores tradicionais e não via com bons olhos as mudanças comportamentais que se desenrolavam. Kellner registra que naquela mesma década produziram-se filmes de caráter conservador – como por exemplo “Os boinas verdes” (John Wayne, 1967), o qual defendia a intervenção estadunidense no Vietnã –, evidenciando que o cinema, como instrumento da cultura da mídia, é “um campo de batalha entre grupos sociais em competição” em que se contrapõem visões liberais e conservadoras (2003, p. 77). Não se pode dizer que Hollywood opta por privilegiar um determinado grupo, já que “os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’, mas textos que procuram enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível” (2003, p. 123).

A Academia procedeu da mesma forma ao votar nos indicados e vencedores do Oscar. A organização abrigava, e ainda hoje abriga, homens e mulheres de diversas idades e posicionamentos políticos, fato que contribui para que existam grupos com noções divergentes acerca de regras e valores morais, embora algumas predileções da instituição fossem preservadas devido a seu caráter elitista. Dessa forma, a AMPAS se tornava mais “aberta” em relação a certos temas, embora relutasse em aceitar outros – desse modo, os votantes muitas vezes escolhiam filmes com um enredo mais “liberal”, embora os finais tendessem a ser “conservadores”.

“Se meu apartamento falasse” (Billy Wilder, 1960) – vencedor do Oscar de Melhor Filme na cerimônia de 1961 – trazia a história de um corretor de seguros que empresta o apartamento para que seus superiores tenham casos extraconjugais em troca de uma promoção. Entretanto, apesar dessa crítica inicial ao casamento, o filme termina com a possibilidade de um final feliz, com o protagonista passando a noite de Ano Novo ao lado da ascensorista da empresa por quem estava apaixonado, sendo que a garota abandona o amante casado. Do mesmo modo, a Academia premiou em 1964 a comédia inglesa “As aventuras de Tom Jones” (Tony Richardson, 1963), cuja trama gira em torno de um herói mulhengo, mas é apaixonado por uma donzela com quem deseja se casar.

A AMPAS premiou ainda “A noviça rebelde” (Robert Wise, 1965) e “O homem que não vendeu sua alma” (Fred Zinneman, 1966), duas produções que ressaltavam os valores da família nuclear. Geralmente, os filmes com enfoques diferenciados sobre a estrutura familiar não conseguiam o mesmo desempenho das produções de tom mais tradicional: alguns

conseguiram vitórias em categorias importantes, mas a maioria recebia prêmios técnicos. As exceções foram “Amor, sublime amor” (Robert Wise e Jerome Robbins, 1961) e “Perdidos na noite” (John Schlesinger, 1969)⁴⁰.

Na década de 1970, os conjuntos de indicados e vencedores do Oscar continuaram a congregar produções ligadas aos antigos valores e filmes com enfoques diferenciados sobre a família. Produções como “Rocky - Um lutador” (John G. Avildsen, 1976) e “O franco-atirador” (Michael Cimino, 1978) eram mais próximas dos valores conservadores; enquanto a cinessérie composta de “O poderoso chefão” (Francis Ford Coppola, 1972) e “O poderoso chefão - Parte II” (Francis Ford Coppola, 1974), “Noivo neurótico, noiva nervosa” (Woody Allen, 1977) e “Kramer vs. Kramer” (Robert Benton, 1979) traziam novas representações, trabalhando com o divórcio, o final de relacionamentos e os papéis de homens e mulheres em relações amorosas e familiares.

Filmes que contavam com novas representações sobre alguns grupos sociais também ganharam espaço entre os indicados e vencedores do Oscar nesse período. Alguns setores, como os afro-americanos e as mulheres receberam maior destaque em *filmess*, as quais apresentavam, geralmente, personagens confiantes que procuravam equilibrar vida pessoal e profissional, além de buscarem uma posição de igualdade na sociedade estadunidense. Outros atores sociais não receberam a mesma atenção, restringindo-se a representações em produções independentes ou estereótipos, como foi o caso dos homossexuais e dos indígenas.

De todo modo, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma revisão de conceitos sobre como o cinema hollywoodiano concebia representações sobre a família. Os capítulos seguintes desta pesquisa buscam analisar seis filmes dessa época e sua relação com as mudanças socioculturais estadunidenses.

⁴⁰ “Amor, sublime amor” é uma adaptação musical de “Romeu e Julieta” passada em um bairro etnicamente misto, aborda a relação proibida entre um jovem estadunidense e uma imigrante porto-riquenha. A morte de um dos protagonistas, assim como na peça teatral, servia para apaziguar os dois grupos. Já “Perdidos na noite” trata da relação de amizade entre um *cowboy* que vem para a cidade trabalhar como garoto de programa e um vigarista de rua que passa a acompanhá-lo. Apesar de não formarem uma família propriamente dita, os protagonistas passam a dividir o teto e a rotina diária.

Quando uma nova família entra em cena: “Quem tem medo de Virginia Woolf?”

As famílias – em especial, as da elite – procuram perpetuar sua presença no mundo por meio de representações imagéticas. O historiador da arte E. H. Gombrich (2002) menciona que as temáticas da casa e da vida doméstica eram temas recorrentes mesmo na antiguidade clássica e continuaram presentes ao longo dos séculos na pintura acadêmica. Casas reais de diversos estados europeus pagavam a artistas renomados para que produzissem quadros dos reis e rainhas em ambiente privado, cercados pelos filhos e demais parentes em atividades corriqueiras.

Membros de setores abastados da população, como comerciantes e banqueiros, atuavam como mecenas para determinados pintores, os quais também produziam quadros das famílias de seus benfeitores. As camadas pobres não tinham como arcar com os custos de uma pintura familiar ou qualquer coisa do tipo e sua representação nessa forma de arte se manteve restrita até o surgimento no século XIX de movimentos com um olhar social mais crítico. Até então, o único lar humilde com presença garantida nas telas era o da Sagrada Família (GOMBRICH, 2002).

Com o advento da fotografia, o registro de atividades cotidianas em família se tornou mais rápido e abrangente. Apesar de ser inicialmente caro, o processo de captura de imagens em filme barateou com a popularização das máquinas fotográficas no final do século XIX: a empresa Kodak angariou um grande número de consumidores ao apresentar aparelhos de tamanho reduzido, filmes em rolo e preços acessíveis, fazendo crescer o número de fotógrafos amadores nas classes médias e altas da Europa e Estados Unidos (KOSSOY, 2001).

De acordo com Miriam Lifchitz Moreira Leite (2005, p. 35), fotografias desse gênero exercem um grande fascínio sobre a população desde o início do século XX, uma vez que “os retratos de família existem em famílias de diferentes camadas sociais e econômicas, e das mais distintas origens geográficas”, os quais se encontram conservados em “álbuns, gavetas ou caixas de fotografias de família”. Essas imagens, segundo a autora, são importantes para a identificação dos descendentes com o passado, bem como por trazer memórias e lembranças sobre momentos de convivência dentro do ambiente familiar.

As imagens sobre esse tema construídas nas mídias visuais citadas neste capítulo tinham características em comum: focavam na harmonia, no respeito mútuo e na convivência pacífica do modelo nuclear. As escolas academicistas europeias davam pouca atenção aos problemas familiares, de modo que a maioria das representações maternas eram idealizadas a partir da figura da Virgem Maria e as crianças eram, quase sempre, belas e saudáveis

(GOMBRICH, 2002). Do mesmo modo, as fotografias em família dificilmente registram momentos de tristeza.

A família não tardaria a se tornar uma temática recorrente no cinema. Os primeiros filmes trazendo representações sobre essa estrutura social surgiram nos primeiros anos do cinema mudo, geralmente frutos de adaptações de romances e peças teatrais e, posteriormente, gravação de roteiros originais. Os enfoques de tais produções não eram muito diferentes dos adotados pelas demais mídias imagéticas, pois “desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam” (FERRO, 1992).

Entretanto, diferentemente das outras artes de caráter visual, o cinema gozava de maior liberdade para abordar temas considerados tabus dentro do ambiente familiar, como sexo, violência e racismo – os quais serviam como verdadeiros chamarizes para o grande público. Talvez, os espectadores das primeiras décadas do cinema tenham aceitado o tratamento de tais assuntos de forma tão aberta pelo fato de os filmes não trazerem representações familiares abertamente inspiradas em determinadas personalidades da época – com exceção das cinebiografias.

De acordo com Thomas Patrick Doherty (1999) e Jill Nelmes (2001), a relação de Hollywood com tais temáticas começa a mudar a partir de 1934, com a aplicação do *Producers Code*⁴¹, um sistema de censura apoiado pela própria indústria cinematográfica e por grupos religiosos, instituições educacionais e organizações femininas. O documento foi redigido pelo padre jesuíta Daniel Lord e pelo advogado Martin Quigley e era dividido em duas partes: a primeira registrava os valores a serem exaltados pela produção cinematográfica; a segunda, apresentava os temas a serem evitados.

Nelmes (2001) afirma que mesmo estando em vigor desde 1930, *Producers Code* só ganhou forças quatro anos mais tarde devido à Grande Depressão: a crise financeira era um cenário sombrio para os estúdios e tabus como sexo e violência eram garantia de sucesso nas bilheterias. O sistema de censura só foi colocado em prática quando sacerdotes da Igreja Católica passaram a protestar contra os conteúdos dessas produções durante as missas, incitando os fiéis a boicotá-las. Ações semelhantes passaram a ser empreendidas por outros setores sociais acima citados, o que gerou preocupação em Hollywood. Hays incentivou a

⁴¹ Popularmente conhecido como *Hays Code*, devido aos esforços que Will Hays, presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), empreendeu para que o sistema fosse efetivamente adotado pelos estúdios da época.

utilização do código tanto para proteger os interesses comerciais da indústria cinematográfica, quanto por ser um homem conservador, ligado ao Partido Republicano.

De acordo com Doherty, o documento redigido por Lord e Quigley era, inicialmente, considerado uma piada pelos estúdios e não tinha valor algum, todavia, a cada vez mais crescente e evidente pressão de determinados grupos políticos e religiosos sobre os conteúdos apresentados nas telas de cinema foi tamanha que gerou uma violenta ruptura no estilo das produções fílmicas pós-1934:

In a sense pre-Code Hollywood [período demarcado pelo autor em 1930 e 1934] is from another universe. It lays bare what Hollywood under the Code did its best to cover up and push off screen. Sexual liaisons unsanctified by the laws of God or man in *Unashamed* (1932), *Blonde Venus* (1932), and *She Done Him Wrong* (1933); marriage ridiculed and redefined in *Madame Satan* (1930), *The Common Law* (1931), and *Old Morals for New* (1932); ethnic lines crossed and racial barriers ignored in *The Bitter Tea of General Yen* (1933), *The Emperor Jones* (1933), and *Massacre* (1934); economic injustice exposed and political corruption assumed in *Wild Boys of the Road* (1933), *This Day and Age* (1933), and *Gabriel Over the White House* (1933); vice unpunished and virtue unrewarded in *Red Headed Woman* (1932), *Call Her Savage* (1932), and *Baby Face* (1933) – in sum, pretty much the raw stuff of American culture, unvarnished and unveiled⁴² (1999, p. 2-3).

Um dos objetivos do documento era proteger a família, as crianças e o casamento, o que gerou uma reformulação no tratamento de temas ligados ao ambiente doméstico. Segundo um dos artigos do texto e presente em um dos apêndices da obra de Doherty: “The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing⁴³” (1999, p. 362). Desse modo, romances extraconjugais não deveriam ser demonstrados como prazerosos; sexo não deveria ser encorajado; cenas de beijos ou abraços apaixonados deveriam ser atenuadas; cenas de parto, nudez – adulta ou infantil – e miscigenação racial deveriam ser suprimidas. Certos assuntos eram debatidos nas entrelinhas do documento, como a homossexualidade, descrita como “perversão sexual”.

⁴² De certo modo, a Hollywood Pré-Código pertence a outro universo. Ela se apoia cruamente naquilo que o Código mais se esforçou para ocultar e retirar das telas de cinema. Relações sexuais não sacralizadas pelas leis de Deus ou dos homens, como em “*Unashamed*” (Harry Beaumont, 1932), “*A Vênus loira*” (Josef von Sternberg, 1932), e “*Uma loura para três*” (Lowell Sherman, 1933); ridicularização do casamento em “*Madame Satan*” (1930), “*The common law*” (Paul L. Stein, 1931), e “*Old morals for new*” (Charles Brabin, 1932); relacionamentos étnicos intercruzados e barreiras raciais ignoradas em “*O último chá do General Yen*” (Frank Capra, 1933), “*The Emperor Jones*” (Dudley Murphy, 1933), e “*Massacre*” (Alan Crosland, 1934); injustiças econômicas expostas e corrupção política deslavada em “*Wild boys of the road*” (William A. Wellman, 1933), “*A juventude manda*” (Cecil B. DeMille, 1933), e “*Gabriel over the White House*” (Gregory La Cava, 1933); vícios não punidos e virtudes não recompensadas em “*A mulher parisiense dos cabelos de fogo*” (Jack Conway, 1932), “*Call her savage*” (John Francis Dillon, 1932), e “*Serpente de seda*” (1933) – resumindo, parte da cultura estadunidense considerada pesada, crua e exposta (Tradução livre do autor).

⁴³ As santidades do casamento e do lar são inquestionáveis. Filmes não devem inferir que formas “baixas” de envolvimento sexual são aceitas ou comuns (Tradução livre do autor).

O *Hays Code* alterou profundamente a estrutura textual e visual dos filmes, o que levou aos diretores e produtores a buscarem brechas para abordar temas delicados sem ferir as ordens dos censores. Por aproximadamente duas décadas, o documento funcionou como o sistema oficial de censura do cinema hollywoodiano. O documento foi perdendo forças em meados da década de 1950 com o enfraquecimento dos grupos responsáveis por sua manutenção, como a Igreja, profissionais da imprensa ou políticos conservadores, a medida que as noções defendidas pelo Código eram questionadas por intelectuais, meios de comunicação, pelas novas gerações sociais e da própria indústria cinematográfica. No ano de 1952, a Suprema Corte dos Estados Unidos realizou uma audiência sobre a censura à indústria cinematográfica. A decisão do caso foi importante para frear a influência do *Hays Code*, conforme afirma Garth Jowett:

This was the celebrated “Miracle” decision (*Burstyn v. Wilson*), which on May 26, 1952, reversed the 1915 Mutual Film ruling. After ignoring the issue for thirty-seven years, the Supreme Court had at long last recognized the motion picture as an important medium for the communication of ideas and therefore entitled to the same protection under the First Amendment as speech and press⁴⁴ (2006, p. 258).

O nome *Miracle decision* faz referência a um dos segmentos do filme italiano “O amor” (Roberto Rossellini, 1948). A produção causou polêmica ao trazer Anna Magnani como uma camponesa atormentada que se apaixona por um homem misterioso, o qual ela pensa ser São José. O filme foi inicialmente exibido em Nova Iorque, onde foi atacado pelos censores, que ordenaram o fim das exibições do mesmo, acusando-o de blasfêmia. Os exibidores do filme contrariaram a decisão e o caso foi levado à Corte, a qual considerou que o poder de influência dos filmes sobre o público era inegável, porém isso não dava argumentos para que existissem mecanismos de censura agindo sobre a produção cinematográfica. O resultado do julgamento abriu caminho para uma série de outros casos envolvendo censores e exibidores, sendo que os últimos conseguiram vitórias significativas (JOWETT, 2006).

As conquistas registradas contra o sistema de censura não eram apenas resultados do desejo da indústria cinematográfica em desafiar o *Hays Code*, mas também das mudanças sócio-culturais já assinaladas anteriormente e que estavam transformando os públicos de cinema. Muitas das restrições existentes no documento estavam relacionadas a temas de

⁴⁴ Essa foi a festejada “Miracle decision” (*Burstyn v. Wilson*) em que no dia 26 de maio de 1952 reverteu as leis de distribuição de filmes estabelecidas pela empresa Mutual em 1915. Após ignorar a questão por 37 anos, a Suprema Corte finalmente reconheceu o filme como um importante meio de comunicação de ideias, e que merecia a mesma proteção da Primeira Emenda tanto quanto o discurso e a imprensa (Tradução livre do autor).

interesse de públicos emergentes, como sexualidade, debates políticos ou convivência entre pessoas de diferentes etnias. É possível tomar como exemplo o caso dos afro-americanos, os quais lutavam para derrubar as leis de segregação racial no sul e ascender socialmente: se essa camada do público de cinema apresentava um crescimento significativo, como permanecer usando um código de censura favorável a divisão entre negros e brancos?

O enfraquecimento do *Producers Code* também gerou uma série de questionamentos sobre a representação da estrutura familiar no cinema estadunidense. Os assuntos que gravitavam em torno do ambiente doméstico vinham sendo tratados, desde 1934, com extrema delicadeza. A família era um ambiente amoroso, o matrimônio se dava apenas entre pessoas que se amavam, os filhos obedeciam aos pais e as esposas, aos maridos. Se o filme apresentasse algum personagem que fugisse a tal representação, este deveria ser punido de modo exemplar para só então encontrar a redenção. Do mesmo modo que o olhar dos fotógrafos de retratos de família busca apagar os “maus momentos” dos álbuns de recordações, a censura também procurou apagar os “maus elementos” das produções cinematográficas, os quais poderiam oferecer risco às famílias.

Entretanto, se os problemas domésticos poderiam ser cortados dos filmes, o mesmo não ocorria na vida real: assim como qualquer instituição humana, a família continuava sujeita a percalços e dificuldades, para as quais nem sempre encontravam os finais felizes prometidos pelos filmes de Hollywood. O desmantelamento do modelo nuclear pode ser analisado a partir de dados do censo. Levando em consideração o aumento da população norte-americana de 1960 a 1980, é possível ver que o percentual de pessoas casadas encontrase em declínio. Entre os anos de 1965 e 1980, o total de pessoas casadas nos Estados Unidos caiu de 73,2% para 65,7%. No mesmo intervalo de tempo, os percentuais de pessoas divorciados e de pessoas solteiras cresceram, respectivamente, de 14,9% para 20,1% e de 2,9% para 6,2%. (ESTADOS UNIDOS, online, 2010).

No cinema, a família, defendida arduamente pelo *Hays Code*, perdia espaço para novas representações: assim como na vida real, o ambiente familiar se tornava um espaço turbulento de disputas, questionamentos e descontentamentos. “Juventude transviada” (Nicholas Ray, 1955) e “Vidas amargas” (Elia Kazan, 1955) – ambos com James Dean – levaram às telas tramas em que a falta de compreensão entre diferentes gerações causava problemas, os quais nem sempre eram resolvidos. “Vício maldito” (Blake Edwards, 1962) trouxe a discussão do alcoolismo para o seio familiar, tema proibido pela censura.

O quinto mandamento enumerado por Mordden⁴⁵ “Questionarás a beleza do casamento” (1990, p. 43) – e, por conseguinte, da família – estava em voga. Um dos exemplos mais citados sobre o assunto entre os autores é a adaptação da peça teatral de Edward Albee “Quem tem medo de Virginia Woolf?”. Mordden afirma que o título foi encarado pelo público como “um filme dentro de um filme” por trazer Elizabeth Taylor e Richard Burton, casados na vida real, como um casal infeliz de meia-idade (1990, p. 43), enquanto Peter Biskind comenta que a produção fez com “a família o mesmo que Dr. Fantástico fez com a corrida armamentista”, uma “demolição cruel e hilariante” (2009, p. 20). Conforme anteriormente citado, Levy considera o título um “dos últimos filmes importantes sobre a família e o casamento”, embora tecesse uma “retratação negativa” dos mesmos (1990, p. 149).

Entretanto, os adjetivos empregados por Levy serão descartados: classificar uma obra enquanto positiva ou negativa remonta a uma série de conceitos pessoais que não devem intervir na análise da mesma. A afirmação de Mordden é mais adequada: “Quem tem medo de Virginia Woolf?” deve ser estudado como uma representação diferente, que questionava o modelo nuclear de organização familiar. A importância desse filme não reside apenas na temática que aborda, mas, no sucesso que desfrutou à época de lançamento e como este é lembrado atualmente pela crítica. A peça teatral foi um sucesso, estreando na Broadway em 1962 e rendeu 664 apresentações, um número bastante significativo para a época (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010c, online).

O espetáculo foi um estrondoso sucesso e venceu o prêmio Tony de Melhor Peça Teatral em 1963, além das categorias de Melhor Ator e Melhor Atriz para Arthur Hill e Uta Hagen, respectivamente – os quais foram preteridos na versão filmada por não serem considerados atores capazes de atrair um grande público. Especula-se que a montagem era favorita para ganhar o Prêmio Pulitzer, todavia devido ao vocabulário empregado e aos temas abordados pela peça, a premiação daquele ano foi cancelada (KLEIN, 2010, online).

A adaptação cinematográfica causou furor tanto por suas estrelas – Richard Burton e Elizabeth Taylor – quanto pela linguagem pesada, uma vez que o roteiro era uma transcrição quase fiel da peça teatral, com exceção de alguns poucos palavrões que foram suavizados e duas frases novas inseridas pelo produtor e roteirista Ernest Lehman. Jack Warner, chefe do estúdio que viria a produzir o filme, pagou U\$ 500,000 pelos direitos autorais da peça teatral, uma quantia considerada alta demais pelo conteúdo polêmico do texto.

⁴⁵ Mencionado no capítulo anterior.

Muitos atores e atrizes se candidataram aos papéis, contudo, o produtor Ernest Lehman teria sugerido que “para interpretar o mais celebrado casal ficcional dos anos 1960, porque não o casal mais celebrado da vida real?” (WILLEY; BONNA, 1985, p. 392). De acordo com a revista Newsweek, o estúdio esperava que o convívio problemático do casal fictício servisse de metáfora para o relacionamento dos atores, atraindo assim, o público leitor das colunas de fofoca em jornais e revista (WILEY; BONA, 1985).

O filme foi fundamental para derrubar o *Producers Code*, uma vez que desafiou o código de censura no momento em que o mesmo já se encontrava enfraquecido⁴⁶ (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010c, online). De acordo com Justin Wyatt (2000), o novo sistema adotado pela *Motion Picture Association of America* em 1968 estava muito mais focado em recomendar ao público quais filmes seriam apropriados para determinadas faixas do que em determinar assuntos a serem evitados nas telas de cinema. “Quem tem medo de Virginia Woolf?” recebeu a indicação mais alta: nenhum menor de 18 anos poderia assistir ao filme no cinema sem a companhia dos pais.

A mídia acompanhou a produção de “Quem tem medo de Virginia Woolf?” de perto. Jornais e revista acompanharam as filmagens, os bastidores e os comentários. Além disso, o filme foi bem recebido pela crítica especializada. Em sua obra, Wiley e Bona (1985) apresentam uma coletânea de excertos de textos sobre o filme, que auxiliam na compreensão sobre a recepção da obra fílmica pelos meios de comunicação da época, além de lançar uma luz sobre como os mesmos podem haver influenciado o público. A *Hollywood Reporter* descreveu o filme como um “drama arrasador, devastador e indelével”, enquanto a *Newsweek* e a *Variety* elogiaram as interpretações dos protagonistas. Para os autores, a combinação de publicidade, controvérsia e apoio por parte da crítica garantiu sucesso ao filme, que foi o terceiro mais assistido do ano.

A trama da produção gira em torno de George (Burton) e Martha (Taylor), um casal de meia-idade que vive em constantes discussões regadas a álcool. Ele é professor de história em uma faculdade dirigida pelo sogro e nunca conseguiu dar à esposa uma vida de grandes luxos, enquanto ela teme o avanço da idade e critica a estagnação social e profissional do marido. A insatisfação faz com que ambos tomem parte em sombrios jogos psicológicos que parecem ocultar a dependência que um sente do outro. A relação conturbada se torna ainda mais tensa quando uma noite, após uma festa para membros da faculdade, Martha convida Nick (George

⁴⁶ De acordo com Wiley e Bona (1985), o estúdio conseguiu que o uso de palavras de baixo calão fosse liberado ao argumentar que tal vocabulário era necessário para preservar o caráter artístico da obra. Até mesmo os representantes da Igreja Católica envolvidos no sistema de censura aprovaram o filme, embora, mantivessem ressalvas quanto ao vocabulário pesado.

Segal) e Honey (Sandy Dennis), um jovem professor e sua esposa para beber e conversar. A protagonista irrita o marido ao comentar sobre o filho adolescente para as visitas, desencadeando uma série de jogos cruéis envolvendo o casal mais jovem.

O filme foi um sucesso de público e crítica, arrebatando 13 indicações ao Oscar – mantendo um recorde ainda hoje não superado: é a única produção a ter recebido indicações em todas as categorias em que poderia concorrer⁴⁷ – e vencendo nas categorias de Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Fotografia em Preto e Branco, Melhor Direção de Arte em Preto e Branco e Melhor Figurino em Preto e Branco. O filme também abriu as portas de Hollywood para o diretor iniciante Mike Nichols – que até então trabalhara apenas com teatro e se tornou “o diretor mais quente dos Estados Unidos” (BISKIND, 2009, p. 84). Atualmente, a produção é considerada um dos grandes títulos do cinema, e foi incluída na lista dos 100 Melhores Filmes Estadunidenses elaborada pelo *American Film Institute* em 2007 (2010, online).

A produção tem início com um *close* da lua cheia. A câmera desce lentamente até focalizar a calçada e então segue-a em direção a uma casa de aparência suntuosa. À porta, dois casais despedem-se: um segue para a direita e o outro, em frente. Este último casal são George e Martha, os protagonistas. Enquanto os personagens caminham, os créditos surgem na tela, centralizados e em letras grandes. Primeiro, o nome dos atores, em seguida, do produtor e roteirista do filme Ernest Lehman e do dramaturgo Edward Albee, seguido do título do filme (9 seg-2 min, 1 seg). O destaque dos letreiros não busca apenas atrair o público a partir do elenco *starpower* ou da adaptação de uma peça teatral que foi sucesso, mas também evidencia um jogo de egos presente nos bastidores da produção: “Quem tem Medo de Virginia Woolf?” foi o filme em preto e branco mais caro da história, sendo que a maioria dos gastos foram destinados aos cachês de Taylor (US\$ 1,100,00), Burton (US\$ 750,000) e Albee (500,000), além de Lehman, que havia contratado a si mesmo para escrever o roteiro por US\$ 250,000 (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010c, online).

O casal discute enquanto caminha até chegar ao destino, a casa em que vivem. Martha abre a porta e acende as luzes, que parecem incomodar a ambos. Ela traz um cigarro na boca, enquanto o marido tem uma expressão abatida. A câmera a acompanha até sala de estar, onde ela retira o casaco, colocando-o nas costas de uma cadeira. A peça de roupa escorrega e George a recolhe (3 min, 51 seg-4 min, 17 seg). O ambiente da casa é escuro, desordenado e

⁴⁷ O filme somente não recebeu indicações nas categorias de Melhor Roteiro Original, nas categorias técnicas para filmes coloridos, Melhores Efeitos Sonoros, Melhores Efeitos Especiais, Melhor Trilha Sonora Adaptada, Melhor Canção Original, Melhor Filme Estrangeiro e nas categorias reservadas a documentários, animações e curtas-metragens (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010c, online).

sujo, fazendo a protagonista exclamar de modo exagerado “que pocilga!” (4 min, 17 seg). A falta de organização serve como metáfora para o estado do casamento dos protagonistas, o qual também não apresenta ordem e nem alegrias às quais ambos podem se apegar. Martha lembra-se que a frase pertence a algum filme e pede ao marido que lhe diga qual é. Em um tom rabugento, George diz que não sabe e segue em direção à cozinha, a qual se encontra em situação tão caótica quanto a sala. Ele procura algo na geladeira, mas com a chegada da esposa, volta-se para a mesa, de onde retira a louça suja e senta-se para fazer palavras cruzadas (4 min, 18 seg-5 min, 3 seg).

Martha pega uma coxa de frango de dentro do eletrodoméstico e come-a, enquanto procura lembrar-se do filme em questão descrevendo passagens do mesmo e gesticulando de modo exagerado. Apesar de falar com a boca cheia e sentar-se sobre um dos móveis da cozinha, ela segura o osso de frango com o mindinho esticado, demonstrando que recebeu noções de etiqueta no passado, das quais não se utiliza diante do marido. George prefere ignorá-la, acende um cigarro e mantém os olhos fixos no jornal, demonstrando que não lhe suporta a presença. A esposa segue o falatório e cita os atores Bette Davis e Joseph Cotten⁴⁸. O marido diz que o nome do filme é “Chicago”, o que causa irritação em Martha, pois este é um musical estrelado por Alice Faye⁴⁹. A protagonista então procura imitar a cena em que a personagem de Bette Davis chega em casa e exclama “que pocilga!” e conclui em voz baixa: “ela está insatisfeita”. A esposa então toma o cigarro da mão de George e exige que ele lhe diga o título da produção, ao qual ele diz não saber e alega estar cansado demais para se lembrar de tais detalhes (4 min, 20 seg-7 min, 4 seg).

Da discussão sobre o filme, o casal passa a conversar sobre a festa de que acabaram de participar. George revela sua impaciência em fazer a vontade do sogro em participar dos encontros – que parecem ocorrer com frequência segundo a fala do personagem. Martha

⁴⁸ Apesar dessa passagem haver sido inicialmente escrita para o teatro, é interessante pensá-la como uma representação de dois modos de Hollywood fazer cinema. O filme que a personagem de Taylor se refere é “A filha de Satanás” (King Vidor, 1949), na qual Bette Davis vive uma mulher casada que se apaixona por um empresário de Chicago que visita a pequena cidade onde vive. Inicialmente, o homem a repudia e ela, desiludida, retorna para sua casa e engravida do marido. Entretanto, o homem muda de ideia e decide buscá-la. Sem querer que o empresário saiba sobre o bebê, ela faz de tudo para se livrar da criança e de quem interferir em seu caminho. A personagem de Davis é construída de modo maniqueísta, que não sente receio em cometer crimes – como extorsão, assassinato e tentativa de aborto – para conseguir o que quer e, por isso, é devidamente punida no final com a morte, conforme determinava o Hays Code. Uma produção desse tipo não teria espaço na Hollywood dos anos 1960, em que os personagens passaram a ser concebidos de formas mais ambíguas. Assim como a protagonista de “A filha de Satanás”, Martha está insatisfeita com a vida que leva e seu comportamento ao longo do filme não é perfeitamente aceitável, ainda assim, ela não é tratada como vilã e quanto mais o público a conhece e descobre suas fragilidades, mais simpatiza com a protagonista.

⁴⁹ O filme ao qual George se refere é o musical “Na velha Chicago” (Henry King, 1937), uma narrativa ficcional sobre o incêndio que destruiu parte da cidade em 1871. Esse gênero de filme vinha perdendo espaço no cinema gradativamente.

reclama que o marido não se enturma, fato que ele rebate dizendo que a esposa dialoga aos berros com os outros membros da festa. Irritada, ela grita com o marido e então baixa a voz, percebendo que havia entrado no jogo dele e lhe pede um *drink*. Um tanto receoso, George serve a bebida acreditando se tratar da “saideira”, no entanto, a esposa lhe revela que há convidados a caminho. Chocado com a ideia de receber pessoas de madrugada em casa, ele segue a esposa pelas escadas em direção a suíte, querendo saber quem são as visitas. Martha diz não saber os nomes, apenas menciona que ele é um professor “novo” do “departamento de matemática”. Ela então começa a descrever o homem fisicamente como “jovem, loiro”, ao que George acrescenta em tom interrogativo “bonitão e forte?” A esposa confirma e ele replica “só podia” (7 min, 13 seg-9 min, 6 seg).

Ainda irritado, o protagonista pergunta o porquê de receber tão tarde e a esposa responde “Porque meu pai mandou sermos gentis com eles”. O marido questiona porque não poderiam encontrá-los outro dia, como um domingo e a esposa retruca “já é domingo, domingo bem cedinho” (9 min, 14 seg-9 min, 36 seg). Os contrastes entre Martha e George são cada vez mais evidentes. Ele se revela uma pessoa solitária e pouco sociável, enquanto ela procura demonstrar simpatia diante de pessoas influentes – até mesmo de recém-conhecidos – como forma de agradar ao pai.

A bagunça no quarto do casal representa o estado do casamento no local mais íntimo da casa: é ali que ambos dividem a cama, coberta de roupas e até mesmo um prato sujo, a desordem está presente em todos os momentos daquela união. A mulher procura ajeitar a bagunça existente no quarto (ainda que de qualquer jeito), demonstrando estar mais interessada em passar uma boa imagem aos convidados do que realmente resolver os problemas em seu casamento. Ela também retoca a maquiagem e penteia os cabelos diante do espelho, procurando disfarçar os sinais da idade e preservar a beleza jovial que um dia teve (9 min, 36 seg-10 min, 40 seg).

A fotografia em preto e branco de Haskell Wexler representa o clima tenso e sombrio que envolve o casamento de George e Martha. Há pouca luz e os tons escuros predominam na tela. Um fato curioso é que Wexler entrou na produção do filme para substituir Harry Stradling, técnico experiente que foi demitido após afirmar que estava tentando embelezar a atriz Elizabeth Taylor com seu jogo de luzes e sombras. Todavia, “Quem tem medo de Virginia Woolf?” não é um filme sobre beleza, mas sobre o desgosto de viver um casamento de conveniência que não rendeu aos envolvidos o que eles realmente esperavam conseguir (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010c, online).

Cansado, George deita-se na cama, o que irrita Martha. Ela então procura acordá-lo fazendo cócegas e cavalgando sobre as costas do marido enquanto canta “Quem tem medo de Virginia Woolf? Virginia Woolf? Virginia Woolf?” na esperança de fazê-lo rir, (10 min, 40 seg-11 min, 38 seg) contudo, ele reage de modo sério, dando origem ao seguinte diálogo:

Martha- Você me dá nojo.
George- O quê?
Martha- Você me dá nojo.
George- Isso não foi nada gentil.
Martha- Não foi o quê?
George- Não foi nada gentil
Martha- Adoro o seu ódio. Acho que é o que mais gosto em você: seu ódio.
É um panaca mesmo! Não tem o mínimo de... O que mesmo?
George- Coragem?
Martha- Bufão.
George- [começa a rir]
Martha- [ri e deita-se ao lado dele, pegando o copo com bebida sobre o criado-mudo] Nunca põe gelo na minha bebida. Por quê?
George- Sempre ponho gelo, Martha. Você é que come tudo. Gosta de mastigar os cubos de gelo feito um *cocker spaniel*. [ela retira o gelo do copo do marido com os dedos] Vai quebrar seus dentes.
Martha- São “meus” dentes.
George- Alguns deles. Alguns deles.
Martha- Tenho mais dentes que você.
George- Dois a mais.
Martha- E você está ficando careca.
George- Você também.
Martha- [ri e se engasga com a bebida] (11 min, 39 seg-13 min, 9 seg).

É um breve momento de trégua, em que mesmo trocando provocações, o casal ri e demonstra um pouco de carinho. Apesar de viverem às brigas, George e Martha são dependentes um do outro. A mulher tenta conseguir um beijo, mas o marido esquiva-se e desce as escadarias. Entristecida, ela o segue, querendo saber o motivo de ele haver negado a carícia, a resposta vem em tom jocoso: “Bem, querida, se eu te beijasse ficaria excitado, perderia o controle e então teria de te pegar à força bem aqui no tapete da sala. Aí nossas visitas chegariam e o que seu pai ia dizer?” Irritada, ela o chama de porco e uma nova discussão tem início, na qual George critica o fraco da esposa pela bebida, enquanto Martha o trata como um fracassado, despejando frases como “Juro que, se você existisse, eu me divorciaria de você”. A briga se acentua com o toque da campainha (13 min, 32 seg-15 min, 8 seg).

A esposa força o marido a atender a porta. Ele diz que acata a ordem, desde que ela não mencione o filho para os convidados. Os dois discutem sobre o fato de mencionar ou não o garoto às visitas, o que acirra ainda mais os ânimos. George continua a provocá-la até abrir

a porta, no exato momento em que Martha berra “maldito seja!”⁵⁰. Nick e Honey – os quais surgem como o oposto do casal mais velho: bonitos, educados e aparentemente felizes – assustam-se com a violência da anfitriã, que procura disfarçar o momento por trás de uma simpatia forçada, enquanto o professor de história ri (15 min, 33 seg-16 min).

Um ponto que se deve destacar na análise do filme são os nomes dado aos personagens, conforme ressalta Oliveira (2008, p. 28):

Os protagonistas receberam os nomes do primeiro presidente dos Estados Unidos e de sua esposa, George e Martha Washington, figuras históricas importantes da história estadunidense, as quais também contraíram matrimônio por conveniência. O personagem de George Segal nunca é chamado pelo nome, mas apenas por apelidos (*nicknames*, em inglês) como “garanhão”, o que derivaria o nome do personagem, Nick. Quando apresenta sua esposa, o personagem de Segal também não diz, em nenhum momento, alguma frase do tipo: “essa é minha mulher, Honey”. Na verdade, essa palavra inglesa também serve para designar adjetivos como “querida”, “doçura” ou “amor” e não, propriamente, o nome da personagem. Quando Nick se refere à personagem de Sandy Dennis como Honey, existem as duas possibilidades: este pode ser o seu nome ou apenas um vocativo que também passa a ser usado por George e Martha⁵¹.

A partir desse argumento, pode-se pensar que os protagonistas não representam apenas um casal de meia-idade em um relacionamento infeliz, mas, a decadência da cultura da família nuclear e das tradições a ela associadas. Essas tradições faziam parte da mentalidade estadunidense que se fragmentava nos anos 1960-1970. Segundo Oliveira, “Edward Albee afirma que já existia na peça uma pequena análise sobre o sucesso ou fracasso dos princípios revolucionários norte-americanos, embora esse não fosse seu objetivo” (2008, p. 29). O dramaturgo menciona que a metáfora com os nomes George e Martha já havia sido notada por outras pessoas, como o historiador Arthur Schlesinger (FLANAGAN, 2010, online).

Além disso, é interessante pensar em como os nomes atribuídos às personagens Nick e Honey podem facilitar na identificação do público jovem com a situação representada no filme, “uma vez que qualquer rapaz pode ser chamado por um apelido, da mesma forma, que qualquer garota pode ser chamada de ‘querida’” (OLIVEIRA, 2008, p. 29). Ao permitirem se colocar no mesmo lugar que o jovem casal, os espectadores podem sentir na pele o peso das transformações e da impossibilidade de viver sobre um antigo modo de organização social, embora alguns grupos conservadores ainda tentem preservar tal sistema de regras.

⁵⁰ Na peça teatral, a personagem usa a expressão “screw you!” (“foda-se!”). Os censores recomendaram que esta fosse substituída por “God damn you!” (“Deus o amaldiçoe!”), utilizada no filme (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010c, online).

⁵¹ George Segal e Sandy Dennis não são creditados como intérpretes dos personagens Nick e Honey. Os nomes aparecem apenas no texto original da peça de teatro.

Além disso, de acordo com Oliveira, os dois casais também apresentam uma analogia com a ideia de passado e futuro dos relacionamentos apresentados no filme:

É possível observar em “Quem tem medo de Virginia Woolf?” que, apesar de se apresentarem, inicialmente, de modos diferentes, os dois casais que compõem o elenco funcionam como os dois lados de um espelho: George e Martha são uma representação do rumo obscuro que o casal mais jovem está prestes a seguir, enquanto Nick e Honey simbolizam a juventude dos personagens de Burton e Taylor, ou seja, quando eles ainda acreditavam que as ilusões e conveniências que motivaram o casamento os fariam felizes pelo resto de suas vidas (2008, p. 30).

Seguindo a análise da trama, os recém chegados são recebidos cordialmente por Martha, que procura fazê-los ficar por algum tempo, apesar das ressalvas do casal devido ao horário. George, por sua vez, não esconde sua insatisfação e zomba dos convidados sem qualquer pudor. A esposa então pede que ele sirva bebidas aos convidados: é o passo inicial para que Nick e Honey participem dos jogos cruéis empreendidos pelo casal mais velho (16 min-17 min, 50 seg). Procurando romper a timidez inicial, a personagem de Taylor relembra a brincadeira “Quem tem medo de Virginia Woolf?” e os quatro passam a falar sobre a festa. George procura depreciar a comemoração, entretanto, Nick e Honey elogiam a iniciativa da faculdade e do pai de Martha em recebê-los. Em determinado momento, o marido mais jovem procura conversar exclusivamente com a protagonista, mas a esposa o interrompe – a ambição dele se torna cada vez mais evidente, enquanto ela se demonstra carente de atenção por não fazer parte, diretamente, do assunto (18 min, 24 seg-19 min, 48 seg).

Sem dar muita importância à fala da convidada, a anfitriã volta as atenções para o esposo do casal mais jovem e o toca na altura do joelho, acariciando-o de modo provocante enquanto fala sobre o papel do pai frente à instituição de ensino. George observa a ação e interrompe a fala da mulher, dizendo que “há coisas mais fáceis neste mundo, se for dar aula numa universidade, do que ser casado com a filha do dono dessa universidade” (19 min, 52 seg-20 min, 11 seg). Martha irrita-se e inicia uma nova discussão sobre o fato de o marido não ter aproveitado esta oportunidade para crescer na vida, uma vez que estava em uma posição invejável. A briga é interrompida por Honey, que pede para ir ao banheiro. O anfitrião pede à sua mulher que a acompanhe. Ela acata a sugestão, mas antes de sair de cena, discute novamente com o esposo. O homem parece não se importar de tê-la irritado e apenas adverte que para não falar sobre “aquilo”, ou seja, não falar sobre o filho para a convidada, ao que ela responde “Falo sobre o que eu quiser!” (20 min, 12 seg-21 min, 8 seg)

Na cena seguinte, os personagens masculinos estão a sós na sala de estar. George serve bebidas novamente e pergunta a Nick se ele trabalha no departamento de matemática, o jovem

responde que não. O protagonista então lhe pergunta por que ele decidiu tornar-se professor e o seguinte diálogo ocorre:

Nick- Bem, acho que pelas mesmas coisas que o motivaram.
George- Que coisas?
Nick- Perdão?
George- Que coisas me motivaram?
Nick- Não sei.
George- Disse que tivemos as mesmas motivações.
Nick- Eu disse que achava.
George- É mesmo? [para de falar enquanto observa Nick andando pela sala] Gosta daqui?
Nick- É bonito [falando sobre a casa de George e Martha]
George- Falei da universidade.
Nick- Pensei que você...
George- Percebi. Mas falei da universidade.
Nick- Gosto bastante. Bastante [senta-se no sofá] Você já está aqui há um bom tempo, não está?
George- [após um período de silêncio] O que? Sim, estou. Desde que me casei com... qual o nome dela? Martha. Mesmo antes disso. Sempre. Esperanças arruinadas e boas intenções. Bom, melhor, o melhor, derrotado. Que tal essa declinação?
Nick- Senhor, perdão...
George- Não me respondeu.
Nick- Senhor?
George- Não dê uma de superior. Perguntei: que tal a declinação “bom, melhor, o melhor, derrotado”? E então?
Nick- Não sei o que dizer.
George- Não sabe o que dizer?
Nick- O que quer que eu diga? Se eu disser que é engraçado, dirá que é triste, se eu disser que é triste, dirá que é engraçado. Esse seu joguinho não tem saída.
George- Muito bem. Muito bem (21 min, 20 seg-23 min, 50 seg).

Nesse instante, é como se o anfitrião começasse a reconhecer no convidado uma versão de si mesmo quando jovem: ele é ambicioso, mas ao mesmo tempo um tanto inseguro sobre aquilo que realmente deseja. Nick deseja ir embora após o “joguinho” promovido por George, mas este pede que a visita se acalme e sente-se para que possam conversar. O segundo homem tenta justificar que não deseja se meter em assuntos alheios, ao que o mais velho retruca: “Você supera isso. Pular a cerca é o maior esporte da faculdade”. Nas conversações que se seguem, o protagonista busca comparar-se com o outro homem, bem como as esposas, o que causa certa confusão nas informações trocadas pelos personagens (23 min, 50seg-25 min, 25 seg). Apesar de o rapaz ainda não perceber, o professor de história nota grandes semelhanças entre ambos.

George volta a falar sobre o trabalho e pergunta, novamente, se o jovem leciona no departamento de matemática e este responde que faz parte do departamento de biologia. O protagonista então menciona que Nick será um dos “que vai criar caso”, alterando os

“cromozonas” para modificar a espécie humana. Segundo o personagem, “não teremos muita música, nem muita pintura. Mas teremos uma civilização de jovens sublimes como você” (23 min, 30 seg-26 min, 29 seg). O deboche do homem mais velho não representa apenas a contraposição de duas disciplinas, mas também de gerações: a história está atrelada ao passado, àquilo que já aconteceu e trabalha com as incertezas da vida humana, enquanto a biologia representaria o presente e as perspectivas do futuro a partir de um ponto de vista lógico e exato. Goodwin e Bradley citam algumas mudanças marcantes na década de 1960 ligadas a esse ramo da ciência, como o desenvolvimento de métodos contraceptivos, o debate sobre o uso de agrotóxicos e os primeiros experimentos com clonagem (2010, online).

O homem mais velho também menciona o próprio emprego, dizendo que a esposa o despreza por “estar” no departamento de história, mas não “ser” o departamento, isso é, ela o critica por não chefiar tal sessão. Nick comenta que também não gerencia o departamento de biologia, entretanto, George replica que ele ainda é jovem e quando tiver quarenta anos, poderá assumir esta posição (25 min, 25 seg-26min, 20 seg). Novamente, o personagem de Burton volta a misturar as informações sobre si próprio com as sobre seu convidado, evidenciando cada vez mais as semelhanças entre ambos.

A etapa seguinte do diálogo trata da ideia de ter filhos:

George- Sua mulher não tem quadril.
Nick- O quê?
George- Não sou tarado por quadris, mas sua mulher tem pouco quadril.
Nick- Tem, sim.
George- Tem filhos?
Nick- Ainda não. E você?
George- Não é da sua conta.
Nick- Certo.
George- Sem filhos? Qual o problema?
Nick- Nenhum, apenas queremos esperar até nos estabilizarmos.
[...]
George- Quantos filhos vão ter?
Nick- Não sei. Minha mulher...
George- Tem pouco quadril (26 min, 31 seg-28 min-28 seg).

Nesse momento, a câmera foca Honey, no alto das escadas. Ela ouve o assunto da conversa e uma expressão desconfortável surge em seu rosto – a falta de quadril seria um obstáculo para a realização de um parto normal. Ao ter sua presença descoberta por George, ela desce as escadas e elogia a beleza da casa. O protagonista chama por Martha, que apenas grita de volta, e então, pergunta à visitante o que a esposa está fazendo. A mulher mais jovem responde que ela está se trocando e, segundos depois, revela que a anfitriã lhe falou sobre o

filho adolescente, cujo aniversário de 16 anos será no dia seguinte. O fato deixa o homem mais velho perplexo (28 min, 28 seg-29min, 10 seg).

Percebendo a mudança no humor do dono da casa, os convidados decidem partir, mas ele os impede. Martha aparece poucos segundos depois, usando uma roupa justa e decotada que chama a atenção dos convidados. George ironiza a atitude da esposa, dizendo “sua roupa de ir à igreja”! (30 min, 29 seg). Ele então serve uma nova dose de bebida à mulher e os quatro sentam-se para conversar. Têm-se início uma comparação entre os currículos dos dois homens, sendo que a personagem de Taylor provoca o marido – chamando-o de nomes depreciativos como “um lodo, um brejo, um maldito pântano” (29min, 45 seg-32 min, 05 seg) – por não conseguir assumir o departamento de história, enquanto elogia Nick, que se tornou mestre aos 21 anos e tem um futuro promissor.

O diálogo então passa para o assunto de esportes. Martha pergunta que atividades físicas o jovem costumava fazer e elogia o corpo de seu convidado, ao mesmo tempo em que o “devora” com os olhos. George procura intervir, mas ela o repreende e continua as provocações – nesse ponto, Honey também demonstra-se desconfortável com o assédio da mulher mais velha sobre seu marido, embora o rapaz não aparente se importar (32 min, 51 seg-34 min). Talvez, Nick seja ambicioso o suficiente para trair a esposa com a filha de seu patrão caso isso seja necessário para subir na carreira.

A anfitriã então menciona um episódio em que ela e o marido “lutaram boxe”. Relembrar o ocorrido deixa George irritado e ele deixa a sala. A câmera o acompanha, registrando a tristeza e vergonha do personagem por ter sido humilhado pela esposa na frente do sogro. Enquanto o protagonista caminha em silêncio, o espectador por ouvir a voz de Martha relatando a situação para os convidados. Ele então entra em um pequeno quarto da casa onde estão guardados objetos antigos e pega uma espingarda, retornando calmamente para a sala, onde a esposa está terminando de contar a história da luta. Os personagens gargalham, entretanto, ao avistar o anfitrião com a arma apontada para a cabeça da esposa, Honey grita, fazendo com que todos reajam e olhem diretamente para o homem mais velho em pavor – é uma das poucas cenas em que é empregada trilha sonora – e então, o protagonista aciona o gatilho, que abre um guarda chuva no cano da arma e sentencia para a mulher “Bum! Está morta”. Ele tem o desejo de livrar-se dela, embora não tenha a coragem de fazê-lo (34 min, 5 seg-36 min).

Passado o susto inicial, os personagens voltam a rir e Martha demonstra-se excitada com o truque do marido, puxando-o para um beijo apesar de relutância do mesmo. Entretanto, George ainda está bravo pelo fato de a esposa haver mencionado o filho para a convidada e

pergunta se ela deseja fazer jogos com as visitas. O anfitrião serve uma nova rodada de bebidas enquanto Nick pede para ir ao banheiro. Honey faz uma piada, dizendo ao marido que não volte com nenhuma arma. A mulher mais velha aproveita a deixa e diz “não precisa de escora, não é? Aposto que não. Nada de armas falsas com você” (36 min-37 min, 11 seg) – o que seria uma referência à possível impotência sexual de George, o que justificaria o desejo reprimido por parte da esposa.

O assunto muda por um breve período de tempo, mas Honey, já embriagada, deseja saber quando o garoto voltará para casa. O seguinte diálogo se segue:

George- Martha, quando ele volta?
Martha- Esqueça.
George- Quero saber. Você tocou no assunto. Quando ele vem?
Martha- Esqueça. Lamento ter falado disso.
George- Dele! Não “disso”! Você falou dele! Quando o pestinha volta? Amanhã não é o aniversário dele?
Martha- Não quero mais falar disso.
George- Mas, Martha...
Martha- Não quero mais falar disso.
George- Eu sei que não. Ela não quer mais falar disso, dele. Lamenta ter falado disso, dele.
Honey- [interrompendo o diálogo] Quando o pestinha volta? [ri]
George- Agora que teve o mal gosto de falar do assunto, quando ele volta?
Martha- George fala pejorativamente do pestinha porque ele tem problemas.
George- O pestinha tem problemas? Quais?
Martha- Não ele. Pare de chama-lo disso! Você tem problemas!
George- Nunca ouvi nada tão ridículo.
Honey- [interrompendo novamente] Nem eu.
Nick- Meu bem... [senta-se próximo da esposa, como se buscasse silenciá-la]
Martha- O grande problema de George com o pest... nosso filho... com nosso filho, é que bem no fundo das tripas dele, ele não tem certeza se o filho é dele.
George- Deus, você é perversa.
Martha- Mas já disse mil vezes, querido, que não teria um filho de outro. Você sabe.
George- Muito perversa.
Honey- Minha nossa, minha nossa...
Nick- Não acho que este assunto seja...
George- Martha está mentindo. Saibam que Martha está mentindo. Tenho certeza de poucas coisas, mas a única coisa de que não duvido nesse mundo decadente é minha contribuição... “cromossômica” na criação de nosso filho de “olhos loiros” e “cabelos azuis” (39 min, 4 seg-40 min, 45 seg).

A personagem de Taylor então ironiza o discurso do marido sobre o filho, mas comete uma gafe ao dizer que a fala “deu jus à ocasião” (40 min, 49 seg). Honey procura corrigi-la, mas George intervém e a mulher mais velha aproveita o momento para mencionar que também foi à faculdade. Martha seguiu um destino comum ao de muitas garotas de sua época: após graduar-se, voltava-se para a família e o casamento em vez de seguir uma carreira. No caso da protagonista, ela esperava que o esposo a sustentasse e lhe garantisse uma posição social ainda mais alta do que aquela que o pai lhe propiciava.

O diálogo segue com a anfitriã procurando corrigir o marido sobre a cor dos cabelos e dos olhos de seu filho. Uma nova série de provocações tem início, com uma intervenção cada vez maior de Honey, que, embriagada, passa a utilizar um vocabulário de baixo calão. Enquanto o protagonista serve uma nova rodada de bebidas, as provocações com a esposa continuam e o pai de Martha torna-se o novo assunto da conversa. Ela diz que George odeia o sogro por não haver correspondido às expectativas deste:

Martha- Sabem por que ele odeia meu pai? Quando George veio pra cá há uns 500 anos, papai o aprovou. E querem saber o que eu fiz? Esta burra velha aqui? Me apaixonei por ele!

Honey- Gostei disso.

George- Foi, sim. Deviam ter visto. Ela ficava uivando na minha janela à noite. Tive de casar com ela para poder trabalhar.

Martha- Me apaixonei mesmo. Por aquilo ali.

George- A Martha é uma romântica.

Martha- Isso eu sou. Me apaixonei. E a união me pareceu prática também. Meu pai chegou a pensar que George seria capaz de assumir seu lugar quando se aposentasse.

George- Espera aí...

Martha- Nós pensamos...

George- Pare Martha. Se eu fosse você, eu pararia aí.

Martha- Mas não é! [...] Então, eu me casei com o safado. Eu tinha tudo esquematizado. Primeiro, ele assumiria o setor de história. Depois, a faculdade. [para George] Era como deveria ser. Está com raiva, querido? [volta-se para os convidados] Era como devia ser. Tudo muito simples. E papai gostou da ideia também. Mas só até ele começar a observar. [novamente para o marido] Está com mais raiva? [novamente para os convidados] Começou a observar, e viu que a ideia não era tão boa assim! E que o Georquinho não tinha capacidade! Não tinha o dom!

George- Pare, Martha.

Martha- Uma ova! O George não tinha iniciativa. Não era nem um pouco agressivo. Aliás, ele era um bundão! Um grande bundão gordo!

George- [quebrando uma garrafa] Pare! Já chega, Martha!

Martha- É bom que a garrafa estivesse vazia. Você não pode desperdiçar bebida. Não com um salário de professor! E aqui estou, presa a este bundão do departamento de história. Que casou com a filha do dono e que devia ser alguém. Não um pé rapado! (42 min, 5 seg-44min, 31 seg)

Nessa passagem do filme, fica evidente que a união de George e Martha se deu por interesses pessoais e que o casamento foi, em partes, arranjado pelo pai da protagonista. O personagem de Burton também apresentava um futuro promissor quando jovem e, ambicionando subir na carreira, aceitou-se casar com a filha de seu chefe para encontrar um caminho mais fácil. A união entrou em declínio quando ambos não encontraram as possibilidades de ascensão que esperavam um no outro. A mulher mais velha continua a descrever o desprezo que sente pelo marido e ele, procurando desviar a atenção, começa a cantarolar “Quem tem medo de Virginia Woolf?” e puxa Honey pelas mãos, dançando com ela uma ciranda acelerada. A convidada passa mal e corre para o banheiro para vomitar (44 min, 31seg-44 min, 57seg).

Esgotado, mas ao mesmo tempo aliviado por ter posto fim à discussão, George pega seu copo e segue para o quintal da casa, onde senta-se em um balanço (45 min, 17 seg). Nick o observa em silêncio da porta da casa. Volta-se para a sala onde pega uma garrafa de bebida juntamente com um copo e decide juntar-se ao anfitrião. Os dois conversam como se fossem cúmplices, e o homem mais jovem revela que se casou apenas porque Honey estava grávida. O protagonista espanta-se, pois o rapaz dissera que não tinha filhos e então, o convidado revela que foi uma gravidez histórica (50 min, 14 seg).

George então compartilha com Nick uma história de sua adolescência: certa vez, ele e um grupo de amigos foram beber em um bar na companhia de um garoto que dificilmente se enturmava e era conhecido por ter matado a mãe, acidentalmente, a tiros. No bar, o jovem teria pedido “*bergin*” – pronúncia incorreta de *bourbon* – gerando risos entre os frequentadores do bar. No ano seguinte, enquanto dirigia junto do pai, o rapaz teria batido o carro, causando a morte do homem mais velho e internado em um sanatório por nunca se recuperar do choque. Ao fim do relato, o professor de história volta a falar sobre a gravidez histórica da esposa de seu convidado e complementa “Martha não tem nenhuma gravidez”. Apesar de a frase soar estranha ao espectador, o interlocutor do protagonista não esboça qualquer reação, talvez por estar bêbado ou por pensar que se trata de mais algum jogo. Ele apenas pergunta ao professor de história se tem mais filhos e este responde que não (50 min, 48 seg-56min, 22 seg).

Pouco tempo depois, a conversa é interrompida por Martha, que avisa aos homens que ela e Honey estão tomando café e esperando que voltem. A protagonista também pergunta ao marido se ele já limpou a bagunça que fez e ele responde: “Não, não limpei minha bagunça. [para Nick] Há anos tento limpar a bagunça que fiz [...] Acomodação. Ajuste” (58 min, 24 seg). George refere-se ao seu casamento, o qual se deu de “modo antiquado”, ou seja, a partir de um arranjo envolvendo conveniências.

O casamento dos convidados não se deu de forma diferente: estava atrelado à necessidade de cuidar de um bebê, o qual acabou não nascendo e, desde então, a união não poderia ser desfeita a não ser pelo divórcio. Contudo, a situação não lhes permite isso: o professor de biologia revela que sua esposa era filha de um pregador religioso corrupto que enriqueceu aplicando golpes e deixou o dinheiro para ela em testamento – e por ter convivido em um ambiente de religiosidade, Honey provavelmente não aceitaria desfazer o matrimônio. O anfitrião então comenta que a família de Martha é rica, pois seu pai casou-se pela segunda vez com uma mulher idosa e rica que morreu pouco tempo depois (59 min, 22 seg-1 h, 1 min, 32 seg).

Nick menciona que não ouviu falar sobre a madrasta da personagem de Taylor, George então sugere que talvez esteja mentindo, pois considera o rapaz uma ameaça. O seguinte diálogo ocorre:

George- Você percebe que estou fazendo você falar porque você representa uma ameaça direta a mim e quero saber seus podres.

Nick- Claro, claro.

George- Já preveni, está avisado.

Nick- Estou avisado. Tipos sinuosos como você são os que mais me preocupam. Seus sacanas pouco objetivos. Vocês são os piores.

George- Fico feliz que acredite em mim. Tem a história ao seu lado, afinal.

Nick- Você é que tem. Eu tenho a biologia do meu. [aponta para George] História. [aponta para si próprio] Biologia.

George- Sei a diferença.

Nick- Não parece.

George- Você ia assumir o departamento de história antes de dominar tudo. Uma coisa de cada vez (1 h, 2min-1 h, 2 min, 40 seg).

Entretanto, o professor de biologia revela que não pretende ascender na carreira por méritos, mas bajulando os professores mais velhos e seduzindo as “esposas certas” (1h, 3 min, 30 seg). O anfitrião comenta que utilizou-se da mesma estratégia e recomenda ao jovem apenas que seduza as mulheres, pois estas influenciavam as decisões dos maridos. Às gargalhadas, Nick diz a George “a sua mulher deve ser a mais requisitada de todo o campus! Se eu pudesse, eu a levaria para o escuro agora mesmo!” (1 h, 30 min, 37 seg). Assustado com o próprio comentário, o rapaz se levanta e caminha apressadamente em direção à casa, enquanto George o segue, dizendo que está apenas oferecendo um bom conselho antes que o recém-chegado seja tragado pela “areia movediça” que ronda a faculdade (1h, 4 min, 27 seg) – o que também demonstra uma crítica ao sistema educacional da época, atrelado a antigos academicismos.

Irritado, o visitando toma a esposa pelo braço – ainda bastante embriagada – e decide ir embora. O personagem de Burton oferece uma carona. A cena seguinte se passa no carro, com George dirigindo perigosamente. Martha diz ao marido que ele deveria se desculpar com Honey por fazê-la vomitar e uma nova discussão tem início, sendo que a anfitriã volta a mencionar o filho:

Martha- [para Nick e Honey no banco traseiro] George enjoa qualquer um. Até nosso filho, quando pequeno...

George- Não, Martha.

Martha- ...vomitava o tempo todo.

George- Eu disse não, Martha.

Martha- Sempre que George chegava, ele tinha ânsia de vômito.

George- Ele sempre vomitava porque você não saía de cima dele, amor. Invadia o quarto dele, com seu quimono voando...

Martha [gritando com George]- É por isso que ele fugiu de casa duas vezes em um mês? Duas vezes em um mês! Seis vezes em um ano!
George- Nosso filho fugia porque Martha o sufocava.
Martha- Nunca sufoquei o desgraçado na vida!
George- Quando eu chegava, ele corria para mim e dizia: “Mamãe não me deixa!” (1 h, 5 min, 57 seg-1 h, 7 min, 36 seg).

Honey interrompe a discussão e diz que gostaria de um pouco mais de *brandy*. George menciona que costumava beber esse tipo e Martha o provoca, mencionando que ele também já bebeu “bergin”. Nervoso, o marido faz uma manobra rápida com o carro. Percebendo a irritação do mesmo, a esposa procura saber de Nick se ele mencionou algo sobre o passado. O protagonista procura desviá-la do assunto dizendo que eles apenas “dançaram com as palavras” (1 h, 7 min, 48 seg). Honey comenta que adora dançar, mas compreendendo de modo errôneo a fala do professor de história, diz que nunca aprovaria dois homens dançando – em referência ao repúdio que grupos religiosos nutrem pela homossexualidade.

A mulher mais velha procura novamente saber se o marido contou algo sobre o romance que escrevera e o sogro o proibira de publicar. No banco de trás do carro, a esposa do professor de biologia avista o letreiro de um bar que oferece bebida e danças (1 h, 8 min, 57 seg). Martha faz com que George pare o carro e a imagem corta para Honey rodopiando dentro do bar e dizendo “eu danço feito o vento” (1 h, 9 min, 3 seg). A personagem de Taylor quer dançar e pede ao professor de história que escolha uma canção no *jukebox*. Para provocá-la, ele escolhe a versão musical de *Coro di zingari*, uma das passagens da ópera *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi. Irritada, ela muda a música para uma mais dançante (1 h, 9 min, 31 seg-1 h, 10 min, 21 seg).

Enquanto os dois protagonistas discutem, Nick tenta convencer a esposa a parar de correr e rodar pelo local, ao que ela responde de modo grosseiro, afirmando que o marido nunca a deixa fazer o que tem vontade. Honey apresenta uma personalidade inicialmente doce e gentil, a qual tende a se tornar explosiva após consumir álcool – é interessante pensar se essa mesma mudança ocorreu com Martha, que passou de uma jovem educada, nos primeiros anos de casamento, para uma mulher infeliz ao não ver seus sonhos se concretizarem, buscando afogar as mágoas na bebida. George e Honey sentam-se, enquanto observam os outros dois dançarem (1 h, 9 min, 25 seg-1 h, 10 min, 30 seg).

A anfitriã procura seduzir o rapaz durante a dança, colando o corpo ao dele e fazendo movimentos provocantes. Ela sugere ao rapaz que incentive a contar sobre o romance do marido e ele obedece. Martha então revela que a história contada por George na cena do balanço era, na verdade, parte de um livro que ele havia escrito e que o sogro havia proibido

de publicar devido ao conteúdo da obra, ameaçando até mesmo tirar-lhe o emprego. Ela então conta que o professor de história havia baseado o livro em fatos reais que haviam acontecido com o próprio. Não há como o espectador ter certeza de que o protagonista realmente matou os pais fingindo ser um acidente, todavia, a passagem revela que ele mantinha uma relação conturbada com ambos e que afetou a formação de sua personalidade. Enraivecido, ele parte para cima da esposa, procurando estrangulá-la, mas é impedido por Nick (1 h, 10 min, 44 seg- 1 h, 14 min, 10 seg).

Após a confusão, um funcionário do bar aparece em cena e avisa que o local está fechando. George pede apenas mais uma rodada de bebidas. Quando o homem sai, o professor de história afirma que é hora de fazerem um novo jogo, uma vez que já terminaram o de “humilhar o anfitrião” (1 h, 14 min, 56 seg). Ele provoca o homem mais jovem, perguntando se gostaria de jogar “comer a anfitriã” (1h, 15 min, 13 seg), mas o rapaz não reage e então, o protagonista sugere “pegar as visitas” (1 h, 16 min, 2 seg). O seguinte diálogo segue:

George- Martha contou indiscretamente sobre o meu primeiro romance. Minha obra-prima, se é que isso existe. Mas ela contou. Meu primeiro romance. Minhas memórias. Preferia que não tivesse contado, mas agora já foi. Mas não contou sobre o segundo romance. Não sabia dele, certo, Martha? Sim ou não? Sim ou não?
Martha- Não.
É uma alegoria, na verdade. É sobre um jovem casal que vem do Meio-Oeste. É bem bucólico. Este jovem casal vem do Meio-Oeste... e ele é loiro, tem uns 30 anos e é cientista. Um professor, um cientista. Sua ratinha, a esposa, adora brandy.
Nick- Espere um minuto.
George- Esse jogo é meu agora!
Honey- Quero ouvir. Adoro histórias.
George- E o sogrinho era um homem santo. Viajava e levava os fiéis para extorqui-los. Apenas os levava.
Honey- Isso não me é estranho.
Nick- Não brinca.
George- Bem, o loirinho e a esposa vieram do interior.
Martha- Não é engraçado, George.
Martha- Obrigado, Martha.
George- Vieram a uma cidade como a nossa.
Nick- É melhor não continuar.
George- Não mesmo?
Honey- Adoro histórias familiares.
George- Está certa. Mas ele apenas se disfarçava de professor, pois havia uma inscrição maior na bagagem: Inevitabilidade Histórica.
Nick- Não precisa continuar.
Honey- Deixa ele.
George- E parte dessa bagagem consistia em sua ratinha.
Nick- Não temos de ouvir isso.
Honey- Por que não?
George- Ela tem razão. Mas ninguém entendia a bagagem dele. A ratinha. Aqui estava ele, um ex-nadador campeão, com sua ratinha. Com quem ele era cuidadoso até demais, considerando que ela era bem simplória.
Nick- Está sendo injusto.
George- Talvez não. A ratinha dele bebia muito brandy e vivia enjoada.
Honey- Conheço eles.

George- Conhece? Mas era rica, entre outras coisas. Dinheiro roubado dos fiéis. E assim ela foi tolerada. Foi tolerada! [...] E agora saberemos como eles se casaram.
Nick- Não! Por quê?
George- Eles se casaram assim: a ratinha inchou um dia foi mostrar o barrigão para o loirinho e disse: “Olha só”.
Honey- Não gosto disso.
Nick- Pare!
George- “Olha só! Estou inchada!” “Meu Deus”, disse o loirinho.
Honey- E se casaram.
George- E se casaram.
Honey- E depois... Depois o quê?
George- Aí o barrigão sumiu como que por encanto (1 h, 16 min, 27 seg-1 h, 19 min, 15 seg).

Honey se desespera com o fato de o marido haver mencionado a gravidez histórica. Nick tenta acalmá-la, mas ela se desvencilha do marido e sai do bar, seguida pelo rapaz. Martha e George pagam a conta e deixam o local em seguida, discutindo novamente, agora sobre o fato de ele haver envolvido os convidados nos jogos. O professor diz à mulher que não aguenta mais ser humilhado diariamente e que ela pensa que é a única que tem o direito de fazer aquilo com as pessoas. Ela responde que ele aguenta, pois é isso que sustenta o casamento de ambos. No diálogo dos personagens é possível perceber que a união deles precisa de válvulas de escape, como o álcool e as fantasias que um inventa sobre o outro, mas também que um tenta preencher as lacunas que o outro deixa por causa de suas imperfeições, de modo que acabam se ofendendo. A esposa, finalmente, diz que o acordo de ambos se rompeu e declara “guerra total” antes de partir dirigindo o carro do casal e deixando o homem para trás. No caminho, ela encontra Nick e Honey caminhando pela calçada e faz com que eles a acompanhem (1 h, 19 min, 18 seg-1 h, 26 min, 34 seg).

O filme então corta para uma cena da casa, onde é possível ver a silhueta de Martha na janela do quarto. A câmera se aproxima do carro, estacionado de qualquer jeito no gramado. George abre a porta do banco traseiro e encontra a visitante deitada e sussurrando. Ele caminha em direção à casa, encontrando a porta fechada por uma corrente interna. Furioso, ele a chuta até romper a tranca. A porta bate em um conjunto de sinos que serve para avisar quando alguém chega à casa, fazendo um grande estrondo. O personagem de Burton segue em direção as escadas, mas para ao encontrar uma peça de roupa caída sobre os degraus. Ele começa a rir diante da situação enquanto caminha para fora da casa e fecha a porta, sendo que a gargalhada se transforma em choro logo em seguida (1 h, 27 min, 16 seg-1 h, 29 min, 58 seg).

Honey então acorda e deixa o carro, reclamando que os sinos a despertaram. A mulher procura se aproximar dele, mas o anfitrião a repudia. Ele então observa as sombras de Nick e

Martha se beijando refletidas na janela e procura fazer com que a visitante presencie a cena, porém a jovem prefere ignorar o fato a encará-lo. O professor a puxa pelo braço e ela cai no chão, gritando em desespero: “não quero filhos. Não quero filhos, por favor. Eu estou com medo. Eu não quero me machucar” (1 h, 31 min, 34 seg) – ou seja, ela não sofreu uma gravidez histérica, mas engravidou para forçar o casamento e realizou o aborto por ter medo de perder a beleza e juventude. George ajoelha-se e pergunta-lhe se o marido sabe que ela realizou um aborto e continua usando métodos para não engravidar (é importante lembrar que a legalização do aborto, em alguns estados, aconteceu um ano após o lançamento do filme). A convidada evita responder tais questionamentos, bem como comentar o fato de que o esposo a está traindo e muda o foco da discussão: deseja saber quem tocou os sinos que a acordaram (1 h, 30 min- 1 h, 32 min, 20 seg).

Inicialmente irritado com a resistência da mulher em reconhecer a traição, o protagonista, de repente, muda de tom, como se maquinasse algo a partir da ideia de que alguém tocou os sinos da casa. Ele então menciona que os sinos tocaram, pois chegou uma mensagem, avisando que o filho dele faleceu. Honey se desespera, mas o professor pede que ela não conte nada à Martha antes da hora certa (1 h, 32 min, 29 seg- 1 h, 33 min, 42 seg). Na cena seguinte, a anfitriã caminha pelo quintal da casa, berrando o nome de George, mas não obtém resposta. Nick surge e senta-se na escadaria da entrada da casa, dizendo a ela que “todos enlouqueceram”. Os personagens começam a conversar sobre loucura e sanidade, de modo que o rapaz conclui: “Vocês são todos malucos! Loucos!”. A mulher diz que ele não é “melhor do que ninguém” e “um bundão em certas áreas” – em referência ao fato de ele não ter conseguido fazer sexo – e então se levanta, entrando na casa (1 h, 33 min, 45 seg- 1 h, 39 min, 36 seg).

Nick a segue, procurando dar satisfações e explicações, originando o seguinte diálogo:

Martha- Só um homem na minha vida me fez feliz. Sabia disso? Só um!

Nick- Algum professor de ginástica?

Martha- Não, não. George. Meu marido.

Nick- Está brincando.

Martha- Estou?

Nick- Deve estar. Ele? [ironicamente] Claro. Claro.

Martha- [séria] Não acredita.

Nick- [ainda ironizando] Claro que sim.

Martha- Sempre viveu de aparências?

Nick- Pelo amor de Deus!

Martha- George... que está lá fora no escuro. Que é bom comigo. Que eu insulto. Que aprende nossos jogos tão rápido quando eu os mudo. Que me faz feliz quando não quero ser feliz. Mas quero ser feliz, sim. George e Martha. Triste, triste, triste.

Nick- Triste.

Martha- A quem eu não perdoarei por ter se acomodado. Por ter me visto e ter dito: “É, isto aqui serve”. Que cometeu o terrível, doloroso e ofensivo erro de me amar e deve ser punido por isso. George e Martha. Triste, triste, triste (1 h, 40 min, 8 seg-1 h, 41 min, 45 seg).

Nesse instante, é possível observar que mesmo com todo o desprezo que sente por George, ela não nega que o marido seja uma pessoa boa por ser o único capaz de aturá-la. A protagonista sabe que o casamento se construiu em cima de erros e expectativas que não se concretizaram, gerando rancor, todavia reconhece que depende do cônjuge por estarem na mesma situação há um período considerável de tempo. O convidado volta a ironizar os comentários de Martha, duvidando que ela tenha alguma espécie de carinho pelo marido. A personagem responde que o rapaz está analisando a situação como um cientista – frio, calculista – e por querer observar detalhes, perde-se do todo que constitui a relação do casal, o qual congrega uma mescla de elementos conflitivos (1 h, 42 min, 48 seg).

A campainha toca e a dona da casa ordena que o convidado abra a porta. O jovem se nega a obedecer, fazendo com que a mulher o ataque por sua ambição de subir na carreira, dizendo que se ele não conseguiu satisfazê-la na cama, deve portar-se como um serviçal. A contragosto, ele atende ao pedido: George está a porta, segurando um ramalhete de flores e citando a frase “flores, flores para los muertos!”, da peça teatral “Uma rua chamada pecado”. O protagonista abraça Nick, chamando-o de “filho”, mas o rapaz se afasta. Martha então diz que ele é o “serviçal” – um castigo por ter falhado no “jogo”. O casal mais velho passa a ofender o rapaz em conjunto e então, o anfitrião sugere um último jogo, “fale do bebê”. O professor de história então ordena a Nick que ele vá buscar a esposa bêbada e ele sai de cena (1 h, 42 min, 55 seg-1h, 1 h, 48 min, 22 seg).

Sentada no sofá, cansada e triste, a personagem de Taylor procura fazer com que o marido desista do jogo, porém ele tenta animá-la e deixá-la irada para a última disputa – chegando até mesmo a usar de violência para isso, puxando-a pelos cabelos (1h, 50 min, 15 seg). Com o retorno dos convidados, George pede que todos se sentem e procura recapitular o que os quatro fizeram naquela noite. Honey cita que, entre as atividades, estava “rasgar os rótulos” (1 h, 51 min, 28 seg) – a personagem rasgou o rótulo de uma garrafa de bebida que consumiu –, ao que o professor de história emenda “todos rasgamos” (1 h, 51 min, 30 seg), ou seja, todos foram além das aparências, principalmente o casal mais jovem, que aparentava ser bem estruturado e feliz.

O dono da casa senta ao lado da convidada e volta a falar do filho, o que enfurece Martha. Ele então incentiva a esposa a falar do garoto:

Martha- Nosso filho nasceu em setembro, numa noite igual a esta mas amanhã, quando fará 16 anos.

George- Não disse?

Martha- Foi um parto fácil.

George- Não, Martha! Você sofreu!

Martha- Foi um parto fácil! Após ter sido aceito. Após eu relaxar.

George- Assim é melhor.

Martha- Foi um parto fácil depois que foi aceito. Eu era jovem, e ele era saudável. Uma criança vermelha, chorando alto.

George- Ela diz que o viu nascer.

Martha- Com membros firmes e macios. Com a cabeça cheia de cabelos negros e espessos. Os quais, mais tarde, ficaram loiros como o sol. Nosso filho.

George- Era saudável.

Martha- E eu quis tanto uma criança!

George- Um filho? Uma filha?

Martha- Uma criança! Uma criança. E tive a minha criança.

George- Nosso filho.

Martha- Nosso filho. E nós o criamos.

George- Foi, sim.

Martha- Nós o criamos. E ele tinha olhos verdes. Olhos tão verdes, tão verdes.

George- Azuis, verdes, castanhos.

Martha- E adorava o sol. Se bronzeava antes de todos. E, ao sol, o cabelo dele ficava lanoso.

George- Lanoso?

Martha- Um menino lindo, lindo.

George- [recita uma passagem do Réquiem]

Martha- Tão lindo, tão esperto.

George- As verdades são relativas.

Martha- É verdade. Lindo, esperto e perfeito!

George- Mãe coruja.

[...]

Martha- Mas a perfeição não durou. Não com o George... não com o George por perto.

George- Viu? Eu sabia. Ela já mudou.

[...]

Martha- George afundou e tentou levar quem estava mais perto dele. E como lutei contra ele! Como lutei, meu Deus! A única coisa que tentei manter pura [George volta a recitar o Réquiem, deixando os convidados confusos] e imaculada no esgoto do nosso casamento, nas noites doentias e nos dias patéticos... no escárnio e gargalhadas. Ah, as gargalhadas! Foi um fracasso atrás do outro. E cada tentativa mais enojante que a anterior. E a única pessoa que tentei proteger e criar acima do atoleiro deste casamento imoral a única luz nessa escuridão sem esperanças! Nosso filho! (1 h, 53 min, 34 seg-1 h, 57 min, 3 seg).

Na fala da personagem, é possível observar que o filho era o único motivo para manter o casamento unido e usado como uma razão para melhorar o relacionamento entre o casal de protagonistas. Após a fala de Martha, Honey interrompe a citação de George, o qual volta-se para a esposa, dizendo que tem notícias tristes para ambos. Ele então cita que enquanto ela o traía com Nick, um telegrama chegou, e avisava sobre a morte do filho de ambos. O professor então descreve a cena da morte nos mesmos moldes que a passagem existente no romance e na história que contou ao biólogo enquanto estava sentado no balanço. Martha se desespera e

começa a chorar, dizendo ao marido que ele “não pode fazer isso. Não pode decidir isso sozinho” e tenta atacá-lo (1 h, 59 min, 15 seg- 1 h, 59 min, 49 seg).

George continua a citar a morte do filho e a mulher se desespera e grita, repetindo que ele não pode tomar as decisões sozinho. Aproveitando-se da presença dos convidados, ele diz que não tem o poder sobre a vida e a morte, Nick procura consolar a anfitriã, dizendo que o marido dela está certo, embora ela continue a insistir que ele não pode matá-lo. O professor de história finalmente esclarece “Você conhece as regras, Martha. Você as conhece! [...] Posso matá-lo se quiser” (2 h, 1 min, 47 seg). Nesse momento, Nick então toma consciência de que o filho não passava de mais um jogo criado pelo casal mais velho, uma justificativa e uma ilusão para manter o casamento. A regra era não mencionar o menino para desconhecidos e a esposa a infringiu, merecendo o castigo.

Após o anfitrião declarar o fim do jogo e da festa, Nick pergunta, sem se direcionar diretamente a nenhum dos personagens “Não pôde ter filhos?” (2 h, 4 min, 16 seg), ao que George responde, em seguida de Martha “não pudemos” (2 h, 4 min, 18 seg). O professor de história então diz que as visitas podem sair. O rapaz pega na mão da esposa e ambos se dirigem até a porta. Ele tenta falar algo, mas o homem mais velho o impede. Os convidados saem (2 h, 4 min, 32 seg-2 h, 4 min, 58 seg). O anfitrião caminha pela casa, apagando as luzes, enquanto conversa com a esposa – em uma das cenas, a câmera acompanha George até uma escrivaninha, em que há uma foto do casal ainda jovem e ambos sorriem – ele então vai até onde a esposa está sentada, próxima a uma janela, e a toca no ombro.

Martha- Você precisou... fazer aquilo?

George- Sim.

Martha- Precisou?

George- Sim.

Martha- Não sei.

George- Já estava na hora.

Martha- Estava?

George- [acaricia os cabelos da esposa] Sim.

Martha- Estou com frio.

George- Já é tarde.

Martha- Sim.

George- [volta a tocá-la no ombro] Será melhor.

Martha- Não sei, não.

George- Será. Talvez.

Martha- Tem certeza? Só nós dois?

George- Sim.

Martha- Não acha que...

George - Não, Martha. Você está bem?

Martha- Sim. Não.

George- [cantarolando] Quem tem medo de Virginia Woolf? Virginia Woolf? Virginia Woolf?

Martha- [toca a mão do marido, que envolve a dela] Eu tenho.

George- [cantarolando] Quem tem medo de Virginia Woolf?

George- Eu tenho, George. Eu tenho (2 h, 26 min, 27 seg-2 h, 08 min, 35 seg).

O diálogo final demonstra que, finalmente, George e Martha se livraram da maior ilusão que sustentava seu matrimônio: o filho que não existia, uma das muitas expectativas não concretizadas pelo casal. Não há como o espectador saber se ambos continuarão juntos ou não, mas o toque das mãos representa uma nova chance, uma oportunidade para mudar aquilo que há de errado. Durante a conversa, a câmera vai fechando lentamente nas mãos dos protagonistas, de modo a reforçar esse elo existente entre os dois e que, pelo menos agora, poderão se comunicar normalmente em vez de discutir. Após fechar-se nos dedos entrelaçados dos personagens, a lente focaliza, através da janela, o sol que começa a nascer – uma referência de que há uma luz, uma esperança que pode ser aproveitada após tantos anos de escuridão, desde que os personagens abandonem as ilusões que fundamentaram o casamento até então (2 h, 9 min, 2 seg).

Apesar de ser um sucesso de crítica e bilheteria, o filme foi cercado de ressalvas por lançar um olhar tão corrosivo a um assunto delicado como a família – tema ainda preservado por um ranço conservador-religioso devido ao *Hays Code*. Muitos críticos da época julgaram o filme forte demais apesar de seu inegável brilhantismo, o que gerou interpretações errôneas, como a de que os casais de personagens eram homossexuais reprimidos que preservavam as aparências pelo casamento, conforme explica o dramaturgo Edward Albee em entrevista a Edward Flanagan:

Indeed it is true that a number of the movie critics of *Who's Afraid of Virginia Woolf?* have repeated the speculation that the play was written about four homosexuals disguised as heterosexual men and women. This comment first appeared around the time the play was produced. I was fascinated by it. I suppose what disturbed me about it was twofold: first, nobody has ever bothered to ask me whether it was true; second, the critics and columnists made no attempt to document the assertion from the text of the play. If I had wanted to write a play about four homosexuals, I would have done so. Parenthetically, it is interesting that when the film critic of *Newsweek* stated that he understood the play to have been written about four homosexuals, I had a letter written to him suggesting he check his information before printing such speculations. He replied, saying, in effect, two things: first, that we all know that a critic is a far better judge of an author's intention than the author; second, that seeing the play as being about four homosexuals was the only way that he could live with the play, meaning that he could not accept it as a valid examination of heterosexual life⁵² (online, 2010).

⁵² É verdade que um número de críticos cinematográficos tem repetidamente especulado que a peça que deu origem ao filme *Quem tem medo de Virginia Woolf?* foi escrita com a ideia de quatro homossexuais disfarçados de homens e mulheres heterossexuais. Esse comentário surgiu pela primeira vez durante a primeira montagem da peça teatral. Eu fiquei surpreso com isso. Suponho que o que mais me perturbou foram dois fatores: primeiro, ninguém se importou de me perguntar se era verdade; segundo, os críticos e colunistas não procuraram indicar qual parte do texto comprovava essa afirmação. Se eu quisesse escrever uma peça sobre quatro homossexuais, eu o teria feito. Abrindo um parênteses, é interessante mencionar que quando um crítico da *Newsweek* afirmou que

Talvez o olhar que “Quem tem medo de Virginia Woolf?” lançou sobre a família tenha atrapalhado o desempenho da produção na noite do Oscar – uma instituição conservadora que dificilmente voltava atenção para obras fora dos padrões delineados pelo sistema de censura. O principal concorrente ao prêmio principal era outra adaptação teatral, o filme inglês “O Homem que Não Vendeu sua Alma” (Fred Zinneman, 1966), que também abordava a temática da família, embora de uma maneira mais convencional.

Este último narra a trajetória de Thomas More durante a primeira metade do século XVI, centrando-se em sua convivência com o Rei Henrique VIII, que deseja se separar de sua esposa infértil Catarina de Aragão com o intuito de se casar com sua amante, Anna Bolena. O protagonista tem um ar de santidade permanente: é um bom pai e marido, temente a Deus, honesto e bondoso que prefere desagradar ao monarca a romper com as leis da Igreja. O monarca, por sua vez, é apresentado como um homem destemperado, ambicioso e que não se importa em abusar de seu poder para pressionar Thomas, terminando por condená-lo à morte. O filme conquistou seis Oscars: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Paul Scofield), Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Figurino em Cores e Melhor Fotografia em Cores.

Uma derrota do filme de Mike Nichols já era esperada por alguns dos membros da produção. Quando Paul Scofield, protagonista de “O Homem que Não Vendeu sua Alma” venceu a maioria dos prêmios da crítica especializada, Elizabeth Taylor abriu mão de ir à cerimônia para ficar em casa com o marido, Richard Burton, que perdeu pela sexta vez. Sandy Dennis não compareceu à cerimônia por estar trabalhando. A ausência das duas atrizes enfureceu o produtor da noite e outros envolvidos com a cerimônia – Taylor aceitou sua estatueta quase um ano mais tarde, mas não agradeceu à Academia pelo prêmio. Dennis foi pressionada por repórteres que exigiam um bom motivo por não haver comparecido, chegando a declarar que nunca mais faltaria a uma cerimônia do Oscar caso fosse indicada novamente – fato que não ocorreu. O diretor e os demais ganhadores das estatuetas estiveram presentes e procuraram tecer discursos elogiosos aos companheiros de equipe para amenizar os protestos desencadeados pelo não-comparecimento das atrizes (WILEY; BONA, 1985).

As vitórias de “Quem tem medo de Virginia Woolf?” na cerimônia de 1967 evidenciam que as representações de um novo modelo familiar tornava-se cada vez mais

compreendeu que a peça tratava de quatro homossexuais, eu lhe escrevi uma carta, sugerindo que ele verificasse suas informações antes de publicar qualquer especulação. Ele replicou, usando-se basicamente de dois argumentos: primeiro, que todos nós sabemos que um crítico tem maior capacidade para julgar as intenções do autor do que o próprio autor; segundo, que ver a peça como se tratando de quatro homossexuais era o único modo que ele poderia conviver com a peça, de modo que ele não poderia compreendê-la como uma análise válida sobre a heterossexualidade (Tradução livre do autor).

presente nas produções cinematográficas do período, embora uma instituição como a Academia ainda relutasse em aceitá-las efetivamente. Das 13 categorias que disputava, a produção venceu cinco, sendo que apenas uma delas (melhor atriz) fazia parte do considerado *grand slam*⁵³ do prêmio, ou seja, figurava entre as categorias principais. Segundo Wiley e Bona (1985) e Levy (1990), a AMPAS espera que os candidatos reconheçam as indicações como honorárias e demonstrem satisfação por recebê-las, embora tais distinções não sejam, nem de longe, comparáveis com a conquista de uma estatueta. Desse modo, os votantes do Oscar demonstravam que não ignoravam o fato de o filme ter méritos e ser um sucesso, contudo, ainda permaneciam presos a certos valores que os impediam de considerá-lo a melhor produção do ano.

⁵³ Segundo Levy (1990), as categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor roteiro integram o *grand slam* do Oscar.

A jovem família estadunidense: “A primeira noite de um homem”

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o governo estadunidense lançou políticas de incentivo à natalidade com o objetivo de recuperar a camada jovem da população, sobretudo masculina, que havia morrido em combate (OLIVEIRA, 2008). De acordo com Klaus Fischer (2006), os demógrafos esperavam que esse contingente seria repostado em aproximadamente dois anos após o final do conflito e então a taxa de crescimento vegetativo se estabilizaria. Todavia, 76 milhões de bebês nasceram nos Estados Unidos entre 1946 e 1964, um número bem maior do que o esperado.

Tal crescimento provocou um verdadeiro “juvenescimento” do país, conforme salienta Hobsbawm (1995, p. 319), entretanto, Fischer (2006) menciona que a sociedade não estava preparada para acomodar um total tão grande de jovens adultos que disputariam os mesmos espaços nas instituições de ensino, no mercado de trabalho, entre outras esferas. O segundo autor também afirma que não era uma tarefa fácil agradar esse novo grupo de cidadãos: a geração do *baby-boom* que esperava um mundo de oportunidades e prosperidade estaria pronto para recebê-los e ofereceria diversas alternativas para que pudessem saciar seus desejos. Nas palavras de Fischer: “it is safe to say that no generation in American history saw itself so ‘empowered’ or entitled to special consideration as the boomers”⁵⁴ (2006, p. 53).

Desse modo, a juventude dos anos 1960 incorporou valores demasiado diferentes daqueles cultivados por pessoas mais velhas. Segundo Fischer (2006), as gerações se definem por aquilo que aceitam e aquilo que negam da geração anterior, mas no caso dos *baby-boomers*, nenhum valor antigo parecia ser aproveitável. Os pais desses jovens haviam atravessado épocas de crise como a quebra da bolsa de 1929 e a Segunda Guerra Mundial e, por isso, tinham uma visão demasiado diferente da realidade.

Fischer (2006) contrapõe as duas gerações descrevendo a mais antiga como voltada à coletividade, crente na solidez das instituições estadunidenses – muitas vezes chegando a ignorar seus erros e problemas – e mantenedora de valores de “obediência, disciplina, respeito e autoridade” (p. 54), enquanto a mais jovem adquiriu comportamentos individualistas, narcisistas e voltados para a satisfação pessoal, mas não sem adotar um olhar crítico sobre o sistema. As diferenças entre ambas mudariam profundamente os valores e a forma de organização da sociedade estadunidense, entretanto, deve-se ponderar sobre tais mudanças, uma vez que elas não se dão do mesmo modo em todos os locais do país e encontra

⁵⁴ É seguro afirmar que nenhuma geração em toda a história estadunidense se sentiu tão ‘poderosa’ ou no direito de ser considerada especial quanto os *boomers* (Tradução livre do autor).

resistência até mesmo entre grupos jovens, os quais sentem uma maior identificação com os valores tradicionais.

The period from 1960 to 1974 — from the election of John F. Kennedy to the resignation of Richard Nixon — represents a profound shift in the axis of American culture, which until that time defined itself, rightly or wrongly, as a white middle-class culture with a strong commitment to Christian values, free-enterprise capitalism, the political values of the eighteenth century and a unique sense of American exceptionalism.

These commitments to Western beliefs were not entirely subverted, but the protest movements of the stormy 1960s eroded the foundation on which these beliefs rested, thus unhinging American culture from its axial faiths and plunging the country into a chaos of contending styles from which it has never fully recovered⁵⁵ (2006, p. 14).

Hobsbawm (1995) afirma que as mudanças comportamentais dos jovens foram, em grande parte, motivadas pelas descobertas de sua consciência própria e de seus papéis como agentes sócio-históricos. Assim, esse grupo passou a rejeitar “o status de crianças e mesmo de adolescentes” para se configurar como “adultos ainda não inteiramente maduros” que tentavam encontrar seu lugar no mundo por meio de questionamentos às antigas tradições, de modo que adquiriu tamanha força que assumiu o papel de camada dominante nas sociedades capitalistas consideradas desenvolvidas (1995, p. 317).

Levando-se em conta o forte engajamento que a juventude assumiu nas décadas de 1960 e 1970, pode-se dizer que esse grupo experimentava um processo de politização e intelectualização. Hobsbawm afirma que a “antinomia essencial da nova cultura jovem surgiu mais claramente nos momentos que encontrou expressão intelectual” (1995, p. 325). Todavia, não é possível dizer que todos os jovens fossem tomados pelo clima de mudança das décadas de 1960 e 1970: há um contingente que optou – ou sentiu-se forçado – a seguir o modo de vida de seus pais, mantendo um olhar mais conservador sobre o mundo, embora não deixasse de estar em contato com as mudanças do período.

A diminuição da idade eleitoral para 18 anos ampliou a participação política dos jovens que procuravam líderes com os quais pudessem se identificar (HOBSBAWM, 1995). Os jovens também passaram a ingressar mais cedo no mercado de trabalho, aproveitando uma

⁵⁵ O período de 1960 a 1974 – da eleição de John F. Kennedy à renúncia de Richard Nixon – representa uma profunda mudança no eixo cultural estadunidense, que até aquele período se definia, adequadamente ou erroneamente, como uma cultura de classe-média branca, com um forte compromisso com valores cristãos, capitalismo de livre mercado, valores políticos do século XVIII e um senso de excepcionalidade estadunidense (Tradução livre do autor).

Esses comprometimentos com os valores ocidentais não foram totalmente subvertidos, mas os movimentos de protesto dos tumultuados anos 1960 desgastaram a fundação que sustentava tais valores. Assim, distorcendo a cultura estadunidense de seus eixos e mergulhando o país no caos de modos de vida em competição do qual nunca se recuperou totalmente (Tradução livre do autor).

brecha aberta durante a Segunda Guerra Mundial, conforme foi debatido no capítulo 1. Os setores de alta tecnologia, que se encontravam em expansão, empregaram significativamente os *baby-boomers*, os quais se adequavam melhor e eram mais receptivos às inovações tecnológicas do que pessoas mais velhas, fato que, segundo Hobsbawm (1995), revela o distanciamento entre as gerações.

De acordo com Oliveira (2008, p. 37), parte significativa dos jovens estava questionando tradições mantidas pelo *establishment* estadunidense:

Se durante a Primeira e a Segunda Grande Guerra era motivo de orgulho para uma família ter entre seus parentes algum combatente morto ou condecorado por atos de heroísmo, a juventude dos anos 1960/1970 preferia protestar contra os conflitos no Vietnã ou se reunir para celebrar a paz e o amor no Festival de Woodstock, realizado em 1969 (UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, 1994). As próprias universidades eram centros que reuniam jovens integrantes de grupos pacifistas e pró-direitos humanos e até mesmo simpatizantes das ideias de esquerda (HOBSBAWM, 1995). Choques entre esses grupos e as organizações militares ocorreram em diversos pontos do país, alguns chegaram a conclusões drásticas, como no protesto contra a Guerra do Vietnã realizado na Universidade de Kent State, Ohio, em 1970: quatro pessoas morreram após a Guarda Nacional abrir fogo contra os manifestantes (GILLIS, 2010, online).

Oliveira (2008, p. 38) também comenta que a rebeldia foi outra característica marcante da geração de jovens que viveu entre 1960 e 1970:

De acordo com Goodwin (2010, online), a taxa de criminalidade dos anos 1960 foi nove vezes maior do que na década anterior. O consumo de drogas também foi outra característica marcante na juventude desse período. Hobsbawm (1995) afirma que o uso de substâncias ilícitas, que até então havia permanecido a pequenos grupos considerados intelectualizados ou marginalizados, atingiu a população jovem quase que como um todo, significando não apenas um ato de rebelião, mas também uma oposição ao álcool e ao tabaco, que eram vistos como parte da cultura da geração anterior e mais nocivos do que a maconha. E mais: o uso do ácido lisérgico (LSD) era encorajado e praticado por artistas da época, de escritores a músicos.

Pode-se dizer que durante as décadas de 1960 e 1970, consolidou-se o ideal da “cultura jovem”, cujas raízes estavam nas mudanças ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial, conforme enumera Adams (1994). Para Hobsbawm, “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam uma cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos” (1995, p. 323). Segundo Oliveira

(2008), a cultura jovem se dividia em subculturas, que reuniam pessoas identificadas com estilos de vidas específicos. Talvez, o melhor exemplo da década sejam os *hippies*⁵⁶.

A indústria cultural viu nos jovens – que crescia não apenas em tamanho, mas também em poder econômico – diversos públicos a serem explorados. Desse modo, surgiram produtos específicos, que abordavam temas de interesse desse setor sob diferentes perspectivas. Hobsbawm (1995) assinala, por exemplo, o comércio dos discos – que revelou artistas de diferentes segmentos, como os Beatles, Bob Dylan e Bruce Springsteen – bem como, novos estilos de roupas e penteados. Nesse cenário, Hollywood também não poderia deixar de prestar atenção a esse público novo e poderoso.

De acordo com Biskind (2009), uma nova geração de atores, roteiristas e diretores começava a ganhar espaço e filmes com temáticas mais maduras, politizadas ou que simplesmente se afastavam do modo de fazer cinema nos anos 1950 faziam sucesso. Muitos dos iniciantes recorriam ao estudo das técnicas empregadas em filmes da *Nouvelle Vague*, originando até mesmo variantes americanas dessa escola, as quais procuravam se afastar dos aspectos comerciais para privilegiar a produção autoral – posteriormente, o cinema hollywoodiano incorporou essas características, buscando dar um toque “artístico” à produção mais comerciais. Além disso, conforme ressalta Oliveira (2008, p. 40), “um novo código de censura foi formulado para permitir que certas expressões linguísticas e cenas com carga erótica ou violência – cada vez mais frequentes – pudessem ser levadas ao público do cinema”.

O autor comenta que as mudanças sócio-culturais demoraram a surtir efeito na produção cinematográfica estadunidense, todavia seus impactos não foram menos devastadores do que os ocorridos nas demais formas de arte:

[...] a convulsão cultural que transformou a indústria do cinema, começara uma década antes, quando as placas tectônicas debaixo dos estúdios começaram a se mover, rachando as verdades absolutas da Guerra Fria - o medo universal da União Soviética, a paranoia do Terror Vermelho, a ameaça da bomba - e libertando uma nova geração de cineastas do gelo do conformismo dos anos 50. Logo a seguir vieram, todos misturados, uma série de abalos premonitórios - o movimento dos direitos civis, os Beatles, a pílula, o Vietnã e as drogas - que, combinados, abalaram seriamente os estúdios e fizeram com que o “tsunami” demográfico que são os “baby boomers” desabasse sobre eles.

Como os filmes são caros e demorados de fazer, Hollywood é sempre a última a saber, a mais lenta a reagir e, nessa época, estava pelo menos meia década atrás das outras artes populares. Por isso, um bom tempo se passou até que o odor acre de cannabis e gás lacrimogêneo chegasse até as piscinas de Beverly Hills e a gritaria atingisse os portões dos estúdios. Mas quando o “*flower power*” bateu no final dos anos 60, bateu com tudo. [...] Tudo era uma grande festa. O velho era sempre ruim,

⁵⁶ Conceitos propostos por Stuart Hall (MATTELART; NEVEU, 2002).

o novo era sempre bom. Nada era sagrado; tudo podia ser mudado. Era, na realidade, uma revolução cultural à moda americana (p. 13-14).

Barry Keith Grant (2008) também ressalta a demora em Hollywood em aceitar as mudanças sociais a partir dos indicados aos prêmios da Academia:

Hollywood, meanwhile, struggled to remain in touch with the decade's burgeoning youth culture. In August 1965 the Beatles played before 56,000 fans at New York's Shea Stadium, the same summer that racial violence erupted in Los Angeles, Chicago, and other cities. But that year the big Oscar winner was the feel-good family film *The Sound of Music*—a work of calculated sentimental claptrap about the musical Von Trapp family that Pauline Kael almost alone disliked, referring to it as “the sound of money.” Similarly, in 1968, the year of the Tet Offensive, the My Lai massacre, the police assaults on the Black Panthers, the assassinations of Martin Luther King and Robert F. Kennedy, the stormy Democratic National Convention in Chicago, the forcible dispersal of the residents of Resurrection City in Washington, the election of Richard Nixon, the Prague Spring, the Soviet invasion of Czechoslovakia, and of course May '68 in France, when the country experienced a general strike that led to the eventual collapse of the de Gaulle regime, the films nominated for Best Picture were Franco Zeffirelli's picturesque *Romeo and Juliet*, *Funny Girl*, *The Lion in Winter*, *Rachel, Rachel*, and *Oliver!* the last being the year's big winner. Clearly Hollywood needed to do more to reach the youth audience⁵⁷ (2008, p. 17-18).

A mudança na mentalidade dos jovens nem sempre é bem vista pelas gerações que os precedem e isso não deixou de acontecer com os *baby-boomers*. No entanto, os mais velhos tiveram de fazer, aos poucos, “concessões silenciosas e talvez nem sempre conscientes” para o grupo, o qual se destacava cada vez mais na sociedade estadunidense (HOBBSAWM, 1995, p. 318-319). Apesar de as concessões acontecerem, isso não significa que os pais e avós apoiavam o comportamento de seus filhos e netos: a juventude dos anos 1960 e 1970 era observada com um olhar de preocupação e, muitas vezes, considerada demasiado desregrada e afastada de valores éticos e morais:

⁵⁷ Enquanto isso, Hollywood tentava permanecer em contato com a juventude burguesa da época. Em agosto de 1965, os Beatles tocaram para 56,000 fãs no Shea Stadium em Nova Iorque, o mesmo verão em que a violência racial explodiu em Los Angeles, Chicago e outras cidades. Porém, naquele ano, o grande vencedor do Oscar foi o agradável filme familiar “A noviça rebelde” – um trabalho com “armadilhas” sentimentais calculadas sobre a família de cantores Von Trapp, ao qual pouquíssimas pessoas expressaram críticas negativas, incluindo a crítica Pauline Kael, que referia-se ao filme como “O som do dinheiro” [Uma brincadeira com o título original da obra, “O som da música”]. Do mesmo modo, em 1968, ano da Ofensiva Tet, do massacre de My Lai, dos ataques politizados dos Panteras Negras, dos assassinatos de Martin Luther King e Robert F. Kennedy, da tumultuada Democratic National Convention em Chicago, da dispersão forçada dos moradores do Resurrection City em Washington, da eleição de Nixon, da Primavera de Praga, da invasão soviética à Tchecoslováquia, e, claro, do Maio de 1968 da França, em que o país viveu uma greve geral que levou ao colapso do regime de De Gaulle, os filmes indicados ao Oscar de Melhor Filme foram a adaptação cinematográfica de Franco Zeffirelli da peça “Romeu e Julieta”, “Funny Girl - A garota genial”, “O leão no inverno”, “Rachel, Rachel” e “Oliver”, sendo o último o grande vencedor do ano. Hollywood realmente precisava fazer mais para alcançar a atenção do público jovem (Tradução livre do autor).

The World War II generation, of course, had many things to be proud of, particularly the courageous way it dealt with economic hardship and with the threat posed by both fascism and communism. When it came to raising children, however, the World War II generation did not do very well in socializing and educating the younger generation. They gave too freely and permissively without demanding the same commitment to discipline and hard work that they had internalized from previous generations. They often neglected their children, fobbed them off with money or material goods, and failed to provide them with firm discipline. The “greatest generation any society ever produced”, as Tom Brokaw [jornalista estadunidense] claims was certainly not perceived as so great by other in the 1930s. In fact, it was being described at the time as the “Lost Generation” that lacked a moral anchor and was given to lawless, violent, and promiscuous behavior. [...] The Depression-era generation was neither the worst nor the best generation in history, but it was a generation uniquely tested by historical adversities. Contrary to the fears of its elders, it met these challenges successfully because it had internalized the traditional American virtues of thrift, hard work, and delay of gratification. Unfortunately, it was not strong enough in successfully transmitting its values and attitudes to the new generation, a failure that haunts us to this very day (FISCHER, 2005, ps 55-56)⁵⁸.

Segundo Biskind (2009), o prêmio da Academia de 1967 foi o primeiro a expor um embate direto entre uma antiga e uma nova Hollywood. Os cinco indicados à categoria de Melhor Filme eram duas produções com protagonistas jovens – “Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas” (Arthur Penn, 1967) e “A primeira noite de um homem” (Mike Nichols, 1967) –; dois filmes feitos aos moldes antigos, mas que abordavam a questão racial – “No calor da noite” (Norman Jewison, 1967) e “Adivinhe quem vem para jantar” (Stanley Kramer, 1967) –; e o musical “O fantástico dr. Doolittle” (Richard Fleischer, 1967), fracasso de público e crítica, mas empurrado por um forte lobby da 20th Century Fox.

“Bonnie e Clyde” também não foi inicialmente bem recebido. O filme foi rechaçado pelos críticos mais conservadores por mostrar cenas de violência explícita, de beijos na boca, leves mostras de nudez e, principalmente, por dar tons de heroísmo e *glamour* aos criminosos – o casal de protagonistas é interpretado por Warren Beatty, também produtor do filme, e Faye Dunaway, ambos considerados modelos de beleza – e por tratar figuras de autoridade, a

⁵⁸ A geração da Segunda Guerra Mundial, com certeza, tinha muitos motivos para se orgulhar, particularmente do jeito corajoso com que lidou com dificuldades econômicas e venceu as ameaças do fascismo e do comunismo. No entanto, no que diz respeito à criação de filhos, a geração da Segunda Guerra Mundial não obteve tanto sucesso em educar e criar sociabilidade com as gerações posteriores. Ela garantiu muitas liberdades e agiram de modo permissivo sem exigir qualquer compromisso com a disciplina e o trabalho duro, os quais haviam internalizado das gerações anteriores. As pessoas dessa geração, frequentemente, agiam de modo negligente com as crianças, procurando “comprar” o bom comportamento das mesmas com dinheiro ou bens materiais, falhando em providenciar qualquer tipo de disciplina rígida. A “melhor geração que qualquer sociedade já havia produzido”, conforme afirmou o jornalista Tom Brokaw, certamente não era percebida como tão boa pela geração de 1930. Na verdade, algumas vezes era descrita como a “geração perdida”, à qual faltava uma âncora moral e dada a um comportamento fora da lei, violento e promíscuo. [...] A geração da Era da Depressão não era melhor nem pior geração da história, mas foi uma geração única, testada por adversidades históricas. Ao contrário dos temores dos mais velhos, essa geração venceu esses desafios porque internalizou as virtudes estadunidenses tradicionais de moderação, trabalho duro e postergação de gratificações. Entretanto, essa geração não foi forte o suficiente para transmitir esses valores e atitudes para a nova geração que nos assombra até os dias atuais (Tradução livre do autor).

exemplo da polícia e dos pais, como vilões. O valor da produção só foi reconhecido porque o filme foi defendido por críticos jovens e alinhados a pensamentos de esquerda, especialmente Pauline Kael e após fazer sucesso na Europa. (BISKIND, 2009)

A trajetória de “A primeira noite de um homem”⁵⁹, comédia com toques de drama adaptada do romance de Charles Webb, foi diferente. A produção foi um sucesso de público e crítica e o segundo filme mais assistido de 1967, sucesso alavancado com as vendas de discos da trilha sonora do filme, assinada pela dupla Simon & Garfunkel. O filme também foi elogiado pelos críticos por abordar temas anteriormente considerados delicados, sexo, família e casamento de forma satírica, mas ao mesmo tempo tocante, como ressalta a revista *The Saturday Review*. Veículos como a revista *Cosmopolitan* e os jornais *The New York Times* e *The New York Daily News* elogiaram as atuações da veterana Anne Bancroft e dos estreantes Dustin Hoffman e Katharine Ross (WILEY; BONA, 1985).

A trama gira em torno de Benjamin Braddock, um jovem recém-formado que retorna para a casa dos pais sem muitas perspectivas de futuro e acaba por se envolver com uma mulher mais velha. Para o papel do protagonista foi escalado o então desconhecido Dustin Hoffman⁶⁰, – que segundo Biskind (2009), se tornaria um dos atores mais influentes das próximas décadas – enquanto Anne Bancroft, vencedora do Oscar de 1962, interpretou Sra. Robinson, a vizinha casada e infeliz que seduz o rapaz. O filme, ainda hoje, é bem lembrado entre críticos e cinéfilos, sendo que apareceu em 17º lugar na lista dos 100 Melhores Filmes Estadunidenses elaborada pelo *American Film Institute* em 2007 (2010, online).

“A primeira noite de um homem” recebeu sete indicações ao Oscar, inclusive em todas as categorias do *grand slam*: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator para Hoffman, Melhor Atriz para Bancroft e Melhor Roteiro – entretanto, o filme venceu apenas na categoria de direção, com a Academia premiando o trabalho de Mike Nichols, considerado uma revelação com “Quem tem medo de Virginia Woolf?”. Com o objetivo de aproximar a premiação de um público jovem⁶¹, o então presidente da AMPAS, o ator Gregory Peck,

⁵⁹ O título original “The graduate” faz referência ao protagonista, um jovem recém-formado que não tem grandes perspectivas para sua vida pós-universidade. Na tradução brasileira, o título focou no relacionamento que ele desenvolve com uma mulher casada e mais experiente.

⁶⁰ No romance, o protagonista é um WASP, sigla para *white anglo-saxon protestant* (branco, de ascendência anglo-saxã e protestante), sendo que Robert Redford foi cogitado para viver o protagonista. Entretanto, o diretor Mike Nichols preferiu retratá-lo como um jovem judeu de família rica, não apenas por parecer mais vulnerável, mas também por imaginar que Redford não convenceria como um rapaz tímido com problemas para se relacionar com mulheres (INTERNET MOVIE DATABASE, 2010d).

⁶¹ De acordo com Biskind (2009), o elenco e membros da produção de “Bonnie & Clyde” também foram convidados para a cerimônia. Animados com o “redescobrimto” do filme nos Estados Unidos, todos esperavam vencer boa parte das dez indicações que o filme recebera. Todavia, apenas a atriz Estelle Parsons e o diretor de fotografia Burnett Guffey foram premiados.

convidou Hoffman e seu par romântico no filme, Katharine Ross, indicada à Melhor Atriz Coadjuvante para a cerimônia. Ambos compareceram, embora o primeiro tivesse declarado publicamente que não tinha interesse em vencer o prêmio (WILEY; BONA, 1985).

A cena inicial do filme é um *close* do rosto de Benjamin, que se encontra alinhado à direita do espectador (7 seg). O personagem tem um olhar vazio e nenhuma expressão no rosto. A câmera então se afastada, mostrando ao público que o rapaz está em um avião, no qual todos os passageiros permanecem em silêncio enquanto a aeromoça anuncia a chegada do voo ao aeroporto de Los Angeles, entre outras considerações. Todas as pessoas permanecem mudas e quase imóveis, demonstrando que mesmo estando tão próximas umas das outras, não se esforçam para realizar contato, além de aparentarem ser bem mais velhas que o protagonista (24 seg).

Na cena seguinte, a câmera continua focada na parte superior do corpo do protagonista enquanto ele caminha até uma esteira rolante e deixa-se levar pela máquina (33 seg-1 min, 56 seg). Ele continua olhando fixamente para frente, desviando sua atenção por um breve momento para observar uma mulher jovem que caminha na direção contrária a ele, o que evidencia sua atração e curiosidade sobre o sexo oposto, porém, ele rapidamente desvia o olhar, demonstrando sua inexperiência com as mulheres (1min, 35 seg).

Enquanto a esteira conduz o protagonista, os créditos aparecem ao som de “*Sound of silence*” (29 seg), uma das canções mais emblemáticas da produção: os versos demonstram a sensação de vazio e isolamento que o rapaz sente. O protagonista então recupera sua bagagem e dirige-se à saída da movimentada área de desembarque (2 min, 17 seg). Há então um corte para uma cena no quarto de Benjamin, onde ele está sentado com o mesmo olhar hipnotizado (2 min, 42 seg). O pai aparece e senta-se ao lado, procurando animá-lo, uma vez que a família preparou uma grande festa para recebê-lo e convidou amigos da alta sociedade. Benjamin menciona que prefere ficar sozinho, ao que o pai retruca “São nossos melhores amigos. A maioria o conhece desde seu nascimento”, demonstrando que todos os convidados são pessoas mais velhas, amigas dos pais do protagonista (3 min, 6 seg-3 min, 13 seg).

Relutante, o rapaz diz estar preocupado com o futuro e que gostaria que ele fosse “diferente” (3 min, 45 seg). A mãe aparece em seguida e o faz descer para cumprimentar os convidados (4 min, 2 seg): todos são pessoas com mais idade, identificadas apenas pelos sobrenomes, antecidos pelos pronomes de tratamento senhor (Mr.) ou senhora (Mrs). O

protagonista é exposto como um troféu, como uma empreitada de sucesso do casal Braddock, situação que o deixa desconfortável⁶².

Ele procura se desvencilhar dos toques, afagos e beijos que recebe, mas com pouco sucesso. Muitos o questionam sobre o que fará de sua vida de agora em diante, porém ele não sabe responder (4 min, 25 seg-5 min). Um dos convidados, o Sr. McGuire, sugere a Benjamin que pondere trabalhar na indústria de plásticos (5 min, 34 seg), pois é um ramo de futuro – uma aposta que a história demonstraria correta⁶³. Novamente, ele procura escapar das conversas e toques que recebe das visitas, uma mulher lê, em voz alta, o currículo dele enumerando as muitas atividades em que se envolveu durante a faculdade (5 min, 53 seg) – enquanto tenta subir para o quarto, a câmera foca pela primeira vez na Sra. Robinson, trajando uma roupa cuja estampa lembra uma camuflagem felina em uma possível referência ao papel de *femme fatale*, sentada em uma poltrona, fumando com ar entediado e analisando o rapaz da cabeça aos pés (6 min, 3 seg).

Uma vez fechado em seus aposentos, o personagem pode respirar aliviado, mas não por muito tempo: a Sra. Robinson abre a porta, dizendo que pensava ter encontrado o banheiro (6 min, 48 seg). O rapaz procura livrar-se dela rapidamente, porém ela insiste em conversar:

Sra. Robinson- Lindo quarto.

Benjamin- Não quero ser rude, Sra. Robinson, mas estou muito...

Sra. Robinson- Não tem um cinzeiro? Eu havia esquecido: o campeão não fume (sic)! [ela deposita a cinza do cigarro sobre um móvel, e o rapaz a recolhe para um cesto de lixo] É uma garota?

Benjamin- Que garota?

Sra. Robinson- Que o perturba.

Benjamin- Não, estou simplesmente preocupado pelas coisas.

Sra. Robinson- Em geral.

Benjamin- Exatamente.

Sra. Robinson- Bom... Parabéns.

Benjamin- Obrigado.

Sra. Robinson- Tenho um serviço a lhe pedir.

Benjamin- O quê?

Sra. Robinson- Acompanhe-me.

Benjamin- O quê?

Sra. Robinson- Meu marido levou o carro.

Benjamin- [ele entrega à mulher as chaves do carro que ganhou dos pais] Vamos lá. Você sabe mudar as marchas. [ela balança a cabeça, negativamente] A senhora. Não sabe?

Sra. Robinson- Não.

⁶² De acordo com o editor e escritor do site Filmsite.org, Tim Dirks, os sentimentos de Benjamin são reforçados como elementos presentes na casa, como a miniatura de um mergulhador solitário no fundo de um aquário (2 min, 48 seg) e a pintura de um palhaço triste (4 min, 6 seg) que são focalizadas pela câmera (2010, online).

⁶³ Dirks (2010, online) menciona que a indústria de plásticos estava em expansão durante a década de 1960, impulsionada pela Corrida Espacial e crescimento das vendas de bens de consumo domésticos.

Benjamin- Vamos. [A Sra. Robinson joga as chaves do carro dentro do aquário que há no quarto] (7 min, 3 seg-8 min, 15 seg).

Na cena seguinte, o protagonista estaciona o carro em frente à casa da Sra. Robinson (8 min, 34 seg). Ela o convence a entrar até que acenda as luzes e, então, pede que ele fique até que o marido chegue em casa (9 min, 1 seg). O rapaz se mostra relutante, mas ela praticamente força sua permanência ao ignorar seus argumentos. A anfitriã serve bebidas, coloca uma música animada e procura atrair Benjamin ao falar de si mesma. O homem finalmente percebe as intenções da mulher e decide partir, mas ela continua a provocá-lo, fazendo-se de boba e sentando-se de um jeito provocante, além de mencionar que o marido deve demorar a chegar (9 min, 55 seg-11 min, 59 seg). O protagonista então pergunta se ela deseja seduzi-lo, ao que ela responde negativamente, rindo, para desespero do rapaz, que se sente envergonhado de ter pensado tal coisa – fato que demonstra sua inexperiência em relacionamentos (12 min, 1 seg-12 min, 28 seg). Como forma de resolver o mal entendido, a mulher o convida para ver o retrato de Elaine, sua filha, no quarto da garota (12 min, 45 seg). Ele aceita, esperando reparar o erro, todavia, a Sra. Robinson aproveita novamente para jogar indiretas sobre o rapaz, pedindo, por exemplo, que ele abaixe o zíper de seu vestido (13 min, 17 seg). Benjamin reage de modo assustado, enquanto a anfitriã procura seduzi-lo com insinuações e jogos de palavras.

O rapaz decide partir assim que a personagem de Bancroft avisa que deseja deitar-se, mas antes, ela lhe pede um último favor: que traga sua bolsa até o banheiro (14 min, 46 seg). Bastante desconfiado e assustado, ele leva o objeto até o quarto de Elaine, na esperança de poder sair da casa rapidamente, contudo a Sra. Robinson se tranca com ele no quarto, nua da cintura para cima, e diz ao rapaz que ele pode dormir com ela quando quiser (15 min, 29 seg). Desesperado, Benjamin apenas diz que deseja ir embora apesar de, por vezes, dirigir o olhar ao corpo da mulher – nesse instante, a câmera altera uma longa cena do rosto nervoso do protagonista com *flashes* de partes do corpo de sua interlocutora (15 min, 32 seg; 15 min, 36 seg; 15 min, 41 seg; 15 min, 47 seg).

O medo do protagonista aumenta quando ele ouve um carro parando em frente à casa: é o Sr. Robinson, sócio do pai de Benjamin e grande amigo da família. Rapidamente, ele empurra a anfitriã e abre a porta, descendo para o bar, onde se senta e finge que está bebendo algo (16 min, 4 seg). O recém-chegado o cumprimenta de modo simpático, oferece-lhe um novo *drink* e sugere ao jovem que aja de modo mais livre, que se divirta e namore antes de pensar sobre o futuro, pois ele mesmo deseja ser jovem novamente (17 min, 27 seg). Talvez o personagem tenha sido educado de modo firme pelos pais e tenha tido pouco tempo para lazer

ou desenvolver atividades de interesse próprio quando mais novo e, provavelmente, sinta-se incompleto por causa disso. Ele então sugere que o rapaz tire um tempo para si próprio e se divirta com festas e garotas (18 min, 51 seg). Pouco depois, a Sra. Robinson, devidamente vestida, junta-se aos dois e mantém as aparências até que Benjamin vá embora.

Na cena seguinte, os pais de Benjamin estão festejando o aniversário de 21 anos do rapaz – a idade adulta legal nos Estados Unidos. O evento parece ser restrito a um pequeno grupo de familiares e o patriarca faz questão de frisar que o filho não é mais um “menino”: é um “jovem” (20 min, 22 seg; 20 min, 45 seg) – não apenas por ter se formado na universidade, mas também por ter atingido a maioridade penal segundo a lei estadunidense. Para comemorar a ocasião, o pai do protagonista arranhou um presente inusitado: vestir o filho com roupa de mergulho e fazê-lo afundar na piscina enquanto todos aplaudem, ação que o rapaz obedece, relutante e envergonhado (21 min, 18 seg). Enquanto o personagem caminha até a água, a câmera oferece ao espectador um ponto de vista dele, focalizando os pais e familiares gesticulando através do vidro⁶⁴ da máscara de mergulho e falando algo, embora apenas a respiração do recém-graduado possa ser ouvida (21 min, 38 seg-22 min, 59 seg). Submerso, o rapaz permanece imóvel, como se buscasse um isolamento de toda aquela agitação. A câmera então o focaliza e aos poucos se afasta (23 min, 23 min, 25 seg).

O silêncio é interrompido com uma conversação em *voice-over* entre Benjamin e a Sra. Robinson, combinando um encontro, sendo que a imagem corta, em seguida, para uma cena do jovem em uma cabine telefônica no Hotel Taft, onde ele já a aguarda (23 min, 26 seg-24 min). Benjamin está nervoso. Perdido, ele caminha pelo saguão sem destino aparente e procura desviar das conversações das pessoas que se dirigem a ele, como um atendente do local (25 min, 30 seg) e um grupo de idosos que está oferecendo uma festa para adolescentes (25 min, 58 seg). As pessoas que caminham pelo hotel são muito jovens ou muito idosas, de modo que é difícil para o protagonista se relacionar com qualquer uma delas. Ele então se senta no bar até que sua companhia chegue (26 min, 58 seg). A Sra. Robinson parece empolgada e demonstra-se simpática com o rapaz, embora o pressione para que consiga um quarto (27 min, 59 seg). Novamente, ela veste uma peça de roupa que se assemelha à pelagem felina. Bastante atrapalhado, ele procura agir com cuidado para que não desconfiem que passará a noite com uma mulher casada, contudo o nervosismo não o ajuda. Conseguindo o quarto, ele telefona para a companheira e lhe diz o número da porta, avisando que subirá primeiro (30 min, 1 seg).

⁶⁴ Segundo Dirks (2010, online), o filme emprega cenas dos personagens através ou refletidos em vidro como modo de expressar as diferenças entre gerações e a falta de rumo na vida do protagonista.

O personagem de Hoffman chega ao local e fecha as persianas com medo de que alguém o veja (32 min, 32 seg). A Sra. Robinson chega pouco tempo depois e impõe sua presença dominante sobre o rapaz, dizendo a ele o que deve fazer, enquanto Benjamin reage de modo aparvalhado, cometendo algumas gafes diante de sua companhia. Ambos representam dois opostos: uma pessoa mais velha e experiente e outra mais jovem diante da primeira vez com alguém do sexo oposto, sendo que o ponto em comum é o vazio em suas vidas que os compele a embarcar em um caso extraconjugal como forma de escapar da rotina cotidiana. O protagonista tenta novamente dissuadir a mulher da ideia de fazer sexo, mas ela o pressiona mencionando que ele deve ter medo de ser desajeitado por se tratar da primeira vez, convencendo-o finalmente (33 min, 9 seg-36 min, 16 seg).

Em seguida, sucedem-se várias cenas sem falas ao som de “*Sound of silence*”, alternando entre o cotidiano de Benjamin em sua casa, onde ele prefere manter-se afastado dos pais e passagens dos encontros com sua vizinha no Hotel Taft (36 min, 17 seg-40 min, 59 seg). A sequência é interrompida quando o pai o chama na piscina, questionando-o sobre o futuro:

Sr. Braddock- Que está fazendo?

Benjamin- Estou flutuando na piscina.

Sr. Braddock- Por que?

Benjamin- Flutuar é agradável

Sr. Braddock- Já pensou o que fazer após os estudos? De que lhe serviram seus quatro anos de faculdade? Tanto estudo.

Benjamin- Tem razão.

Sr. Braddock- Ouça Ben. É muito bom, para um jovem que estudou tanto, aproveitar um pouco de repouso por um tempo. Passear, beber e tudo. Mas após umas semanas, seria bom que ele fizesse projetos sérios e parasse de vagar (41 min-41 min, 50 seg).

A conversa é interrompida pela mãe, que avisa que os Robinson vieram fazer uma visita. O Sr. Robinson diz a Benjamin que ele deve aproveitar o tempo de descanso, pois ele próprio sente vontade de fazer isso (42 min, 5 seg) – e talvez não tenha tido tal oportunidade quando jovem. A Sra. Robinson o cumprimenta sorridente, embora disfarce qualquer intimidade que tenham compartilhado (42 min, 26 seg). Na maioria das vezes, os Braddock são representados como seres alienados, preferindo gastar dinheiro com objetos que façam de seu filho um troféu em vez de procurar ajudá-lo a tomar alguma decisão concreta sobre a vida. Talvez essa fosse a visão que muitos jovens estadunidenses possuíam de seus pais, pessoas cujas mentalidades não haviam acompanhado as transformações sociais e preferiam manter-se alheias aos desejos de seus filhos, ditando seus destinos ao longo da vida em vez de tentar compreendê-los. Desse modo, mesmo com o diploma na mão, o futuro é incerto para

Benjamin Braddock. Ele representa apenas mais um entre tantos outros jovens estadunidenses formados e que se pergunta se a carreira escolhida é aquela que realmente deseja exercer pelo resto da vida. Em nenhum momento, houve qualquer menção à faculdade que Benjamin cursou e ele mesmo não se mostrou entusiasmado em seguir seus estudos quando o pai sugeriu que o fizesse.

Na cena seguinte, a mãe procura saber o que ele faz quando sai de casa durante o dia e volta tarde. Evasivamente, ele responde: “rodo de carro” (43 min, 10 seg). Ela insiste, mas percebendo que o filho não vai dizer a verdade o deixa falando sozinho, aborrecida (42 min, 55 seg-43 min, 41 seg). Os questionamentos dos pais perturbam a vida pacata do personagem, que busca conversar sobre o assunto com a amante na cena seguinte, durante um dos encontros no hotel, embora a personagem de Bancroft relute em fazer tal coisa e apague a luz do quarto para evitar encará-lo (43 min, 56 seg). O rapaz insiste e o relacionamento da mulher com seu esposo se torna o tema do diálogo:

Benjamin- Aí está um assunto de conversa: seu marido.
Sra. Robinson- Ah, ele...
Benjamin- Ele e o resto. Como é seu relacionamento? O que a Sra. lhe diz quando sai?
Sra. Robinson- Nada. Ele dorme.
Benjamin- Sempre? Ele não acorda quando a senhora volta?
Sra. Robinson- [suspiro] Dormimos em quartos separados.
Benjamin- Entendo... vocês não... Sem ser indiscreto, vocês não dormem juntos?
Sra. Robinson- Não.
Benjamin- Há quanto tempo?
Sra. Robinson- Por favor...
Benjamin- Um minuto. Por que a senhora se casou com ele?
Sra. Robinson- Adivinhe.
Benjamin- Não sei.
Sra. Robinson- Pense bem, Benjamin.
Benjamin- Não sei. A menos que... A senhora não foi obrigada, não?
Sra. Robinson- [acende as luzes] Não conte à Elaine.
Benjamin- A senhora se casou grávida?
Sra. Robinson- Está chocado? (45 min, 5 seg-46 min, 6 seg)

Benjamin finalmente compreende por que a mulher do sócio de seu pai procurou conquistá-lo com tanto afinco: o casamento dela não se deu por amor, mas pela necessidade de evitar um escândalo com uma gravidez fora do matrimônio. O protagonista insiste, querendo saber mais sobre o passado dela e pergunta se ela também fez faculdade, ao que ela responde, com um olhar triste e desolado: “belas artes” (46 min, 51 seg). Um pouco antes, na mesma cena, a Sra. Robinson sugeriu conversar sobre artes, embora tenha abandonado o assunto, alegando não se interessar por nenhuma delas (44 min, 36 seg-44min, 50 seg).

Todavia, ela gostava do curso que fazia, mas teve de interrompê-lo para se casar e se tornar mãe – da mesma forma que o Sr. Robinson teve de abrir mão das farras de juventude.

O rapaz passa a perguntar sobre Elaine, a filha, despertando o ciúme de sua amante, que chega ao ponto de agredi-lo (48 min, 22 seg). Irritado, o jovem classifica os encontros de ambos como “indecentes” e “perversos” (49 min, 49 seg), dizendo que nunca mais fará esse tipo de coisa e que não sente orgulho em ter um caso como uma alcoólatra (49 min, 27 seg). Procurando fazê-lo voltar atrás, a mulher utiliza-se de argumentos onde se coloca como vítima, bem como de atitudes sensuais, de modo que o jovem cede, dizendo que os encontros são sua única alegria na vida – ou seja, ele não gosta do estilo de seus pais e muito menos sabe o que esperar do futuro. Os dois voltam para a cama, embora ela o faça prometer que nunca sairá com a filha dela (49 min, 48 seg-52 min, 27 seg).

Ironicamente, na cena seguinte, os pais de Benjamin tentam forçá-lo a sair com Elaine (52 min, 45 seg). O rapaz aceita encontrar-se com ela para se livrar das cobranças dos mais velhos, embora isso desperte a raiva da Sra. Robinson (54 min, 2 seg). O jovem então decide se livrar de sua companhia, uma mulher jovem e bonita, tornando o encontro terrível: dirige em alta velocidade (55 min, 32 seg), não dá atenção às perguntas da garota (55 min, 55 seg) e a leva a um bar de *striptease*, de onde ela foge por se sentir humilhada (58 min, 26 seg). Entretanto, o protagonista se arrepende: a personagem de Ross é a única com que passa por uma situação semelhante à sua, e talvez, a única capaz de entendê-lo – eles são próximos em idade e ambos têm os primeiros nomes mencionados, demonstrando que pertencem a uma mesma geração.

Benjamin procura consertar o mal começo do encontro sendo gentil e, eventualmente, se dá bem com a garota. Ambos passam a noite juntos: jantam⁶⁵, conversam, até que ele a deixa em casa. Sentindo-se mais à vontade, ele comenta:

Benjamin- Sinto-me muito bem com você. Acredita em mim? [ela balança afirmativamente a cabeça] De verdade?

Elaine- Sim.

Benjamin- Você é a primeira... a primeira coisa agradável que me aconteceu há muito tempo. A primeira pessoa cuja companhia eu suporto. Toda minha vida é uma desordem. Uma nulidade. Desculpe-me. Vou levá-la.

Elaine- Você tem uma ligação? [ele não responde] Perdão. Perdão, isso não é da minha conta.

Benjamin- Aconteceu, assim. Isso faz parte do conjunto. Você entende?

Elaine- Ela era casada?

Benjamin- Sim.⁶⁶

⁶⁵ Nessa cena, os protagonistas tentam conversar, porém, um grupo de jovens escuta música em volume alto próximo ao carro deles. Segundo Dirks (2010, online), tal passagem revela que as distâncias entre gerações existem até mesmo entre pessoas da mesma faixa de idade, mas com estilos de vida diferentes.

Elaine- Mãe de família?
Benjamin- Um marido e um filho.
Elaine- Eles souberam?
Benjamin- Não.⁶⁷
Elaine- Terminou?
Benjamin- Sim⁶⁸ (1 h, 2 min, 38 seg-1 h, 4 min, 4 seg).

Mesmo sabendo que a Sra. Robinson não aprovaria um envolvimento entre ele e sua filha, o protagonista marca um novo encontro com a garota no dia seguinte. Ele dirige embaixo de chuva (1 h, 4 min, 50 seg) – elemento que adianta uma tragédia eminente – até a casa de Elaine, mas quem entra no carro é a mãe dela e o ameaça, dizendo que contará sobre o relacionamento de ambos, caso ele não se afaste da filha (1 h, 5 min, 28 seg). Desesperado, Benjamin decide contar tudo à jovem, que enfurecida, o expulsa de casa (1 h, 7 min). Também desolada, a mulher mais velha observa tudo atônita, apenas despedindo-se dele – com a retração do *zoom* da câmera, demonstrando que agora estão definitivamente afastados (1 h, 7 min, 9 seg-1 h, 7 min, 18 seg). Nas cenas seguintes (1 h, 7 min, 19 seg-1 h, 9 min, 2 seg) não há diálogo, enquanto a câmera acompanha a angústia do protagonista em querer estar próximo de sua amada. Ao fundo das imagens, toca “*Scarborough Fair*”, uma canção que, segundo Dirks, (2010, online) indica uma relação promissora entre os dois jovens.

Com a partida de Elaine para a universidade de Berkeley, no norte do estado da Califórnia, Benjamin decide sair de casa (1 h, 9 min, 26 seg), disposto a conquistá-la e casar-se com ela. Ao som de “*Scarborough Fair*”, o espectador acompanha a jornada de Benjamin de sua casa até o campus, onde observa sua amada, mas sem estabelecer contato (1 h, 10 min, 17 seg-1 h, 13 min, 15 seg). Ele decide alugar um quarto em uma pensão para estudante, atraindo a desconfiança do dono do local, que pergunta se ele não é um “agitador”, provavelmente se referindo aos militantes estudantis aliados aos movimentos dos direitos humanos ou contra a Guerra do Vietnã (1 h, 13 min, 48 seg). Certo dia, ele a segue e procura conversar, embora ela expresse que não quer falar com ele e diga que está indo a um encontro, ele a segue. Elaine continua a ignorar a aproximação de Benjamin até encontrar o rapaz com quem deveria sair – alto, elegante e com um ar refinado, aparentando ser rico - o qual abraça a garota e sai caminhando, deixando o protagonista sozinho (1 h, 15 min, 28 seg-1 h, 17 min, 5 seg).

Na cena seguinte, durante a noite, Elaine invade o quarto que o protagonista alugou e o desafia a contar a verdade, pois a Sra. Robinson afirma que ele a estuprou no hotel.

⁶⁶ Essa tradução não aparece nas legendas contidas no DVD.

⁶⁷ Essa tradução não aparece nas legendas contidas no DVD.

⁶⁸ Essa tradução não aparece nas legendas contidas no DVD.

Benjamin procura dar sua versão dos fatos, mas a mulher se desespera e grita, chamando a atenção do dono da hospedaria, que o expulsa (1 h, 18 min, 3 seg- 1h, 19 min, 43 seg). Sem escolha, ele começa a fazer as malas, embora não soubesse para onde ir. Elaine apenas sugere que não vale a pena partir sem planejar o próximo passo e deixa o local (1 h, 21 min, 40 seg).

Mais tarde, Elaine retorna ao quarto, portando-se tranquilamente, e ambos conversam sobre o futuro de sua relação:

Elaine- Beije-me. [O rapaz a beija e em seguida a abraça pelos ombros]
Benjamin- Você quer se casar comigo? [ela balança a cabeça, indicando que não]
Você não quer?
Elaine- Eu não sei.
Benjamin- Mas é possível?
Elaine- Pode ser.
Benjamin- Talvez você se case comigo?
Elaine- Sim.⁶⁹
Benjamin- Quando.
Elaine- Não sei.
Benjamin- Amanhã? Não quero apressá-la...
Elaine- Não sei. Não entendo o que está havendo.
Benjamin- Você se sente assustada? [ela indica que sim com a cabeça] Não se sinta mais assustada. Vamos nos casar.
Elaine- Isso parece difícil (1 h, 22 min, 19 seg-1 h, 23 min, 42 seg).

Apesar das circunstâncias que gravitam em torno de seu relacionamento, os personagens se gostam e procuram apelar ao matrimônio como forma de firmar uma união. Todavia, a mulher está relutante com a ideia de utilizar o casamento apenas para interesses momentâneos. Benjamin, por outro lado, acredita que esta é a única solução e passa a segui-la pelo campus, cobrando que ela tome uma decisão logo. Elaine prefere manter-se na defensiva e então menciona que pensou em casar-se com o rapaz que encontrou no zoológico (1 h, 25 min, 19 seg), fato que deixa o protagonista assustado, embora continue ansioso por uma resposta positiva. Em uma das cenas seguintes, o personagem de Hoffman volta ao seu quarto na hospedaria após comprar presentes para Elaine, mas encontra o pai da garota em seu quarto (1 h, 27 min).

O Sr. Robinson revela que descobriu sobre o caso entre ele e sua esposa e diz que isso os levou ao divórcio (1 h, 28 min, 6 seg). Benjamin tenta argumentar que o relacionamento com a mulher mais velha não significou nada, que foi como “dar as mãos” (1 h, 28 min, 14 seg) e que está unicamente interessado em Elaine. Isso desperta a ira de seu visitante, que o ofende usando palavras ligadas ao comportamento e à moral, como “degenerado” e “decadente” (1 h, 29 min, 1 seg). O proprietário do local ouve a conversa e expulsa o rapaz da

⁶⁹Essa tradução não aparecem nas legendas contidas no DVD.

hospedaria. O jovem tenta procurar por sua amada, mas descobre que ela deixou a cidade (1 h, 29 min, 42 seg).

Obstinado, ele dirige-se até Los Angeles, onde invade a casa dos Robinsons na esperança de encontrá-la, entretanto, é confrontado pela Sra. Robinson, a qual conta que Elaine vai se casar às pressas (como forma de afastá-la definitivamente do protagonista) e chama a polícia, forçando Benjamin a fugir sem conseguir maiores explicações (1h, 30 min-1 h, 32 min, 18 seg).

Decidido a encontrá-la, Benjamin vai até o local em que o rapaz que Elaine encontrou no zoológico está morando e descobre que a cerimônia acontecerá em Santa Bárbara (1 h, 33 min, 44 seg). O protagonista consegue encontrar a igreja, mas as portas estão trancadas (1 h, 37 min, 28 seg). Ele então sobe por uma escadaria até o primeiro andar, debruçando-se em uma barreira de vidro que dá uma visão do térreo, onde ele vê sua amada finalmente casada pelo reverendo e beijando o novo marido (1 h, 37 min, 44 seg). Procurando chamar a atenção da jovem, ele abre os braços e bate as mãos contra o vidro com força – a posição de Benjamin lembra de Jesus crucificado (1 h, 38 min, 5 seg). A Sra. Robinson parece despreocupada, dizendo que o protagonista chegou tarde demais, contudo, a filha fica admirada com o ato do rapaz e caminha em direção a ele, gerando confusão (1 h, 38 min, 13 seg-1h, 39 min, 15 seg). Os dois fogem do local e sobem em um ônibus, sorridentes, contentes, como se tivessem vencido a batalha – e são encarados pelos olhares de censura dos demais passageiros, todos mais velhos (1 h, 39 min, 36 seg-1 h, 40 min). Porém, aos poucos as feições dos personagens mudam, tornando-se mais sérias enquanto “*Sound of silence*” embala a cena. Pensativos, ambos parecem refletir se fizeram a coisa certa e se terão um final feliz ou se os problemas estão apenas começando (1 h, 40 min, 1 seg-1 h, 40 min, 41 seg).

Provavelmente o filme não apresentou um melhor desempenho na cerimônia do Oscar de 1968 por sua representação do casamento como uma prisão, um acordo que só acontece entre partes descontentes ou forçadas a encobrir escândalos, uma visão bastante diferente das obras produzidas durante a vigência do *Hays Code*. O diretor Mike Nichols foi o único premiado da noite, entretanto, como ressalta Levy (1990), a Academia muitas vezes escolhe seus vencedores pelo critério da recompensa, ou seja, premia um artista por certo trabalho pois este perdeu em uma disputa anterior. O realizador de “A primeira noite de um homem” havia sido derrotado no ano anterior e era considerado um dos nomes mais promissores de Hollywood – todavia, nunca repetiu o êxito de seus dois primeiros trabalhos. O grande vencedor foi “No calor da noite”, o que enfocava um assunto então atual (a questão racial no sul dos Estados Unidos), embora sua abordagem fosse muito mais próxima dos antigos

moldes de fazer cinema: personagens levemente maniqueístas, temáticas polêmicas abordadas de modo suavizado e um final feliz com lição de moral.

A família em preto e branco: “Adivinhe quem vem para jantar”

Os Estados Unidos foram um dos últimos países da América a abolir a escravidão, no ano de 1865, após quase 250 anos de contínua utilização de mão de obra africana para os trabalhos manuais considerados pesados. Apesar de, no período anterior à Independência, os escravos representarem uma parcela pequena considerando a totalidade da população das colônias, esse grupo constituía percentuais significativos em alguns territórios do sul, gerando tensões raciais. O medo de uma rebelião era constante, o que resultou em um rígido sistema de leis que tinha por objetivo eliminar a condição humana dos negros e evitar que os mesmos instaurassem qualquer forma de organização política (KARNAL, 2008).

Cristián Guerrero Yoacham e Cristián Guerrero Lira (1998) mencionam que mesmo a proclamação da Independência em 1775 não melhorou as condições de vida da população afro-americana, uma vez que “en los Estados Unidos la esclavitud se desarrolló em plenitud y em medio de un sistema democrático y pluralista com todas las características que la han hecho abominable al ser humano”⁷⁰ (p. 121). No ano de 1820, foi aprovado o Compromisso do Missouri, o qual garantia aos estados do sul – territórios abaixo de uma linha imaginária estabelecida aos 36°30’ da latitude norte – a legalidade do trabalho escravo. O acordo, firmado entre políticos favoráveis e contrários à abolição, serviu para aliviar as tensões entre as unidades administrativas por um breve período.

De acordo com Leandro Karnal (2008), as primeiras associações antiescravidão surgiram no século XIX e iniciaram suas atividades políticas a partir de publicações que questionavam a utilização do trabalho escravo – alguns periódicos eram até mesmo mantidos por leitores negros, uma vez que a religião protestante preza a leitura da Bíblia, muitos escravos conversos eram alfabetizados. Parte significativa dos primeiros abolicionistas era religiosa e, muitas vezes, estava ligada à Igreja, a qual destacava a escravatura como algo que ia contra os valores de igualdade, liberdade e bondade. A situação mais tensa concentrava-se na região sul do país:

O reduto da escravidão era o Sul do país, principalmente nas regiões produtoras de tabaco e algodão, na Virgínia, Geórgia e Maryland. Nessas regiões, ter um escravo era o mesmo que ter um valioso bem e a quantidade de escravos simbolizava posição de prestígio social do proprietário. Além disso, a ideia de que brancos e negros jamais poderiam conviver em harmonia também reforçava a escravidão, na

⁷⁰ Nos Estados Unidos, a escravidão se desenvolveu plenamente em meio a um sistema democrático e pluralista, com todas as características que tornaram essa prática abominável aos olhos dos seres humanos (Tradução livre do autor).

medida em que, segundo essa premissa, nada se poderia fazer com os negros caso ficassem livres. Outro importante fator que pesava contra a possibilidade de abolição da escravatura é que o escravo, mercadoria, já fazia parte do mercado econômico do país. Ele estava inserido numa complexa rede de compra e venda e sua força de trabalho sustentava a produção nos campos, sendo o responsável pela mobilização de milhões de dólares. Quanto mais se dependia do escravo, maior era o esforço para mantê-lo nessa posição, mesmo porque crescia cada vez mais o receio de manifestações coletivas de escravos, que de fato resistiam, fugiam, ou matavam senhores em nome da liberdade (KARNAL, 2008).

Segundo Luiz Estevam Fernandes e Marcus Vinicius de Moraes (2008), os debates sobre a questão racial tornaram-se ainda mais acirrados no século XIX, pois grupos de intelectuais e a classe política do país buscavam concretizar uma identidade comum a toda a população, objetivo que era dificultado pelas diferenças sociais entre negros e brancos, bem como pelo preconceito enraizado na sociedade. Yoacham e Lira (1998) citam que a partir de 1850, o Compromisso do Missouri perdeu forças quando a Califórnia – localizada no sul – optou por ingressar na União como um estado não-escravista e os territórios de Novo México e Utah deixaram que a “soberania popular” decidisse sobre o uso ou não dessa mão de obra.

Com o início da Guerra Civil, novas oportunidades favoráveis aos negros surgiram. No ano de 1863, o então presidente Abraham Lincoln assinou a Proclamação de Emancipação, a qual libertava os escravos que viviam em alguns dos territórios que haviam se voltado contra a União. Muitos afro-americanos fugiram da Confederação rumo ao norte e juntaram-se ao exército e à marinha. A liberdade definitiva foi concedida, por meio da aprovação da Décima-terceira Emenda da Constituição ao final do conflito. Contudo, o fim da escravidão não foi o suficiente para impedir que o preconceito continuasse a manter uma estrutura segregacionista, principalmente no sul.

Os pensadores da época acreditavam que uma integração entre estadunidenses brancos e negros seria impossível devido à crueldade como os senhores tratavam seus escravos e que o ódio racial se tornara parte da cultura do país. Militantes anti-escravidão utilizavam até mesmo o exemplo do Brasil como uma utopia onde, supostamente, etnias diferentes viviam em paz – tal imagem era considerada um motivo de vergonha, pois o país latino-americano era uma monarquia católica considerada atrasada, enquanto os Estados Unidos representavam os ideais desenvolvimentistas da república protestante. Inicialmente, discutiram-se medidas para o retorno dos ex-escravos para suas terras natais, ou então, enviá-los para um território destinado apenas à colonização negra, todavia, essas iniciativas se mostraram inviáveis (AZEVEDO, 2003).

O sistema jurídico baseava-se no pressuposto “separados, porém iguais” para validar a divisão racial. De acordo com Grace Elizabeth Hale (2000), esse ideal foi impulsionado com a

expansão da economia de mercado e o êxodo rural, desse modo, os afrodescendentes eram considerados consumidores, mas não cidadãos. Entretanto, mesmo a possibilidade de poder pagar pelos mesmos bens e serviços que os brancos não garantia aos compradores negros o usufruto das mercadorias: a autora cita como exemplo as constantes expulsões de passageiros afro-americanos dos vagões de trem de primeira classe por policiais ou funcionários das companhias de viagem, uma vez que os setores conservadores não viam com bons olhos a ascensão social dessas pessoas, uma vez que isso implicaria uma maior convivência a partir do compartilhamento de certos espaços públicos. Além disso, os produtos destinados a esses consumidores eram de qualidade inferior e, muitas vezes, disponíveis apenas de forma racionada.

Segundo Sean Purdy (2008), o acesso a melhores condições de vida, que já era difícil na região sul do país, tornou-se ainda mais complicado com a aplicação do sistema *sharecropping* na área rural. Esse método de arrendamento de terras, frequentemente endividava as famílias de ex-escravos e seus descendentes – bem como, brancos pobres – pois estas eram obrigadas a tomar empréstimos a juros altos de comerciantes locais. Sendo assim, “alguns anos de cultivo ruim, frequentemente, resultavam em dívidas difíceis de serem pagas, num ciclo vicioso de endividamento. Formalmente livres, os negros do sul dos Estados Unidos eram cativos economicamente” (p. 182).

Procurando fugir da situação de miséria em que viviam, muitos afro-americanos deixaram os campos do sul rumo às regiões industriais do norte, movidos por melhores salários, condições de trabalho e maiores liberdade e respeito aos direitos civis. Purdy (2008) comenta que as esperanças de ascensão social originaram uma febre nesse setor da população, a qual atingiu principalmente a geração jovem do período pós-Guerra Civil. Grandes cidades como Nova Iorque, Chicago e Detroit registraram saltos exorbitantes no número de moradores negros entre 1910 e 1920. Todavia, a vida nos centros urbanos não era nenhum paraíso: os imigrantes sofriam formas de racismo velado e encontravam dificuldades para comprar imóveis ou colocar os filhos nas escolas. Além disso, a maioria dos trabalhos disponíveis estava ligada a serviços braçais e domésticos, demonstrando que a ideia de que os afrodescendentes deveriam ocupar posições de subserviência estava fortemente ancorada no pensamento do estadunidense médio.

A crise econômica desencadeada com o *crash* da Bolsa de Nova Iorque em 1929 afetou ainda mais a vida desse grupo. Segundo May (2008), nem mesmo a política do *New Deal* contribuiu para uma melhoria nas condições de vida dos afro-americanos, os quais permaneceram em posição desigual em relação aos homens brancos e outros grupos sociais:

For every dollar earned by white men during the depression, white women earned 61 cents while black women earned only 23 cents. Nine out of ten employed black women were either domestics or agricultural workers and therefore exempt from most New Deal benefits, which blatantly discriminated against blacks, women, southerners, and rural laborers⁷¹ (p. 41).

A situação do negro estadunidense começaria a mudar apenas com a Segunda Guerra Mundial, embora as transformações sociais se demonstrassem lentas. No capítulo 1, foi possível observar, a partir de argumentos apresentados por pesquisadores, que o período do conflito abriu as portas para avanços significativos a esse setor da população, embora tais mudanças não fossem vistas com bons olhos pelas camadas mais conservadoras da sociedade. Segundo Adams (1994), as indústrias recorriam à mão de obra afro-americana apenas em último caso e, geralmente, reservavam a esses homens e mulheres os trabalhos em piores condições e remuneração. Mesmo no exército, os soldados negros eram encaixados em ocupações subalternas e a segregação permaneceu até 1948, quando o presidente Truman decidiu acabar com a divisão entre os soldados de etnias diferentes.

May cita que “black soldiers returned from fighting a war against racism to face segregation, discrimination, and brutality at home”⁷² (2008, p. 10). Líderes afro-americanos passaram a pressionar o governo para que medidas em prol dos direitos humanos fossem tomadas, já que, ao fim do conflito, a União Soviética utilizava o argumento do preconceito para evidenciar as contradições do sistema capitalista e questionar o ideal de liberdade estadunidense. O Estado correspondeu aos pedidos com a promulgação de leis que impediam a divisão racial em lugares públicos, entretanto, a população acreditava que tal mudança não deveria se estender ao âmbito privado⁷³.

Mesmo no campo da produção cinematográfica, a segregação era presente. Os cinemas eram divididos etnicamente: Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2004) afirmam que, com a exceção das salas de projeção localizadas em vizinhanças negras, as demais tinham horários distintos para os diferentes públicos, ou então, separavam os assentos, reservando os melhores lugares para os brancos. Nas telas, a presença de tal grupo era ainda mais reduzida:

⁷¹ Para cada dólar ganho por um homem branco durante a Depressão, uma mulher branca ganhava 61 centavos, enquanto uma mulher negra ganhava apenas 23 centavos. Nove em cada dez trabalhadoras afro-americanas estavam empregadas em serviços da área doméstica ou de agricultura, por consequência, excetuadas da maioria dos benefícios do New Deal, o qual evidentemente discriminava negros, mulheres, moradores da região sul e trabalhadores rurais (Tradução livre do autor).

⁷² Os soldados negros voltaram de uma guerra contra o racismo para enfrentar segregação, discriminação e brutalidade em sua própria nação (Tradução livre do autor).

⁷³ May (2008) cita como exemplo uma pesquisa realizada em 1964 em que parcelas significativas de habitantes do norte e do sul responderam que se um proprietário branco estaria dentro de seus direitos caso não quisesse vender seu terreno a um negro.

de acordo com Donald Bogle (2001), o primeiro filme estadunidense a trazer um personagem negro foi “Uncle Tom’s cabin” (Edwin S. Potter, 1903). Todavia, o ator que o interpretava era um homem branco maquiado, um *blackface*. Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2004) comentam que esse tipo de representação tem origem nos *minstrel shows*, apresentações de caráter popular bastante comuns no sul pré-Guerra Civil, nas quais pessoas negras clara pintavam o corpo para interpretar afro-americanos.

Em Hollywood, a segregação étnica, muitas vezes, gerava situações ambíguas. Um exemplo é “O nascimento de uma nação” (D. W. Griffith, 1915): a produção foi tachada de racista por muitos de seus críticos por glorificar o Ku Klux Klan⁷⁴ e representar personagens negros como ignorantes e brutos⁷⁵ (INTERNET MOVIE DATABASE, 2011a). Grupos em prol dos direitos dos afro-americanos, como a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), fundada em 1908, procuraram promover o boicote ao filme. Contudo, tais manifestações surtiram o efeito contrário e o público lotou as salas de cinema para conferir o motivo da polêmica, fazendo da obra um sucesso de bilheteria (BENSHOFF; GRIFFIN, 2004).

Diretores negros buscaram uma fórmula para contrabalancear a representação estereotipada de afro-americanos nas telas de cinema que se originou com o filme de Griffith. Dos esforços desse grupo, surgiram os chamados *race movies*, filmes produzidos e estrelados por negros e destinados às salas de projeção exclusivas para esse grupo. Tais produções apresentavam uma qualidade inferior se comparadas às de Hollywood, pois os sindicatos eram restritos a pessoas brancas (BENSHOFF; GRIFFIN, 2004). O pesquisador Manthia Diawara (1993) menciona que “O nascimento de uma nação” lançou as bases para um modelo de representação dos personagens negros e da temática racial que permaneceu por décadas:

More insidiously, however, the racial conflict depicted in *The Birth of a Nation* became Hollywood’s only way of talking about Black people. In other words, whenever Black people appeared on Hollywood screens, from *The Birth of a Nation* to *Guess Who’s Coming to Dinner?* to *The Color Purple* they are represented as a problem, a thorn in America’s heel. Hollywood’s Blacks exist primarily for White spectators whose comfort and understanding the films must seek, whether they thematize exotic images dancing and singing on the screen, or images constructed to narrate a racial drama, or images of pimps and muggers. With *The Birth of a Nation* came the ban on Blacks participating in bourgeois humanism on Hollywood

⁷⁴ Organização de extrema direita que se estruturou pela primeira vez ao final do século XIX. O grupo se popularizou na região sul dos Estados Unidos, defendendo políticas reacionárias como a supremacia branca e a perseguição a diversos grupos minoritários, em especial, os negros. O Ku Klux Klan existe até os dias atuais, mantendo diversas vertentes (McVEIGH, 2008).

⁷⁵ Segundo o site Internet Movie Database (2011a, online), o diretor do filme sentiu-se tão chateado com as afirmações que, um ano mais tarde, produziu “Intolerância” (D. W. Griffith, 1916), filme que atacava o preconceito e funcionou com um pedido de desculpas.

screens. In other words, there are no simple stories about Black people loving each other, hating each other or enjoying their private possessions without reference to the White world because the spaces of those stories are occupied by newer forms of race relation stories which have been overdetermined by Griffith's master text⁷⁶ (1993, p. 3-4).

O espaço dos afro-americanos no cinema estadunidense, ainda hoje, é bastante reduzido em comparação ao dos brancos. Doherty (1999) salienta que se esse público encontrou pouca representação em frente às câmeras, a participação por trás delas era ainda menor, uma vez que obras de diretores negros tiveram alcance bastante restrito. As portas se abriram lentamente para esses profissionais, sendo que, na maioria das vezes, os papéis destinados a eles eram o de figurantes, vilões ou de enfoque cômico-pejorativo. Bogle (2001) lista cinco estereótipos mais comuns em que os personagens negros eram encaixados. Benschoff e Griffin resumem os argumentos do autor no parágrafo abaixo:

The ineffectual and lazy Coon stereotype was a foolish, jive-talking simpleton who would do anything to avoid work. The Uncle Tom character was a black house slave who faithfully served his white master. Uncle Tom's female counterpart was the Mammy, an overweight black woman who took care of the white master's children, without concern for her own. The Coon, Uncle Tom, and Mammy figures all represented black people as childlike, asexual, and happily docile. They were images that directly supported the supposed beneficence of slavery. Once slavery was ended however, the stereotypes turned even more disturbing. The Tragic Mulatto was a woman born of a mixed-race marriage or sexual union. She invariably died at the end of her story, punishment for her "sin" of being of mixed race (and for being sexual herself). The Black Buck was a brutal, animalistic, and hypermasculine African American man who threatened the white establishment because of his alleged sexual prowess. Both the Tragic Mulatto and the Black Buck stereotypes suggest a psycho-sexual dimension to social prejudice, centered as they are on fears of miscegenation, the sexual or romantic mixing of races. The Black Buck stereotype seems to be a reflection of white men's fears about black male power, and especially the fear that black men might brutalize and rape white women in retribution against white slave owners, who had done the same to black women for centuries⁷⁷ (2004, p. 76).

⁷⁶ Todavia, insidiosamente, o conflito racial representado em "O nascimento de uma nação" tornou-se a única maneira de Hollywood abordar a questão da população afro-americana. Em outras palavras, sempre que pessoas negras apareceram em filmes hollywoodianos, de "O nascimento de uma nação" a "Adivinhe quem vem para jantar" e a "A cor púrpura", eles são apresentados como problemas, um espinho no calcanhar dos Estados Unidos. Os negros de Hollywood existem, primeiramente, para o público branco, ao qual os filmes buscam levar divertimento e compreensão, seja tematizando-os em imagens exóticas como cantores e dançarinos, ou imagens construídas para narrar um drama racial, ou imagens de cafetões e bandidos. Com o "Nascimento de uma nação" surgiu o banimento dos negros do humanismo burguês das telas de Hollywood. Em outras palavras, não existem histórias simples sobre pessoas negras se amando, se odiando ou aproveitando suas posses sem referências ao mundo branco porque os espaços dessas histórias são ocupados por novas formas de relações étnicas que foram predeterminadas pelo trabalho textual de Griffith (Tradução livre do autor).

⁷⁷ O estereótipo do fútil e preguiçoso Coon era um personagem simplório, tolo, que fala por meio de gírias e que faria de tudo para não trabalhar. O Uncle Tom era um escravo doméstico que servia fielmente a seu amo. A contraparte feminina do Uncle Tom era a Mammy, uma mulher negra e obesa que cuidava dos filhos de seu senhor, sem qualquer preocupação particular. As figuras do Coon, do Uncle Tom e da Mammy representavam as pessoas negras como infantis, assexuadas e sempre felizes e dóceis. Eram imagens que diretamente apoiavam os supostos benefícios da escravidão. Entretanto, uma vez que a escravidão foi abolida, os estereótipos se tornaram ainda mais perturbadores. A Tragic Mulatto era uma mulher nascida de um casamento ou uma relação sexual

Doherty (1999) comenta que nos anos anteriores ao *Hays Code*, a presença desse grupo étnico em papéis coadjuvantes aumentou e que algumas películas até mesmo atacaram práticas racistas e segregacionistas, todavia a aprovação do sistema de censura acabaria por frear tais avanços. Segundo o autor, o código impediu que personagens negros e brancos fossem representados de forma igualitária nas telas de cinema. Antes de 1934, alguns filmes que se passavam em locações exóticas apresentavam relações de amizade e respeitabilidade entre pessoas de diferentes etnias, representação que foi apagada nos anos seguintes. A censura também proibiu que os filmes apresentassem casais inter-raciais entre os personagens.

Alguns profissionais conseguiram estabelecer carreiras respeitadas, porém não conseguiram romper certas barreiras impostas pelo preconceito. Hattie McDaniel, por exemplo, venceu o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante pelo papel de uma servente em “E o vento levou...” (Victor Fleming, 1939), mas o prêmio não lhe garantiu maior destaque nos demais filmes de que participou. Benshoff e Griffin (2004) afirmam que as tentativas de unir o país durante a Segunda Guerra Mundial levaram Hollywood a reavaliar as representações que construía desse setor populacional, atitude que foi impulsionada quando filmes sobre a temática racial fizeram sucesso – como o drama “Clamor humano” (Marc Robson, 1949). Entretanto, esse gênero de filme não resistiu por muito tempo com a ascensão do macarthismo.

As produções cujas temáticas estavam ligadas à etnia ressurgiram ao final dos anos 1950, período em que a sociedade estadunidense atravessava mudanças significativas em favor dos afro-americanos. O número de manifestações contrárias à segregação cresceu, gerando, em contrapartida, reações truculentas por parte de organizações favoráveis a uma “supremacia branca”, como o Ku Klux Klan. Nesse mesmo período, o movimento pelos direitos humanos conheceu seus principais líderes, pessoas carismáticas e influentes que procuraram derrubar as barreiras da segregação, seja de modo pacífico ou violento, unindo negros e brancos na busca de um ideal ou defendendo a supremacia dos afro-americanos.

inter-racial. Ela inevitavelmente morria ao fim de seu filme, como punição pelo “pecado” de ter nascido da mistura de etnias (e por seu próprio ser sexual). O Black Buck era um homem negro bruto, animalesco e hipermasculino que ameaçava o establishment branco por suas alegadas proezas sexuais. Tanto o estereótipo da Tragic Mulatto quanto o do Black Buck sugerem uma dimensão psicosssexual para o preconceito social, centrado no medo da miscigenação, da mistural sexual ou romântica de etnias. O estereótipo do Black Buck parece representar os medos do homem branco sobre o poder do homem negro, especialmente, pelo medo de que os homens negros pudessem agir de modo violento para com as mulheres brancas e estuprá-las como retaliação aos brancos senhores de escravos, que fizeram o mesmo com as mulheres negras durante séculos (Tradução livre do autor).

Segundo Frederic O. Sargent (2004), a revolução desencadeada por esse movimento fez com que o racismo deixasse de ser um fator determinante na estruturação de políticas sociais. Na visão do autor, o marco inicial das mudanças foi a dessegregação do ensino público em 1954. Até então, o movimento negro – em especial, os jovens – empregavam outra forma de protesto pacífico, os *sit-ins*, em que ocupavam os assentos e sentavam-se no chão de lugares públicos e estabelecimentos comerciais segregados. Segundo o autor, a atitude calma dos negros em contraposição à violência da polícia em combater tais protestos foi essencial para a derrubada do sistema Jim Crow.

Um dos episódios que melhor sintetiza essa diferença de comportamentos é a prisão da costureira negra Rosa Parks, no ano de 1955 em Montgomery, por se recusar a ceder o assento que ocupava em um ônibus a um passageiro branco. De acordo com Oliveira (2008, p. 49), o ato indignou a população negra e alguns grupos religiosos de Montgomery os quais começaram a organizar protestos contra a prisão da costureira. As ações culminaram em “um boicote ao sistema de transporte público que durou 381 dias – não sem represálias de grupos racistas – gerando enormes prejuízos às empresas responsáveis por esse segmento e inspirando protestos em outras regiões do país”. A segregação no sistema de ônibus do estado do Alabama foi declarada inconstitucional a partir de 20 de dezembro de 1956 (SARGENT, 2004).

Entre os organizadores do boicote, estava o ministro batista Martin Luther King Jr., que se tornaria o principal ativista dos direitos humanos nos Estados Unidos. Segundo Oliveira (2008, p. 49), o sucesso da ação em Montgomery “ajudou a fundar e dirigiu a *Southern Christian Leadership Conference* em 1957, uma organização destinada a levantar o moral das igrejas negras e ensinar seus líderes as táticas de protestos pacíficos e não-violência”. Outra ação marcante dirigida pelo religioso foi a Marcha em Washington no dia 28 de agosto de 1963, que “reuniu aproximadamente 200.000 pessoas das mais diversas etnias para denunciar os maus-tratos sofridos pela população afro-americana no Sul, os efeitos da segregação e exigindo melhores condições de vida” (OLIVEIRA, 2008, p. 49). A mídia estadunidense – responsável pela cobertura de muitas das manifestações, aumentando a pressão sobre as autoridades – transmitiu famoso discurso “I have a dream” (UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, 1994).

O presidente John F. Kennedy discursou à nação sobre os direitos civis e demandou mudanças na Constituição para assegurar direitos a todos os cidadãos. No mandato de Kennedy, várias práticas segregacionistas passaram a ser consideradas ilegais – em alguns casos, exigia-se até mesmo o uso da força militar estadunidense para garantir a segurança da

população negra. A Lei de Direitos Humanos, a qual proibia e criminalizava qualquer tipo de discriminação racial em locais públicos, foi aprovada por Lyndon Johnson em 1964. No mesmo ano, King recebeu o Prêmio Nobel da Paz. Segundo Oliveira (2008, p. 50), o reverendo “também atuou em campanhas contra a Guerra do Vietnã e em favor das populações pobres”, sendo assassinado em 1968 após receber várias ameaças. Nos Estados Unidos, desde 1986 existe um feriado nacional em homenagem a King, comemorado na terceira segunda-feira de janeiro (GOODWIN, 2010, online).

No entanto, não eram todas as linhas de militância negra que procuravam uma solução pacífica para o problema da segregação. Alguns grupos adotaram ideias baseadas no Pan-africanismo, originando o chamado *Black Power*, sendo seu principal entusiasta o pregador religioso Malcolm X. Ex-delinquente que, desde criança, viu a família sofrer com o preconceito, converteu-se ao islamismo na prisão e passou a integrar a *Nation of Islam*. Racialista e declarado comunista, defendia o ideal de que os negros deveriam ocupar o topo da evolução social. Tempo depois, formou o próprio grupo religioso, o *Mosque Inc*. Apontado por muitos como inimigo público, recebeu várias ameaças de morte e conservava armas em sua casa para poder se defender. Foi assassinado com 16 tiros à queima-roupa – três jovens mulçumanos negros foram considerados culpados, embora negassem o envolvimento no crime (SHAWKI, 2006).

As ações desse líder inspirariam a formação de outros grupos apoiadores da ideia de um *Black Power*, os quais não acreditavam que a garantia de direitos seria o suficiente para mudar a realidade da população negra, uma vez que o preconceito continuava enraizado na sociedade. Uma das organizações mais influentes foi a dos Panteras Negras⁷⁸, criada em 1966 na Califórnia, a qual pregava a defesa e o fortalecimento da população afrodescendente, culminando numa revolução nacionalista negra. O grupo conseguiu uma forte penetração no imaginário estadunidense, bem como um grande destaque na mídia, todavia a postura revolucionária da iniciativa dividiu opiniões (JONES; JEFFRIES, 1998).

Os negros também conseguiram maior participação política no governo, de acordo com um levantamento realizado por Jennifer E. Maning e Colleen J. Shogan (2010). Em 1967, Edward Brooke se tornou o primeiro senador negro dos Estados Unidos. O número de deputados negros no Congresso cresceu: Shirley Chisholm foi a primeira negra a fazer parte da Câmara Representativa (1968) e concorreu às eleições presidenciais em 1972; Andrew

⁷⁸ *Black Panther Party for Self-Defense*, no original.

Young e Barbara Jordan foram eleitos pelo estado do Texas, se tornando os primeiros representantes afro-americanos a representar um estado sulista.

Nesse mesmo período, o termo pejorativo *negroes* foi, aos poucos, sendo substituído por *blacks*⁷⁹. Os afro-americanos ganharam maior espaço na música (em especial, com o *jazz*, o *soul* e o *blues*, ritmos socialmente engajados não apenas em suas letras, mas em sua musicalidade – esses encontraram espaço na gravadora *Motown*, fundada em 1959 e que lançou diversos cantores, compositores e produtores musicais afro-americanos), nos esportes (com destaque para o atletismo, boxe e alguns desportos coletivos), na literatura (temática como o preconceito racial e a inserção dos negros em espaços predominantemente brancos ganharam novas abordagens) e no cinema, revelando ídolos cuja admiração ultrapassaria as barreiras raciais. Séries de televisão também procuraram integrar seus elencos e surgiram os primeiros programas estrelados por afrodescendentes (GOODWIN, 2010, online). Benschhoff e Griffin (2004) mencionam que Hollywood procurou investir nas primeiras estrelas negras, como Dorothy Dandridge e Sidney Poitier, embora muitos papéis oferecidos a esses atores continuassem permeados por estereótipos.

As mudanças sociais originaram até mesmo um gênero específico para tal público: o *blaxploitation*, destinado a atrair o público negro. Segundo Benschhoff e Griffin (2004), tais produções expressavam o descontentamento e a fúria de jovens negros com a demora nos avanços do movimento de direitos humanos. Geralmente, esses filmes eram ambientados em comunidades violentas de afro-americanos, onde os protagonistas lidavam com problemas como a pobreza, o tráfico de drogas e a prostituição – os vilões, na maioria das vezes, eram policiais brancos corruptos ou preconceituosos. Algumas produções do ramo satirizavam clássicos de Hollywood e filmes de terror: o palavreado, os cenários, os figurinos, a música... tudo era permeado de referências ao afro-americanismo. Até mesmo Hollywood produziu filmes aos moldes do *blaxploitation* ao notar que tais películas faziam sucesso, entretanto tal gênero era mal visto por setores conservadores e, até mesmo, dentro da comunidade negra por seu conteúdo violento e sexual. As comparações com dramas sérios produzidos por grandes estúdios – considerados mais “assistíveis” – ajudou na extinção do gênero em meados dos anos 1970.

Sidney Poitier foi o ator que melhor se sobressaiu nesse período, geralmente encarnando personagens inteligentes e educados que se indignavam com o preconceito racial, mas reagiam de forma pacífica à situação. Ele se tornou o primeiro negro a vencer o Oscar na

⁷⁹ Nos Estados Unidos, o termo “*black*” (tradução literal de “preto”) é socialmente aceitável, em detrimento da conotação pejorativa de “*negro*”, enquanto no Brasil, o termo “negro” é considerado socialmente adequado.

categoria de Melhor Ator por “Uma voz nas sombras” (Ralph Nelson, 1963) – 24 anos após a conquista de Hattie McDaniel, que interpretou uma serviçal negra aos moldes do estereótipo Mammy em “E o vento levou” – e o mais bem pago: sua imagem poderia ser facilmente assimilada pelo grande público. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2004). De acordo com Levy (1990), a figura do afro-americano se tornou “mais bonita” para a Hollywood e a Academia dos anos 1960 e 1970: o número de indicações e vitórias que esses profissionais receberam cresceu substancialmente, embora o total ainda fosse reduzido em comparação aos brancos.

Em 1968, o drama policial “No calor da noite” (Norman Jewison, 1967)⁸⁰, coestrelado por Poitier⁸¹, tornou-se o primeiro filme sobre temática racial a ganhar o prêmio de Melhor Filme. Outras produções que abordavam esse mesmo tema e receberam indicações ao Oscar, como “O sol é para todos” (Robert Mulligan, 1962), “Adivinhe quem vem para jantar” (Stanley Kramer, 1967), “A grande esperança branca” (Martin Ritt, 1970), “O ocaso de uma estrela” (Sidney J. Furie, 1972), “Lágrimas de esperança” (Martin Ritt, 1972) e “Claudine” (John Berry, 1974).

Escolhido para análise, “Adivinhe quem vem para jantar” apresenta a história do casal recém-formado Joana (Katharine Houghton) e John (Sidney Poitier). Joana é uma jovem estudante branca filha de pais liberais, enquanto John é um médico negro e viúvo, com fama internacional. Ambos se conhecem em uma viagem e se apaixonam, iniciando um relacionamento. Joana deseja se casar e decide levar o pretendente para conhecer os sogros em Los Angeles. O encontro abala as convicções dos pais de Joana, Matt (Spencer Tracy) e Christina (Katharine Hepburn), que não sabem como lidar com a situação.

O filme recebeu dez indicações ao Oscar, vencendo em duas categorias: Melhor Atriz, para Katharine Hepburn e Melhor Roteiro Original. Durante a produção do material, diversos acontecimentos marcantes para o movimento de direitos humanos aconteceram, como a derrubada das leis que proibiam o casamento miscigenado e os protestos promovidos por Martin Luther King que levariam ao seu assassinato no ano seguinte⁸².

A crítica especializada recebeu bem ao filme. O jornal The New York Post disse que a obra era provocante e levantava importantes questões para um exame de consciência acerca das relações inter-raciais. Já a revista Time elogiou a última colaboração entre Katharine

⁸⁰ Entretanto, seriam necessários 38 anos até que outro filme que abordasse o preconceito étnico vencesse o prêmio principal da noite: “Crash – No limite” (Paul Haggis, 2005).

⁸¹ O ator também participou de um terceiro filme de sucesso no mesmo ano. Baseado em fatos reais, “Ao mestre, com carinho”, apresenta os problemas de uma escola de uma localidade pobre, onde os alunos convivem com os mais variados tipos de problemas. Poitier interpreta um professor idealista que busca ajuda-los.

⁸² Em certa altura do filme, Joey pede à Tillie para adivinhar quem vem para jantar. Ironizando a situação, a governanta responde “o reverendo Martin Luther King?”. Após a morte do líder pacifista, a piada foi suprimida das versões enviadas às salas de cinema (INTERNET MOVIE DATABASE, 2011b).

Hepburn e Spencer Tracy, que morreria pouco após a conclusão do filme. Todavia, a publicação mensal sobre artes Harper's atacou a caracterização maniqueísta do personagem de Poitier (WILEY; BONA, 1985).

O filme se inicia com a cena de um avião no horizonte e o acompanha até pousar no aeroporto (1 min, 13 seg). Após um corte para o saguão, a câmera acompanha um homem negro (John) e uma mulher branca (Joey) caminhando pelo local até a saída. Ambos riem e se abraçam, demonstrando estarem felizes. Nenhuma fala ou efeito sonoro é audível: as imagens são embaladas com a canção-tema do filme, "Glory of love", cujos versos abordam a importância de cumplicidade na vida a dois em momentos tristes e alegres. É interessante notar que os demais transeuntes parecem não se importar com a inter-racialidade do casal, com exceção de umas poucas pessoas – geralmente, aparentando ser de mais idade – que os observam com olhares sérios e curiosos (1 min, 14 seg-2 min, 29 seg).

Após deixarem o local, ambos tomam um táxi rumo à cidade de San Francisco. Pelo retrovisor, o motorista observa os jovens trocando um beijo apaixonado no banco de trás (3 min, 1 seg) – tal cena seria proibida pela censura até um ano antes da produção do filme. Quando a música termina, o espectador pode ouvir o primeiro diálogo entre os personagens, onde conversam sobre o fato do homem conhecer os pais da mulher. Ele prefere agir de modo cauteloso, dizendo que a reunião poderá deixar os pais de Joey chocados, mas ela diz que os conhece bem e que não haverá qualquer problema (3 min, 25 seg-3min, 55 seg).

O carro para em frente a uma galeria de arte onde a Sra. Drayton trabalha. O casal encontra-se com Hilary St. George, uma das funcionárias do local, a qual procura esconder seu desconforto com a presença de John ali (5 min, 4 seg). Ela avisa à Joey que a mãe dela não está e ambos retornam ao táxi, que os leva até a residência dos Drayton, uma grande casa no subúrbio. No local, John conhece Tillie, a governanta negra, a qual também parece incomodada com sua presença. Após conhecer alguns dos aposentos do local, ele pede para usar o telefone para falar com os pais. A personagem de Houghton pergunta se ele falará sobre ela e John diz que não a apresentará por telefone e dirige-se ao escritório (9 min, 19 seg). Nesse momento, a cena corta para o quarto de Joey, onde ela conversa com Tillie:

Tillie- Tenho direito de ter uma opinião. E se quer saber, não gosto que alguém da minha raça voe alto demais.

Joey- Não quero saber a tua opinião. Se quiser, eu peço. Tillie, desculpe. Não queria dizer isto, mas também não acredito que pense assim. Está muito enganada. É a última pessoa de quem esperaria uma atitude tão tola. Sabe que sempre gostei de você e é tão escura quanto ele. É legítimo gostar de você e errado gostar dele? Pare um pouco pra pensar (9 min, 56 seg-10 min, 28 seg).

Joey interrompe a conversa ao escutar a porta e desce as escadas correndo para encontrar a mãe, que acaba de chegar do almoço (10 min, 51 seg). Christina recebe um forte abraço da filha, que se senta com ela e começa a enumerar as qualidades do rapaz que conheceu. O diálogo é intercalado com uma cena de John ao telefone conversando com o pai e também tecendo elogios à garota e, então, o filme retorna à conversação entre as duas mulheres. Joey continua a falar sobre o amado e menciona que ele já foi casado e teve um filho, mas que perdeu ambos em um desastre de trem, entre outros assuntos (11 min, 4 seg-13 min, 50 seg).

A personagem de Hepburn então vê John deixar o escritório e fica espantada pelo fato de o homem ser negro (13 min, 53 seg). Gaguejando e corada, ela o cumprimenta de modo receoso enquanto procura entender melhor a situação. Agindo de modo compreensivo, o médico descreve o relacionamento inter-racial como algo “chocante” aos olhos de muitas pessoas (16 min, 8 seg). Os três dirigem-se à varanda para comer algo. Joey revela à mãe os planos de se casar em Genebra, onde o futuro marido trabalhará na Organização Mundial da Saúde. Enquanto Christina ouve os planos em estado de choque, a governanta reage de modo rude à presença do visitante (16 min, 20 seg-17 min, 43 seg).

John procura fazer sua companheira se acalmar e não mencionar os planos tão rapidamente como se fossem fáceis de realizar ou como se a questão étnica não fosse complicada de lidar, contudo ela insiste que os pais não verão problema nisso e que a verdade deverá ser contada cedo ou tarde (17 min, 54 seg). Nesse instante, o Sr. Drayton chega à casa e é recebido por Tillie, que avisa que o diabo está a solta, deixando o patrão preocupado. Ele caminha até o terraço, onde encontra os três outros personagens. Sem se incomodar com a presença de um homem negro à mesa, ele cumprimenta a todos e fica admirado com o currículo do médico, demonstrando ser um homem tolerante. Entretanto, ele não demora a perceber a tensão no ar e procura saber o que está acontecendo (18 min, 15 seg-20 min, 33 seg).

Após sentar-se, o doutor Prentice explica a situação, revelando os planos de casamento (23 min, 47 seg). Joey permanece empolgada, pois acredita seriamente que os pais não irão se opor. Todavia, assim como aconteceu com Christina, a notícia repentina deixa o patriarca da família Drayton chocado e ele fica sem ação e retira-se do local, dirigindo-se ao escritório. A personagem de Hepburn segue-o e assiste a uma conversa do marido ao telefone com a secretária, a quem ele pede informações sobre o médico (25 min, 8 seg).

Os pais conversam sobre a gravidade do assunto, porém, são interrompidos por John, que adentra o local após pedir licença. Ele menciona que tomou uma decisão: irá se casar

apenas com as bênçãos dos Drayton, pois não quer interferir no relacionamento dos pais com a filha. O personagem diz que a decisão está nas mãos de ambos e então deixa a sala (25 min, 55 seg-28 min, 51 seg). Ainda procurando digerir a seriedade e o cuidado com o qual o homem aborda a situação, Christina decide apoiar-los, pois deseja ver a filha feliz acima de tudo e complementa:

Christina- Ela tem 23 anos e é tal e qual como quisemos que fosse. Respondemos às suas questões. Lhe dissemos que era errado pensar que os brancos eram superiores aos negros, ou aos castanhos, aos vermelhos ou aos amarelos. Quem pensava assim estava errado. Por vezes, era abominável, geralmente estúpido, mas estava sempre errado. Era o que dizíamos. Contudo, nunca acrescentamos: “ Nunca se apaixone por um homem de cor.” (29 min, 10 seg-29 min, 44 seg)

Ao fim da fala da personagem, a secretária de Matt retorna a ligação, trazendo informações sobre o dr. Prentice, afirmando que se trata de um profissional de renome, formado em universidades de prestígio, bastante respeitado e confirma a história trágica conta por Joey (30 min, 3 seg-30 min, 26 seg). Christina fica animada com as novidades. O personagem de Tracy menciona que não foi à toa que o médico não falou muito sobre si, pois as pessoas não acreditariam (30 min, 56 seg). Ambos observam o casal conversando no terraço e a mãe reitera que dará apoio ao casamento da filha.

O filme procura contrapor as gerações: os personagens jovens não se importam com a cor da pele das pessoas com quem se relacionam – como é o caso de Joey e de Dorothy (uma jovem que auxilia Tillie na cozinha) e um rapaz branco que vem entregar carne na residência dos Drayton, os quais aparentam ser bastante próximos (33 min, 11 seg). Já a reação dos mais velhos é temerosa: Christina, aos poucos, deixa-se levar pela situação, pois pensa apenas na felicidade da filha, já Matt e Tillie demoram mais para aceitar os fatos como são, embora ambos defendam um tratamento igualitário entre brancos e negros. John, por sua vez, defende a união inter-racial, porém, evita entrar em confronto com os mais velhos, respeitando-os como figuras de autoridade.

Na cena seguinte, mãe e filha conversam sobre o relacionamento e Christina demonstra curiosidade em saber se Joey já fez sexo com seu companheiro. A jovem responde que não, pois John prefere esperar até a realização do casamento (35 min, 12 seg). Desse modo, é possível observar que o personagem de Poitier é construído de modo a criar uma total empatia com os espectadores brancos, bem como fornecer identificação com os afro-americanos: ele é um médico renomado, mundialmente conhecido, educado e respeita os valores morais e a autoridade dos pais.

Ele é concebido de modo a despertar no público o sentimento de que seria um crime discriminar uma pessoa apenas pela cor, todavia a sociedade estadunidense não garantia oportunidades iguais a todos os negros e o caso de John pode ser considerado uma exceção. Nesse caso, é interessante notar que não há uma tentativa de se criar respeito a todos os afrodescendentes, mas, em especial, àqueles que assimilam valores de um *WASP*. Entretanto, mesmo com tantas características “agradáveis”, a cor da pele do personagem o torna um “problema” – empregando aqui o termo defendido por Diawara (1993), já citado neste capítulo – de modo que o que poderia ser uma história cotidiana se torna um drama racial em que o público branco lança seu olhar sob o negro, a partir de uma perspectiva que lhe seja confortável.

A produção também procura debater os avanços do movimento de direitos humanos. No quintal, Matt e seu provável futuro genro conversam sobre igualdade racial, embora o homem mais velho ainda demonstre preocupação pelo preconceito enraizado na mentalidade estadunidense:

Matt- Doutor, já falamos de vários assuntos, mas ainda falta um. Já pensou nos problemas que os seus filhos vão ter?

John- Sim, terão alguns. E nós teremos filhos, caso contrário não será de todo um casamento.

Matt- É isso que a Joey pensa?

John- Ela pensa que nossos filhos serão Presidentes dos Estados Unidos e terão administrações multirraciais. Foram vocês que a educaram, Mr. Drayton. Eu só a conheci no Haváí.

Matt- Mas o que pensa o Doutor desse problema?

John- Acho que a sua filha é um pouco otimista. Eu me contento com secretários de estado. [...] Contudo, nunca se sabe. Os tempos mudam.

Matt- Tenho a impressão de que não tão depressa como no meu quintal (36 min, 28 seg-37 min, 50 seg).

Novamente, o personagem de Poitier demonstra preocupação com valores cristãos comuns em uma sociedade branca: o casamento só é completo com filhos. Os ideais conservadores de John se contrapõem à visão de um futuro governo em que afro-americanos possam assumir o posto político mais alto dos Estados Unidos – fato que levaria mais de quarenta anos para acontecer. A conversação entre ele e o futuro sogro é interrompida com um telefonema para o rapaz (38 min, 14 seg). Ao atender a ligação, ele descobre que os pais estão pensando em pegar o avião para conhecer a nova namorada do filho. Ele tenta fazê-los mudar de ideia, mas Joey toma o aparelho das mãos do médico e os convida para jantar, sendo que eles ainda não sabem que ela é uma garota branca (38 min, 32 seg-39 min, 29 seg).

A ideia de receber os pais do provável futuro genro deixa Matt nervoso, sentindo-se pressionado por ter de lidar com pessoas que não conhece e por ter nas mãos a decisão acerca

do casamento de sua filha. O personagem de Tracy diz que não vê defeitos em John, apesar de a decisão ser delicada (41 min, 32 seg). Nesse momento, entra em cena o monsenhor Ryan (Cecil Kellaway), um velho amigo da família que é apresentado ao noivo de Joey (42 min, 37 seg). O religioso diz não ver problema algum em um casamento inter-racial e acredita que tais uniões tendem a ser mais duradouras do que um casamento entre pessoas da mesma cor de pele, pois exigem mais “empenho, consideração e compaixão” (44 min, 59 seg). O discurso do padre reforça a ligação entre religião e tolerância, muito debatida por Martin Luther King. Outro ponto que reforça essa visão é o fato do visitante ser um amigo de longa data do casal Drayton, mesmo que os últimos não sejam católicos (44 min, 26 seg).

Contudo, outros personagens não encaram a mesma situação com bons olhos: em uma das cenas seguintes, Tillie irrita-se com o fato de ter de cozinhar para os pais de John, além de ter de preparar o quarto de hóspedes para que ele tome banho – numa das passagens, ela acusa John de tentar dar um golpe do baú na garota e acusa-o de ser um arruaceiro do “poder negro” (52 min, 26 seg-56 min, 13 seg)⁸³; já Hillary, em sua segunda e última aparição, vem à casa de Christina para bisbilhotar sobre a relação de Joey com o médico negro e fazendo comentários pouco agradáveis – irritada, a matriarca Drayton opta por despedir a funcionária (45 min, 47 seg-48 min, 15 seg). O monsenhor Ryan zomba de Matt, pois não acredita que um homem que se declarou liberal por toda uma vida não consiga aceitar o fato de ver a filha casando com um homem negro, inteligente e educado (49 min, 40 seg). O religioso é convidado para jantar e conhecer os pais do médico, aceitando prontamente⁸⁴.

Procurando afastar-se da tensão em seu lar, Matt decide levar a esposa para tomar sorvete em um *drive-in* (52 min, 38 seg). Os dois são as únicas pessoas idosas no local, que está lotado de jovens que paqueram e ouvem música. A garçonete os atende em um tom impessoal, embora o Sr. Drayton procure criar alguma aproximação – o que demonstra um afastamento de gerações. Enquanto esperam pelos pedidos, Christina relembra ao marido sobre o começo do casamento, mencionando que, para ela, foi a melhor época do relacionamento, pois eles tinham de lutar para se estabelecer, mesmo tendo medo e enfrentando dificuldades (54 min, 8 seg) – desse modo, tentando também aproximá-lo dos sentimentos que a filha sente – porém, ele nada responde.

Após tomar sorvete, Matt manobra o carro e atinge o veículo de um jovem motorista negro, que se irrita com a batida (56 min, 46 seg). Após uma breve discussão, ele e a esposa

⁸³ Por essa discussão, é possível observar que o filme procura construir simpatia por figuras negras pacíficas, em vez de militantes mais agressivos, como os panteras negras.

⁸⁴ Ao ser avisada do convite estendido ao monsenhor, Tillie faz a piada sobre Martin Luther King.

deixam o local (57 min, 48 seg). A sequência de acontecimentos envolvendo os pais é intercalada com uma cena em que Joey e John encontram um casal de velhos amigos da garota, os quais sugerem que a personagem de Houghton embarque com o noivo o quanto antes. O médico aparenta estar receoso, mas a jovem não aceita um não como resposta (59 min, 41 seg).

Quando os Drayton retornam ao lar, o marido revela que não apoiará o casamento e discute com Christina por acreditar que ela não vê o lado crítico da situação e que a união fará com que todos sofram, o que a entristece (1 h, 22 seg). Do aeroporto, Joey comunica à mãe por telefone sobre a decisão de partir, enquanto ele espera os pais na área de desembarque (1 h, 2 min, 26 seg). Os Prentice (Roy Glenn e Beah Richards) ficam chocados com o fato de o filho ter se envolvido com uma mulher branca e têm uma reação semelhante a dos Drayton (1 h, 3 min, 4 seg).

Ao saber que a filha pretende partir após o jantar, Matt discute com a esposa sobre o fato de Christina aceitar facilmente tudo o que a filha propõe. Ela responde que mesmo que o marido se recuse a abençoar o casamento de ambos, apenas o médico aceitará tal resolução, entretanto, Joey irá se opor, o que causará problemas na relação com a filha e que ela irá apoiá-la caso se coloque contra a opinião do pai (1 h, 4 min, 11 seg-1 h, 5 min, 32 seg). A caminho da casa dos Drayton, os pais de John procuram conversar sobre a situação de modo ponderado, todavia a noiva do rapaz procura apressar todo o processo, deixando a todos muito nervosos (1 h, 5 min, 54 seg).

Na cena seguinte, o monsenhor Ryan chega para o jantar e fica indignado ao saber, por meio de Christina, que Matt não irá aprovar a união, sendo que Joey não sabe que o casamento depende do parecer do pai e que os Prentice estão a caminho (1 h, 7 min, 21 seg). O religioso procura explicar ao amigo que a oposição ao casamento deixará todos infelizes e que demonstrará sua falta de confiança e respeito às decisões da filha e da esposa. O dono da casa procura desconversar e ocorre o seguinte diálogo:

Ryan- Está zangado porque de repente foi derrubado. É o último homem de quem esperaria uma atitude dessas. Não está em você! Não sabe quem é, o que é, ou o que está fazendo. É isso! Traiu a você mesmo e no seu íntimo sabe bem disso.

Matt- Não pense que tolerarei tudo, mesmo de você.

Ryan- Durante 30 anos não houve homem que admirasse ou respeitasse mais. Sabes disso, Matt. E pela primeira vez em 30 anos sinto pena de você.

Matt- Caramba, já chega! É realmente capaz de se pôr no meu lugar? A menos que tenha filhos escondidos como poderá saber o que sente um pai nesta situação? Não sabe! Eu sei que não teriam a mínima chance, nem neste país nem noutro lugar deste mundo miserável!

Ryan- O país são eles. Eles vão mudar este mundo miserável (1h, 11 min, 30 seg-1 h, 15 min, 16 seg).

Pelo tom da conversação, percebe-se que o roteiro procura construir uma imagem de que personagens tolerantes tendem a aceitar melhor as transformações nas estruturas sociais. Desse modo, o filme indica que Matt está zangado não pelo fato de a filha desejar casar-se com um homem negro, mas porque ele não foi capaz de aceitar a situação tão bem quanto pensava que deveria aceitar. Ele traiu seus ideais e sente-se ferido por causa disso, embora não possa parar o tempo para pensar melhor sobre o assunto. O diálogo é interrompido com a chegada do carro do aeroporto.

Na cena seguinte, Christina recebe os Prentice em casa com muito respeito e educação, procurando ser simpática ao perceber o desconforto dos visitantes (1 h, 12 min, 59 seg). Matt e Ryan juntam-se aos demais pouco tempo depois e logo a partida de John e Joey torna-se o assunto da conversa (1 h, 14 min, 42 seg). Os pais de Joey e John acreditam que o casal esteja se precipitando. Percebendo que ambos parecem discordar da realização do casamento, a personagem de Hepburn convida a Sra. Prentice para uma conversa a sós, na qual expõe seu ponto de vista, bem como o do marido. A mãe do médico declara seu apoio ao matrimônio, mas que seu companheiro não tem a mesma opinião (1 h, 16 min, 42 seg-1 h, 18 min, 13 seg).

Percebendo a conversação entre as esposas, os maridos também decidem se retirar para uma conversa em particular, onde expõe suas opiniões sobre o casamento a se realizar e ambos tomam a decisão de que o Sr. Prentice deve fazer o filho desistir de tudo (1 h, 18 min, 20 seg-1 h, 21 min, 6 seg). Enquanto isso, no terraço da casa, mãe e filho dialogam e ela dá total apoio à união que ele deseja contrair (1 h, 21 min, 49 seg). Logo, ambos são interrompidos pelo Sr. Drayton, que avisa ao médico para conversar com o pai (1 h, 22 min, 38 seg). A sós com o anfitrião, a Sra. Prentice menciona o que pensa da atitude dos maridos:

Sra. Prentice- Que acontece aos homens quando envelhecem? Por que esquecem tudo? Creio que aqueles dois jovens precisam um do outro como do ar para respirar. Qualquer um pode ver isso só de olhar para eles. Contudo, o senhor e o meu marido são... Parecem dois cegos. Só vêem que eles têm um problema. Todavia, sabem o que realmente lhes aconteceu? O que sentem um pelo outro? Creio que os homens envelhecem e quando a vida sexual deixa de lhes interessar esquecem tudo isso, esquecem o que é a verdadeira paixão. Se alguma vez sentiu o que o meu filho sente pela sua filha, esqueceu por completo. O meu marido também. Souberam, mas foi há muito tempo. Agora, nenhum de vocês dois sabe. E o mais estranho para a sua mulher e para mim é o fato de nem se lembrarem. Se se lembrassem, como poderiam fazer isto? (1 h, 25 min, 38 seg-1 h, 27 min, 54 seg).

No escritório da casa, o Sr. Prentice procura convencer o filho a desistir do casamento, argumentando que a decisão trará apenas desgosto à família que tanto sacrificou para educá-lo

em um mundo de preconceito e cita que, em alguns estados, John e Joey estariam infringindo a lei e que mesmo se a lei fosse mudada⁸⁵, isso não mudaria a mentalidade das pessoas (1 h, 24 min, 37 seg). Entretanto, o rapaz rebate a fala do pai:

John- Diz que não quer mandar na minha vida? Que acha que tem feito? Me diz que direitos tenho e o que lhe devo pelo que fez por mim. Deixe-me dizer-lhe uma coisa: não lhe devo nada. Se carregou aquele saco um milhão de quilômetros, fez a sua obrigação, porque me trouxe ao mundo e a partir desse dia me devia tudo o que pudesse fazer por mim, tal como deverei ao meu filho, se tiver outro. Mas não é meu dono! Não pode me dizer quando e onde estou saindo da linha, ou tentar que viva segundo as suas regras. O pai nem sabe o que eu sou, quem sou, o que sinto ou o que penso! E se tentasse explicar durante o resto da vida, jamais entenderia. Tem 30 anos mais do que eu. Para você e a sua geração miserável, tudo tem de continuar na mesma. Só quando todos vocês desaparecerem é que deixarão de ser um peso morto nas nossas costas! Entende? Tem de sair de cima de mim! Pai... Pai... É o meu pai. Eu sou seu filho e o adoro. Sempre o adorei e sempre o adorarei, mas o pai se vê como um homem de cor e eu me vejo como um homem (1 h, 27 min, 32 seg-1 h, 29 min, 45 seg).

Os argumentos da mãe e de John se contrapõem aos dos utilizados por Matt e pelo Sr. Prentice. No primeiro caso, o filme procura apresentar os valores de uma figura maternal amorosa e tolerante, bem como de uma mulher que, durante anos, acatou as vontades do marido de modo a respeitar a autoridade dos pais e revela seu descontentamento quanto a isso ao mencionar a falta de romantismo por parte dos maridos. No segundo, é possível observar o abismo de gerações, nas quais, por mais que os familiares se amem, a diferença de idades altera a percepção de valores que estes apreendem do mundo, gerando conflitos. A tensão na casa dos Drayton cresce e todos os personagens, com a exceção de Joey, permanecem taciturnos.

Depois de alguns momentos, caminhando em silêncio pela área externa da residência, Matt reúne todos os presentes – incluindo a governanta – na sala de estar e ordena que todos se sentem. Tem início o monólogo final do filme:

Matt- Assim que entrei em casa, esta tarde, Miss Binks [referindo-se à Tillie] disse-me: “O diabo anda à solta!” Perguntei-lhe o que queria dizer e ela respondeu: “Verá.” E assim foi. Após algumas charadas preliminares, para as quais nunca tive jeito, a minha filha explicou-me que tencionava se casar e que o pretendente era um jovem que eu não conhecia e que, por acaso, era negro. Acho justo dizer que reagi a esta notícia da mesma forma que qualquer pai normal cuja filha não fosse negra também. Numa palavra, fiquei estupefato. E, ainda estupefato fui informado pela minha filha, uma moça muito determinada tal como a mãe, que o casamento se realizaria independentemente do que eu e a mãe pensássemos sobre o assunto. Depois, deu-se outro acontecimento surpreendente, quando você [referindo-se a John] disse que se não aprovássemos não haveria casamento algum. [...] Ora bem...

⁸⁵ À época de lançamento do filme, a proibição do casamento miscigenado já havia sido declarada inconstitucional em todo o país (INTERNET MOVIE DATABASE, 2011b, online).

Ficou claro que tínhamos um só dia para decidir o que pensávamos desta relação. Então, que aconteceu? A minha mulher, como de costume decidiu ignorar os aspectos práticos da situação e se deixou levar por um romantismo que, a meu ver a impediu totalmente de ser racional. Ainda não me referi à sua Reverência, que começou por se imiscuir no assunto, insultou a minha inteligência vociferando centenas de chavões, e terminou há meia hora, indo ao meu quarto e me desafiando para uma luta corpo a corpo. [...] Mr. Prentice, um homem evidentemente muito sensato, diz que não quer me ofender, mas me pergunta se serei louco. E Mrs. Prentice diz que, tal como o marido sou um velho gasto, que nem se lembra de como é amar uma mulher como o filho ama minha filha. E, por estranho que pareça, de tudo o que me disseram hoje, é a primeira frase de que me permito discordar, pois acho que está enganada. Não podia estar mais enganada. Admito que não tivera isso em consideração mas sei perfeitamente o que ele sente por ela. Não há absolutamente nada que o seu filho sinta por ela que eu não tivesse sentido pela Christina. Velho? Sim. Gasto? Sem dúvida. Porém, posso lhes dizer que as recordações continuam todas aqui, nítidas, intactas, indestrutíveis. E aqui continuarão, mesmo que eu viva até aos 110. O erro do John foi ligar tanto ao que eu e a mãe dela pensávamos, porque isso, em última análise, não tem a menor importância. O que interessa é o que sentem e a intensidade do que sentem um pelo outro. E, se é metade do que nós sentimos, chega e sobra. Quanto a vocês, os problemas que irão ter são quase impensáveis. Por mim, não haverá qualquer entrave. E acho que quando eu, a Christina e a sua mãe dermos a volta em seu pai, não terá qualquer problema com ele. Contudo, sabem por certo o que terão de enfrentar. Haverá uma centena de milhões de pessoas, mesmo neste país, chocadas, ofendidas e consternadas por sua causa. Vocês dois terão de superar isso, talvez todos os dias, para o resto das suas vidas. Podem tentar ignorar essa gente, ou sentir pena dela, dos seus preconceitos, da sua intolerância, do seu ódio cego e dos seus estúpidos receios, mas, sempre que necessário, terão de apoiar-se um no outro e dizer: “Que se lixem todos!” Qualquer um poderia apresentar boas razões contra o seu casamento. Os argumentos são tão óbvios que ninguém tem de dizer. Contudo, vocês são duas pessoas maravilhosas, que, por acaso, se apaixonaram e que, por acaso, têm um problema de pigmentação. Creio que, agora, por mais razões que um estupor apresentasse contra o seu casamento, só haveria uma coisa pior: se sabendo o que vocês são o que vocês têm o que vocês sentem os dois não se casassem. Então, Tillie? Quando é que se janta? (1 h, 34 min, 50 seg-1 h, 42 min, 32 seg).

Ao som de “Glory of love”, os personagens rumam até a sala de jantar, conversando de modo cordial e amigável e sentam-se à mesa, um espaço de união e partilha, de modo que seria interessante pensar se a cena não seria uma alusão à “mesa da fraternidade” mencionada no discurso de Martin Luther King, conforme pontua Oliveira (2008). De qualquer modo, o ato de sentar-se à mesa ao final do filme ilustra a vitória do amor sobre o preconceito, a vitória da união, do bom senso e mais: simboliza que usar argumentos e diálogo é muito mais efetiva que a violência. Nem mesmo as leis de segregação podem separar uma família formada por pessoas de etnias diferentes se há compreensão e amor.

Entretanto, apesar de sua mensagem contra o preconceito racial, “Adivinhe quem vem para jantar” ainda é um filme conservador, produzido aos moldes da antiga Hollywood e contando com veteranos da era de ouro no elenco. Mesmo propondo a tolerância à miscigenação racial e que, com menos destaque, aborde a situação da mulher e do jovem, o filme ainda conserva a imagem de uma família patriarcal, a qual só se completa com a criação

de filhos. John e Joey desejam se casar, mas excetuando a questão da cor da pele, planejam constituir uma família à moda antiga.

Além disso, o filme dá um enfoque maior à questão de uma família branca aceitando o casamento inter-racial, de modo que, ao final da trama, o discurso do personagem de Matt dá a entender que a única pessoa que ainda não aceitou bem a situação é o pai de seu genro negro. A ação gira em torno de pessoas brancas, com os afro-americanos tendo uma participação menor, em especial, os pais de John, que aparecem após 60 minutos de exibição. O destaque aos atores foi mantido nas indicações ao Oscar daquele ano, em que apenas a atriz Beah Richards, que interpreta a mãe do protagonista, foi indicada ao prêmio de coadjuvante.

“Adivinhe quem Vem para Jantar” foi derrotado na disputa pelo prêmio máximo do cinema estadunidense por outro filme de temática racial: *No Calor da Noite* (Norman Jewison, 1967), no qual um policial branco e racista do sul (Rod Steiger) recebe a ajuda de um investigador negro do norte (Sidney Poitier, novamente em um papel modelo). Durante a investigação, ambos mergulham na preconceituosa sociedade sulista e o personagem de Steiger, aos poucos, muda seus conceitos, e reconhece o valor de seu colega de trabalho. Apesar de os dois filmes trazerem atores negros em papéis-chave, os prêmios principais na categoria de atuação foram para personagens brancos que defendiam o fim da segregação ou mudaram de ideia quanto a isso, talvez numa tentativa de demonstrar ao espectador que uma mudança de comportamento com relação ao assunto fosse bem-vinda.

Uma família se forma. Ou não?: “Noivo neurótico, noiva nervosa”

Apesar de ser uma das etapas para a constituição da família, pouco se sabe sobre a natureza e as transformações sofridas pela *dating culture*, ou seja, os processos de escolha de um parceiro e convivência pré-marital. Martin King Whyte (1990) argumenta que isso ocorreu, pois muitas pesquisas da área focam diretamente o casamento – considerado o centro da organização familiar – e os aspectos domésticos a ele relacionados, como papéis familiares e criação de filhos.

Segundo Jon Bernardes (1997), o amor é um dos temas universais da humanidade, presente na cultura popular, nas artes e nas normas sociais das mais diferentes civilizações. O autor salienta que, desde os primórdios, as gerações antigas sempre incentivaram os jovens a investir e a se engajar em relacionamentos amorosos, todavia procuravam controlar ao máximo esse tipo de contato de acordo com seus interesses – mantendo distinções entre classe social, religiosidade, etnia, entre outras características.

Isso se dava, porque durante parte significativa da história humana, a família era compreendida nas mais diversas sociedades como um organismo voltado para a manutenção de um determinado status, preservando a continuidade das gerações dentro do mesmo – ou seja, atuava como um mecanismo de controle social. Segundo Philippe Ariès (1981), fatores como afetividade e intimidade não eram levados em consideração na formação de uma nova família, embora pudessem surgir com o tempo e se fortalecer de acordo com as redes de sociabilidade da sociedade e da época.

Esses elementos não se faziam presentes desde o início da união, pois o matrimônio era um acordo estabelecido pelos pais dos cônjuges, no qual os futuros marido e mulher em pouco podiam interferir. A prática mais comum era a do cortejo, em que o casal se reunia na casa da noiva para conversar sob o olhar atento dos pais, contudo a severidade dos procedimentos variava de região para região (KNOX, SCHACHT, 2010). Na cultura ocidental herdada da Europa, há a predileção pelo casamento heterossexual, resultando na rejeição do homossexual e do celibatário⁸⁶, duas categorias que eram excluídas do convívio social (PERROT, 2009b).

O domínio patriarcal sobre as escolhas dos filhos abria pouco espaço para que o futuro marido e, principalmente, a futura esposa pudessem opinar. Perrot (2009c) afirma que o

⁸⁶ A esta última categoria faz-se exceção no caso dos religiosos católicos – padres, bispos, etc (PERROT, 2009b).

casamento entre mulheres jovens e pretendentes em idade mais avançada era uma prática comum, embora começasse a gerar protestos por parte delas a partir de meados do século XVIII. O matrimônio também era visto como um salvo-conduto para a liberdade pelos homens jovens, pois assim se livrariam do domínio patriarcal e poderiam ditar as ordens que bem entendessem em seus próprios lares.

Ao tratar do casamento, o fator monetário era de suma importância. Entre os camponeses ou operários, os pais buscavam uniões dentro da mesma classe social, com o objetivo de evitar uma queda no padrão de vida da família, enquanto na burguesia, procurava-se o matrimônio com indivíduos do extrato superior como alternativa de ascensão social. A falta de segurança financeira implicava o fim dos relacionamentos iniciados sem o consentimento patriarcal, o que poderia resultar em crimes passionais (PERROT, 2009b).

O papel dos sentimentos no matrimônio começa a ganhar destaque a partir do século XIX, quando as pessoas passam a se importar mais com a ideia de unir uma exigência social (o casamento) com a felicidade (o gostar do outro). De acordo com Perrot (2009c), homens e mulheres passam a questionar as decisões dos pais nas escolhas dos cônjuges sem que haja um conhecimento prévio, um período de tempo em que os jovens pretendentes possam conversar, compartilhar interesses e analisar (in)compatibilidades antes de decidirem ou não se desejam consumir a união.

Nos Estados Unidos, casamentos arranjados não eram comuns, contudo era necessário que a família aprovasse o/a pretendente e o comportamento do casal era constantemente monitorado pela vizinhança. O casamento era praticamente uma obrigação à qual todos deveriam se submeter, pois funcionava como um marco de passagem para a vida adulta e era concebido como elemento formador da identidade das pessoas:

Throughout most of American history, marriage has been the social arrangement that, more than any other, provided structure and meaning in people's lives. Matrimony served as a marker for leaving the parental home, forming one's own household, becoming economically independent of parents, initiating regular sexual activity, and having children. Moreover, the roles of husband and wife provided scripts that guided and organized everyday activities such as breadwinning, household labor, and child rearing. Spousal roles also were core features of people's identities. Many people did not feel that they had reached adulthood until they accepted the responsibilities of marriage and parenthood. Because matrimony was a central feature of adult life, the great majority of people in the United States married, married relatively early in life, and stayed continuously married until the death of one spouse. And remarriage following the death of a spouse (or the occasional divorce) was the norm⁸⁷ (AMATO et al, 2007, p. 1).

⁸⁷ Ao longo da maior parte da história estadunidense, o casamento era considerado o arranjo social que, mais do que qualquer outro, providenciava estrutura e significado às vidas das pessoas. O Matrimônio servia como um ritual de passagem para deixar a casa dos pais, formar sua própria família, se tornar economicamente

Após o matrimônio, a comunidade esperava que o casal fosse capaz de tudo para manter o casamento, mesmo que isso significasse sacrifícios pessoais – devido ao patriarcalismo, essa relação de sacrifícios era bastante desigual, sendo que a mulher deveria abrir mão da maior parte de seus desejos. Como era considerado um compromisso eterno, o divórcio só era admitido em casos extremos, como a violência ou abandono (AMATO, 2007). David Knox e Caroline Schacht (2010) argumentam que as primeiras mudanças na *dating culture* estadunidense foram desencadeadas pela Revolução Industrial, que trouxe mais liberdade para os jovens na escolha de seus parceiros, devido às transformações comportamentais desencadeadas por esse processo:

In the past, the “good husband” was evaluated primarily in terms of being an economic provider. The “good wife” was valued for her domestic aptitude – her ability to spin yarn, make clothes, cook meals, preserve food, and care for children. Commercial industries had developed to provide these services, and women transferred their activities in these areas from the home to the factory. The result was that women had more frequent contact with men⁸⁸ (2010, p. 155).

As interações no ambiente de trabalho⁸⁹ diminuíram o controle parental, permitindo aos jovens conviver com pessoas diferentes e utilizar critérios pessoais na escolha de parceiros, comportamento que tenderia a se intensificar com o passar dos anos (KNOX; SCHACHT, 2010). Paul R. Amato et al (2007) reforçam essa visão com argumentos de Ernest Burgess, considerado um dos maiores pesquisadores estadunidenses da primeira metade do século XX sobre o casamento e a vida em família. Para ele, o matrimônio nos Estados Unidos vinha passando de uma instituição social para um relacionamento embasado em sentimentos recíprocos entre duas pessoas.

Até então, o matrimônio era essencial para o bem estar das pessoas, pois era dentro da família que se dava uma série de fenômenos sociais que posteriormente seriam exteriorizados

independente dos pais, iniciar atividade sexual regular e ter filhos. Além disso, os papéis de marido e mulher providenciavam roteiros que guiavam e organizavam as atividades cotidianas como o ganha-pão familiar, o trabalho doméstico e a educação dos filhos. Os papéis maritais também eram o núcleo das identidades das pessoas. Muitas acreditavam que não haviam chegado completamente à idade adulta até que aceitassem as responsabilidades do casamento e pater/maternidade. Como o matrimônio era o centro da vida adulta, a maioria dos estadunidenses se casou relativamente cedo, e continuou casada até a morte de seu cônjuge. E casar-se novamente após a morte do cônjuge (ou de um eventual divórcio) era a norma (Tradução livre do autor).

⁸⁸ No passado, o “bom marido” era avaliado primeiramente nos termos de ser um provedor econômico. A “boa esposa” era avaliada por suas aptidões domésticas – a habilidade de tecer, fazer roupas, cozinhar, armazenar comida e cuidar de crianças. As atividades comerciais se desenvolveram para atender a esses serviços e as mulheres transferiram suas atividades domésticas para as fábricas. O resultado foi que elas passaram a ter um contato mais frequente com os homens (Tradução livre do autor).

⁸⁹ A esse dado, Whyte (1990) associa também o surgimento das escolas mistas, que aumentou o contato entre meninos e meninas em atividades intelectuais.

e assumidos por outras instituições sociais, como por exemplo, o trabalho, a produção econômica e o cuidado com crianças e idosos. De acordo com Amato (2007), uma série de fatores desencadeados pela industrialização garantiu um maior controle das pessoas sobre os próprios casamentos, diminuindo a influência paternal enquanto a importância dos sentimentos e da afetividade aumentava:

This change was brought about by several related factors, including the greater geographical mobility of youth (which freed young adults from the domination of parents and the larger kin group), the rise of democratic institutions (which increased the status and power of women), and a decline in religious control (which resulted in more freedom to adopt unconventional views and behaviors). Moreover, during the twentieth century the growth of economic opportunities for women gave adult daughters more economic independence from their parents and gave wives more economic independence from their husbands. As parents, religion, community expectations, and patriarchal traditions exerted less control over individuals, marriage was based increasingly on mutual affection between spouses⁹⁰ (2007, p. 13).

Desse modo, a partir dos argumentos de Burgess, Amato et al (2007), mencionam que o casamento passou de institucional – *institutional* – para companheiril – *companionate*, Whyte (1990) estima que as origens da *dating culture* estadunidense contemporânea tenham surgido em meados do século XIX, e que períodos de ruptura social – como a Primeira Guerra Mundial ou a Crise de 1929 – contribuíram para que a prática se tornasse mais maleável, pois tendiam a proporcionar mais liberdade às gerações jovens, as quais se desvencilham de antigos valores comportamentais.

Desse modo, com o passar dos anos, homens e mulheres passaram a investir um tempo maior para conhecer um número maior de parceiros ou então optaram por passar mais tempo com o companheiro antes de se casar. Isso fez com que o namoro ou o noivado deixassem de ser relacionamentos sólidos para se tornarem ambientes de experimentação e conhecimento, mas que ainda assim poderiam originar matrimônios muito mais sólidos dos que os contraídos pelas gerações anteriores (WHYTE, 1990).

Essas transformações no modo como se dá a *dating culture* contribuíram para que os sentimentos do casal, atualmente, tenham uma importância muito maior na formação de uma

⁹⁰ Essa mudança se deu por uma série de fatores correlacionados, incluindo a maior mobilidade geográfica dos jovens (que libertou os jovens adultos da dominação parental e do grupo maior de parentes), a ascensão das instituições democráticas (que aumentou o status e o poder feminino), e o declínio do controle religioso (que permitiu uma maior liberdade para adotar perspectivas e comportamentos não convencionais). Além disso, durante o século XX, o crescimento de oportunidades econômicas para as mulheres garantiu às filhas adultas uma maior independência financeira de seus pais e às esposas, uma maior independência financeira de seus maridos. Enquanto os pais, a religiosidade, as expectativas das comunidades, e tradições patriarcais exerciam menos controle sobre os indivíduos, o casamento passou a ser, cada vez mais, embasado no afeto mútuo entre os cônjuges (Tradução livre do autor).

família do que há poucas décadas. Entretanto, Whyte (1990) reforça que o processo de conhecimento e seleção de um parceiro nem sempre é racional e está permeado por subjetividades e desejos que não podem ser explicados de modo científico. Além disso, existem críticas à progressiva liberalidade com a qual as gerações mais jovens passaram a encarar a busca por parceiros: alguns estudiosos citam que um número maior de companheiros pode significar instabilidade e insatisfação em vez de contribuir para a escolha de um cônjuge.

Todavia, o objetivo deste capítulo não é avaliar que tipo de namoro ou noivado conduzirá a um casamento de sucesso, mas sim, analisar como a *dating culture* estadunidense se modificou nos anos 1960 e 1970, como essas mudanças foram encaradas pela população e, a partir desse cenário, estudar as representações cinematográficas da época. Entre as transformações mais significativas apontadas por Whyte (1990) estão o aumento no número de parceiros antes do matrimônio, na duração de anos do(s) relacionamento(s) pré-marital(is), a iniciação cada vez mais cedo dos jovens na vida sexual⁹¹, embora eles preferissem adiar o casamento em comparação às gerações anteriores e demorassem mais até a escolha de um “parceiro fixo”.

De acordo com Amato et al (2008), o casamento é um dos principais objetos de estudo nas ciências sociais estadunidenses e encontra-se em transformação desde o início do século XX, embora a memória coletiva tenha dificuldades em reconhecer isso. Essas mudanças não eram bem vistas pelos setores mais conservadores da sociedade, bem como alarmavam alguns pesquisadores acadêmicos. Com o passar dos anos, diversos estudiosos do tema atacaram ou declararam apoio a tais variações, havendo destaque para duas perspectivas: a *marital-decline* e a *marital-resilience*.

A primeira delas defende que o casamento perdeu importância em relação ao passado, fato que ocorreu devido ao fortalecimento do individualismo nos anos 1960 e 1970. Ideólogos dessa vertente defendem que o casamento deixou de ser compreendido como uma “obrigação” para se tornar um “caminho para a auto-satisfação”, sendo que a não-valorização do casamento seria responsável pelas crises familiares. A segunda corrente, por sua vez, compreende que o casamento esteja mudando, mas não se encontra propriamente em declínio. O que se faz necessário para a sociedade contemporânea é aceitar tais alterações, compreender que estas não deterioraram os valores familiares e criar políticas públicas que possam auxiliar os diversos tipos de família e não apenas as de padrão nuclear.

⁹¹ Whyte (1990) menciona uma pesquisa realizada apenas com mulheres na cidade de Detroit, que constatou que 72% das entrevistadas que se casaram após 1965 já haviam praticado sexo pré-marital.

Conforme já foi explicado com argumentos de Hobsbawm, as mudanças comportamentais da Revolução Cultural nem sempre eram bem aceitas pelos mais velhos, todavia com o passar dos anos estes fizeram concessões nem sempre conscientes acerca do novo estilo de vida adotado pelos jovens. Knox e Schacht (2010) afirmam que o aumento na liberdade social – ou seja, na tolerância das gerações mais antigas e das instituições sociais – permitiu aos casais que experimentassem o regime de coabitação para obter as vantagens de um relacionamento estável, mas sem o peso do compromisso do casamento. A essa liberalidade, somaram-se melhorias nas condições de vida, como aumento dos salários, de jovens com ensino superior e o desenvolvimento de métodos contraceptivos mais confiáveis, que contribuíram para dar mais segurança aos jovens casais.

Como exemplo disso, pode-se citar o crescimento no número de casais vivendo em coabitação pré-marital, ou seja, dividindo o mesmo teto antes do casamento ou até mesmo sem a perspectiva de uma matrimônio acontecer a curto prazo. Para Whyte, esta é a “expressão mais dramática de intimidade durante o período de namoro” (1990, p. 29) e tornou-se uma prática comum a partir de meados da década de 1960. Linda J. Waite (2000) comenta que a tendência da coabitação continua em alta, uma vez que as proibições morais e legais contrárias ao sexo pré-marital enfraqueceram, embora muitos casais dos anos 1960 e 1970 preferissem fingir que eram casados e compartilhassem sobrenomes para evita retaliações.

Outra mudança significativa é que os relacionamentos pré-maritais deixaram de ser um privilégio quase que exclusivo dos jovens e ganharam mais espaço entre os divorciados e viúvos. De acordo com Knox e Schacht (2010), o percentual de pessoas que já havia passado por um casamento e se envolvia com novos parceiros vem crescendo nos últimos 50 anos, fato que demonstra uma transformação na mentalidade estadunidense: o término de um casamento permite o ingresso em novas relações amorosas, as quais podem ou não ser tão sérias quanto a anterior.

Desse modo, pode-se concluir que o casamento passava por transformações, assim como os relacionamentos pré-maritais – namoro e noivado – entretanto, apesar de a bibliografia sobre o primeiro tema ser numerosa, poucos trabalhos dispensam atenção para as mudanças na *dating culture*. Conforme mencionado anteriormente, esse campo de estudos ainda é uma “*terra incógnita*” e, por isso, pouco pode ser esclarecido a respeito (WHYTE, 1990). No cinema, até meados dos anos 1960, o namoro e o noivado também eram abordados em uma proporção reduzida se comparados com os filmes que tratavam do casamento, fazendo-se presentes, geralmente, em filmes de comédia-romântica.

Um dos gêneros de comédia que mais contribuiu com representações sobre os períodos de namoro ou noivado foi o das chamadas *screwball comedies*, estilo surgido na década de 1930 e bastante popular até meados de 1940, cujas principais características são humor amalucado, diálogos rápidos e irônicos, personagens exagerados, cenários opulentos e tramas absurdas. Apesar do caráter anárquico, as *screwball comedies* eram bem aceitas e bastante populares, pois funcionavam como uma válvula de escape para o público, que atravessava tempos difíceis devido à crise econômica (LAHAM, 2009).

Para Tamar Jeffers McDonald (2007), produções desse gênero são compostas pela oposição de paradoxos⁹², sendo a mais popular dessas a de um protagonista espirituoso – geralmente feminino – com um interesse romântico reprimido⁹³. Devido a essas características, as *screwball comedies* tratavam dos relacionamentos (não apenas os pré-maritais) entre personagens com personalidades semelhantes como algo que deveria ser “destruído”, para dar lugar a um namoro ou noivado entre personagens com mentalidades opostas, mas que “se amavam”. Além disso, muitas dessas películas traziam personagens insatisfeitos com suas conquistas românticas, prontos para alternarem de parceiros quantas vezes julgassem necessárias até que fosse possível “se apaixonar”⁹⁴ (McDONALD, 2007).

Apesar do tom cômico e do modo absurdo de representar os relacionamentos pré-maritais, as *screwball comedies* não fugiam das regras sociais e da indústria cinematográfica da época em que foram produzidas: o noivado entre personagens com personalidades semelhantes tem fim para dar lugar ao noivado entre personagens com personalidades diferentes, os quais, para a trama do filme, “realmente se amam”, como ocorre em “Aconteceu naquela noite” e “Levada da Brega”. Ou seja, mesmo convivendo por um curto espaço de tempo, o casal se apaixonava e tinha direito a um encerramento no estilo “felizes

⁹² Quando se trata de paradoxos, deve-se salientar que estes não se davam apenas pela personalidade dos personagens, mas também pela justaposição de estilos, como a comédia física e os jogos de palavras no roteiro (McDONALD, 2007).

⁹³ McDonald (2007) comenta que essa repressão muitas vezes era representada pelo emprego ou pela posição social ocupada pelo personagem, sendo representada a partir do modo de vestir e do comportamento do mesmo. Havia também detalhes visuais e nas entrelinhas do roteiro que indicavam a existência também de repressão sexual, todavia, no auge das *screwball comedies*, já vigorava o *Hays Code*, o que não permitia uma abordagem mais direta do tema.

⁹⁴ Algumas das situações comuns nesses filmes são as seguintes: Em “Aconteceu naquela noite” (Frank Capra, 1934), uma jovem herdeira foge do pai autoritário para casar-se com um playboy, porém em sua jornada para encontrar o noivo, envolve-se com um jornalista ambicioso e de hábitos simples. “Levada da Brega” (Howard Hawks, 1938) foca na convivência incomum entre um professor certinho – de casamento marcado com sua assistente fria e esnobe – com uma jovem rica, espirituosa e atrapalhada que o sequestra. Já “Núpcias de escândalo” (George Cukor, 1940) aborda o conflito de uma socialite prestes a se casar com um novo rico aspirante a político, mas que também nutre sentimentos pelo ex-marido e um repórter sensacionalista que deseja produzir uma matéria sobre o casamento.

para sempre”. No caso de “Núpcias de escândalo”, o incentivo ao matrimônio é ainda mais marcante, pois a protagonista casa-se novamente com o ex-marido, negando o divórcio.

A representação do namoro e/ou noivado como um relacionamento rápido que obrigatoriamente deveria desembocar em casamento também está presente nos dramas da primeira metade do século XX. Em produções de diferentes gêneros como “Nasce uma estrela” (William A. Wellman, 1937), “Rebecca – A mulher inesquecível” (Alfred Hitchcock, 1940), “À meia-luz” (George Cukor, 1944), os protagonistas se casam após um breve período de convivência pré-marital, o qual nem sempre é evidenciado para o espectador. Dos exemplos, apenas o último destoa do restante do grupo: a protagonista sofre nas mãos do marido, que tenta fazê-la passar por louca, situação que poderia ser evitada se, talvez, ela dedicasse um pouco mais de tempo para conhecer as reais intenções do pretendente.

Desse modo, pode-se compreender que Hollywood dispensava pouca atenção ao período de namoro, construindo representações de romances idealizados em que o casal se conhecia por um curto período de tempo, mas o suficiente para que o casamento fosse arranjado – e este parecia estar destinado ao sucesso. Alguns casos evidenciavam a importância dos pais e familiares mais velhos como aprovadores ou não de um noivado, como “Rosa de esperança” (William Wyler, 1942), sendo que os relacionamentos sem a aceitação dos mesmos eram frequentemente representados de forma desencorajadora, como o da filha de um rico com um jovem de personalidade difícil em “Pacto de sangue” (Billy Wilder, 1944) ou da protagonista rica com um homem tido por interesseiro em “Tarde demais” (William Wyler, 1949). O mesmo ocorre com filmes em que o relacionamento pré-marital não apresenta perspectivas de “evoluir” para um matrimônio, a exemplo de “Nascida ontem” (George Cukor, 1950) e “Um lugar ao sol”.

A partir da década de 1950, tal temática se tornou mais presente nas produções cinematográficas estadunidenses, em especial nas centradas em personagens jovens, como os estrelados por James Dean – “Juventude transviada” e “Vidas amargas” – e Natalie Wood – “Juventude transviada”, “Amor, sublime amor” e “Clamor do sexo” (Elia Kazan, 1961). Os relacionamentos pré-maritais também ganharam mais espaço em filmes cujos protagonistas estavam na faixa etária de 30 anos, a exemplo de “Marty”, “Se meu apartamento falasse” e “A noviça rebelde”. Contudo, deve-se lembrar que, geralmente, essas produções não traziam o namoro ou noivado como foco e a abordagem dos mesmos estava atrelada a uma série de outros questionamentos, como sexo, sexualidade, fidelidade e, logicamente, matrimônio.

Apesar de um maior destaque do temas em suas produções, até meados dos anos 1970, Hollywood e a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas continuavam a defender que

os relacionamentos pré-maritais deveriam resultar em casamento. Os filmes indicados ao Oscar nesse período defendiam tal ponto de vista, sendo que, quando um casal de personagens ingressava em um namoro por divertimento, sem perspectivas de algo sério, estava fadado a um destino nada agradável, como a morte – “Bonnie & Clyde – Uma rajada de balas” – ou o vazio existencial – “Alfie – Como conquistar as mulheres” (Lewis Gilbert, 1966), “Cada um vive como quer” (Bob Rafelson, 1970) e “Cabaret” (Bob Fosse, 1972).

Desse modo, pode-se concluir que, apesar de os relacionamentos pré-maritais ganharem mais espaço nas telas de cinema, se os mesmos não resultassem em casamento, os personagens sofreriam com algum final trágico ou traumático – essa era uma das exigências do *Hays Code* – embora algumas exceções ganhassem destaque com o fim da censura a partir de meados dos anos 1960.

No ano de 1977, a Academia surpreendeu os críticos e cinéfilos ao ir contra suas predileções e premiar o filme “Noivo neurótico, noiva nervosa” como o grande vencedor da noite. O filme aborda o relacionamento do comediante judeu Alvy Singer (Woody Allen) e da aspirante a cantora Annie Hall (Diane Keaton). Contrariando o costume da época, a produção apresenta com igual destaque momentos felizes e tortuosos do relacionamento, sendo que ao desfecho da trama, o casal está separado, porém, cada qual trilha um novo caminho, engatando novos romances sem qualquer crise.

De acordo com Allen, o filme é vagamente autobiográfico e os meios de comunicação da época afirmaram que ele e Keaton interpretavam a si mesmos nos papéis principais⁹⁵. O filme foi lançado no festival Filmex, de Los Angeles, que é criticada no filme como uma cidade materialista e sem cultura, entretanto, foi bem recebido. Na mesma solenidade, o ator-diretor-roteirista afirmou que queria produzir algo “sobre pessoas reais, problemas reais afligindo personagens razoavelmente neuróticos, tentando viver uma relação homem-mulher na América de 1977” (WILEY, BONA, 1985, p. 538).

A escolha foi considerada inusitada não apenas pela temática incomum para os padrões da Academia, mas também por se tratar de uma comédia-romântica – gênero pouco apreciado pela Academia, conforme ressalta Levy (1990) – estrelada-dirigida-roteirizada por um ex-comediante *stand-up*, abordar discussões corriqueiras de modo filosófico⁹⁶ e dissipar o

⁹⁵ Vale lembrar que o nome original do filme, “Annie Hall”, é uma referência ao nome da atriz. Annie era um apelido de Keaton, enquanto Hall era seu segundo sobrenome. A tradução brasileira faz alusão ao longo relacionamento dos personagens e destaca dois aspectos marcantes de suas personalidades. No entanto, em nenhum momento eles contraem noivado (INTERNET MOVIE DATABASE, 2011c).

⁹⁶ À época, Allen era considerado um diretor de público restrito, cujas comédias de tom amalucado haviam feito um sucesso moderado. Atualmente, muitos especialistas e críticos de cinema consideram “Noivo neurótico,

favoritismo do *blockbuster* “Star wars – Uma nova esperança” (George Lucas, 1977) (WILEY, BONA, 1985; BISKIND, 2009). Outro ponto que pesava contra o filme era o número de indicações: “Noivo neurótico, noiva nervosa” recebeu apenas cinco, o menor número da noite entre os candidatos ao prêmio de Melhor Filme e a mesma quantidade recebida pela outra comédia-romântica que integrava o grupo, “A garota do adeus” (Herbert Ross, 1977). “Star wars” recebeu dez indicações e os dramas “Julia” e “Momento de decisão” (Herbert Ross, 1977), onze cada um⁹⁷.

A vitória de Allen – o filme venceu em quatro categorias e duas estatuetas foram entregues ao realizador, Melhor Diretor e Melhor Roteiro Original – também gerou polêmica pelo fato de ele se negar a comparecer à cerimônia. Em uma entrevista anterior à celebração, ele comentou que não via sentido algum em tais prêmios e que, na noite do Oscar, estaria tocando jazz em um bar com uma banda de amigos. A declaração foi inicialmente considerada uma piada, mas a Academia não escondeu seu desapontamento quando Allen não apareceu para receber os prêmios da noite⁹⁸.

Entretanto, não é possível dizer que “Noivo neurótico, noiva nervosa” tenha sido uma produção pouco popular ou de pouco impacto para a época. O *The New York Daily News* elogiou o equilíbrio que o filme estabelecia entre comédia e drama. A revista *Variety* enalteceu a capacidade da produção em tratar do romance de forma singela, em uma época em que os filmes estavam abusando de efeitos especiais. O humor da obra também foi avaliado como positivo pela *Newsweek* e o *The New York Times* elogiou a interpretação de Diane Keaton. Além disso, o filme foi a sétima bilheteria do ano e contou com participações especiais diversas, como o teórico da comunicação, Marshall McLuhan e o escritor Truman Capote (INTERNET MOVIE DATABASE, 2011c, online). Além disso, o vestuário utilizado por Diane Keaton no filme – roupas pessoais da atriz, que mesclava adereços femininas e masculinas – chamou a atenção do público feminino, que decidiu experimentar a ideia (LEVY, 1990; 2003).

noiva nervosa” um divisor de águas na carreira do cineasta, declarando-o sua primeira realização “madura” (GIRGUS, 2002; BISKIND, 2009).

⁹⁷ Vale lembrar que cada uma das demais produções indicadas à categoria de “Melhor Filme” de 1977 foram concebidas em um modelo de cinema tradicional, com pouca ousadia nos recursos empregados na direção e roteiro.

⁹⁸ Allen compareceu ao Oscar apenas em 2002. Ele foi convidado pela produtora Laura Ziskin para apresentar uma montagem de filmes sobre Nova Iorque após os atentados terroristas de 11 de setembro. O cineasta acertou a aparição em segredo, fez um discurso improvisado onde fez piadas, declarou seu amor pela cidade e incentivou a indústria do cinema a continuar produzindo apesar dos tempos difíceis. Allen foi ovacionado e deixou a cerimônia logo após a fala. Após a premiação, ele comentou que se sentiu honrado em fazer o discurso e demonstrar seu ponto de vista sobre a cidade (LEVY, 2003).

O filme também goza de prestígio perante a crítica e é considerado uma das mais importantes produções estadunidenses e um marco no gênero da comédia-romântica. Ao realizar as listas comemorativas para os 100 anos do cinema, o American Film Institute incluiu “Noivo neurótico, noiva nervosa” em duas listas contendo as cem melhores produções do país: na primeira versão em 1998 com o 31º lugar e na edição comemorativa de dez anos, no 35º lugar. Além disso, figurou também nas listas “100 paixões” e “100 risadas” – 11ª e 4ª posições, respectivamente (AMERICAN FILM INSTITUTE, 2011, online).

A narrativa do filme é fragmentada e utiliza diversas técnicas para imprimir um ritmo saudosista e nervoso à trama – estas duas características são importantes na personalidade do protagonista, que sente falta do relacionamento desfeito e comporta-se de modo neurótico diante das mais diversas situações e pessoas. Os elementos empregados com mais frequência são a narrativa não-linear, os *flashbacks*⁹⁹, a derrubada da quarta parede e o desenrolar de várias sequências diferentes ao mesmo tempo, as quais se entrecruzam. Outra característica marcante da produção é a discussão de temas corriqueiros a partir de questões filosóficas ou científicas, a qual tem por objetivo obter resultados cômicos.

O filme se inicia com a apresentação dos créditos (10 seg-41 seg), seguida de uma cena de Alvy em primeiro plano, falando ao público como se estivesse em um monólogo de comédia *stand-up*. Ele cita algumas piadas, uma delas atribuída a Groucho Marx, utilizada para descrever sua relação com as mulheres: “Eu nunca faria parte de um clube que deixasse entrar alguém como eu” (1 min, 15 seg). Pela frase, o protagonista apresenta sua baixa autoestima em termo de relacionamentos amorosos e das mulheres que aceitam se envolver com ele. Após falar sobre uma crise de meia-idade que acredita estar sofrendo, ele menciona que o real motivo de seu nervosismo é o rompimento com a namorada (1 min, 59 seg).

O personagem cita que o relacionamento com Annie ia bem – “há um ano atrás, estávamos apaixonados” – e não sabe explicar como o namoro desandou (2 min, 10 seg). Enquanto busca uma resposta em suas memórias – apresentadas em *flashback* –, ele relembra que se interessa por mulheres “desde 1942” (4 min, 16 seg), pois não passou por uma fase de latência:

[Na escola, Alvy enquanto criança se aproxima de uma colega e lhe beija na bochecha]
Aluna- Me deu um beijo! Me deu um beijo!
Professora- É a segunda vez este mês. Vem cá!
Alvy criança- O que é que eu fiz?
Professora- Vem aqui já! Devia ter vergonha na cara.

⁹⁹ Estes são assistidos e comentados pelos personagens, que geralmente os utilizam para fazer balanços sobre suas “vidas”.

[O menino se levanta e caminha para a frente da sala. O Alvy adulto aparece sentado à carteira do Alvy criança e questiona a atitude da professora]
Alvy adulto- Por quê? Só exprimi uma curiosidade sexual saudável.
Professora- Os meninos de seis anos não pensam em garotas.
Alvy- Eu pensava.
Aluna- Por amor de Deus, Alvy! Até o Freud fala num período de latência.
Alvy- Nunca tive um período de latência. Não tenho culpa (4 min, 16 seg-4 min, 44 seg).

Após algumas cenas com discussões sobre a carreira de comediante (5 min, 18 seg-5 min, 42 seg) e sobre o preconceito contra judeus (5 min, 43 seg-6 min, 31 seg), a trama volta a abordar o relacionamento dos protagonistas. Alvy espera por Annie na entrada do cinema, enquanto tenta desviar do assédio de dois homens que o reconhecem da participação em um programa televisivo (7 min, 12 seg-8 min, 16 seg). A mulher chega poucos segundos após ele se afastar dos admiradores insistentes e também está visivelmente irritada (8 min, 26 seg). Ao questioná-la sobre o mau humor, ela lhe responde que está com dor de cabeça, ao que ele retruca mencionando que deve ser a chegada da tensão pré-menstrual, para aborrecimento da mulher (8 min, 35 seg).

Alvy desiste de ver o filme – “Face a face” (Ingmar Bergman, 1976) – pois estão dois minutos atrasados e sugere assistir um documentário sobre nazismo, o que a namorada aceita a contragosto (8 min, 45 seg-9 min, 27 seg). Na cena seguinte, os personagens estão na longa fila de outro cinema. Annie lê uma revista sem se preocupar, enquanto o protagonista sente-se incomodado com uma série de elementos do cenário, como a conversação de um homem posicionado atrás deles e o desânimo de sua namorada (9 min, 27 min). Ele então decide puxar assunto com Annie, questionando seu silêncio e reclamando da situação:

Alvy- [sobre o homem na fila] Não aguento. Vou ter um enfarte.
Annie- Não liga pra ele.
Alvy- Está gritando suas opiniões nos meus ouvidos.
Homem na fila [falando sobre cinema com uma mulher que o acompanha]- Como aquela Julieta dos Espíritos ou o Satyricon. Achei incrivelmente... complacentes. Mas é mesmo. É um dos cineastas mais complacentes.
Alvy- A palavra-chave aqui é complacente. Por que está deprimida?
Annie- Faltei à análise. Não acordei a tempo.
Alvy- Como não acordou?
Annie- O despertador.
Alvy- Sabe que gesto hostil isso representa pra mim?
Annie- Sei. Por causa do nosso problema sexual, não é?
Alvy- Toda a fila no New Yorker tem que saber nossa taxa de sexo?
Homem na fila- [ainda comentando o filme]É como o Samuel Beckett. Admiro sua técnica, mas não me atinge.
Alvy- Eu é que queria atingir esse cara.
Annie- Pára, Alvy!
Alvy- Está cuspidno no meu pescoço. Cospe enquanto fala.
Annie- Você é tão egocêntrico que se falto à minha análise só pensa em como isso te afeta.
[...]

Alvy- Como assim problema sexual? Sou bastante normal para alguém do Brooklyn.
Annie [irônica]- Está bem, desculpa. O meu problema sexual. O meu problema sexual (9 min, 52 seg-11 min, 8 seg).

Algumas cenas depois, o casal está na cama. Alvy conversa com a namorada sem aparecer na câmera, enquanto ela está lendo, sem demonstrar muito interesse pela fala dele (12 min, 23 seg). Ele deita-se, ansioso por fazer sexo com Annie, mas ela se recusa e diz que precisa de um tempo, o que desperta o nervosismo do parceiro – enquanto tenta convencê-la, ele menciona que a frequência com que faziam sexo caiu consideravelmente em relação ao início do relacionamento. Para acalmá-lo, a mulher diz que irá cantar no dia seguinte e precisa descansar a voz, além de mencionar que uma queda na frequência sexual é comum e procura ilustrar a situação ao namorado citando o primeiro casamento dele (12 min, 27 seg-13 min, 13 seg).

Um novo *flashback* tem início, onde o personagem de Allen aparece pronto para uma apresentação (13 min, 37 seg). Ele procura uma ajudante de palco chamada Allison, que o orienta a entrar após outro comediante terminar seu número *stand-up*. Ele se nega a fazer tal coisa e ambos iniciam uma conversação em que a mulher procura encorajá-lo (13 min, 35 seg-15 min, 9 seg). Na cena seguinte, há um corte direto para o período de crise do relacionamento: Alvy procura se afastar de mulher usando argumentos esdrúxulos, como uma conspiração para a morte de John Kennedy (15 min, 49 seg-17 min, 4 seg). Ao ser questionado pela então esposa sobre esse comportamento, o personagem volta-se para o público:

Alvy- Por que me desinteressei pela Allison Portchnik? Era bonita, gostava de mim, era mesmo inteligente. Será o tal dito do Groucho Marx de não querer pertencer a um clube que aceite para membro alguém como eu? (17 min, 10 seg-17 min, 21 seg).

Pelos diálogos e cenas acima descritos, o espectador tem a noção de que o relacionamento dos protagonistas está em crise em vários níveis diferentes, desde o fato de não compartilharem interesses para conversar ao “problema sexual” citado por Annie. Todavia, o filme não se estrutura de modo a condenar o relacionamento pré-marital: não há explicação para o desgaste, ele simplesmente acontece a partir da longa convivência em que ambas as partes passam a se encarar de modo mais crítico. Além disso, o mesmo ocorreu ao primeiro casamento do personagem de Allen, mesmo se tratando de uma relação reconhecida pelos termos das leis civis e religiosas.

Conforme já foi abordado neste mesmo capítulo com argumentos de Whyte (1990), a *dating culture* estadunidense engloba um período de conhecimento e experimentação, os

quais nem sempre se dão de modo racional. Quando Alvy volta-se para a plateia e diz que desconhece os motivos pelos quais perdeu interesse na primeira esposa, pode-se estabelecer uma referência a essa não-racionalidade existente nos relacionamentos amorosos. Também não se pode deixar de mencionar que o filme alterna os episódios de crise com momentos felizes – como a cena em que o casal se diverte tentando cozinhar lagostas.

Na cena seguinte, há um diálogo entre os protagonistas: eles caminham na praia e Alvy questiona Annie se ele é seu primeiro amor. Ela lhe responde que não e, passando por *flashbacks*, a mulher relembra de alguns ex-namorados (18 min, 41 seg-19 min, 56 seg). A sequência representa os relacionamentos pré-maritais como finitos e propícios à experimentação em vez de uma passagem para a consolidação de um casamento. O interessante é que Annie lembra ao parceiro que ele já foi casado uma segunda vez (20 min, 9 seg), outro relacionamento que não durou mesmo com as semelhanças nas personalidades entre Alvy e a esposa, uma mulher com ambições acadêmicas que o ignorava na cama quando se sentia frustrada – a situação é descrita em *flashback* (20 min, 11 seg-22min, 47 seg).

Passadas algumas cenas, o filme apresenta o primeiro encontro de Alvy e Annie: um jogo de tênis de duplas mistas com os amigos Rob e Janet (23 min, 30 seg). Após a partida, os dois conversam na saída do clube e a personagem de Keaton oferece uma carona (25 min, 8 seg). No apartamento de Annie, os dois conversam sobre interesses e, enquanto os diálogos se desenvolvem, fica mais evidente ao espectador que as personalidades do casal são diferentes. Para isso, o cineasta utiliza um recurso diferenciado: os pensamentos dos personagens são transcritos na tela durante uma conversação sobre fotografias, na qual Alvy pensa no corpo da mulher enquanto fala sobre estética fotográfica, Annie se preocupa em não parecer “uma idiota” tentando equiparar o nível intelectual dos comentários:

Alvy- [sobre algumas fotografias no apartamento de Annie] Então foi você que tirou aquelas fotografias?

Annie- Fui. Faço assim umas coisas...

Annie - [em pensamento] “Umas coisas”? Que boba!

Alvy- Mas são muito boas, sabe? Têm...

Alvy-[em pensamento] Lindíssima.

Alvy- ...uma especificidade.

Annie- Eu gostaria de fazer um curso de fotografia.

Annie- [em pensamento] Provavelmente pensa que sou tonta.

Alvy- A fotografia é interessante porque é uma nova forma de arte...

Alvy- [em pensamento] Como ela será toda nua?

Alvy- ...e o conjunto dos seus critérios estéticos ainda não emergiu.

Annie- Critérios estéticos? Quer dizer se a foto é boa ou não?

Annie- [em pensamento] Não me acha muito inteligente. Vamos, Annie.

Alvy- O meio entra nela como uma condição da arte em si mesma.

Alvy- [em pensamento] O que é que estou falando? Ela percebeu que sou chato.

Annie- Bem, para mim... é... quer dizer...

Annie- [em pensamento] Meu Deus, só peço que ele não seja um idiota como os outros.

Annie- É tudo instintivo, sabe? Só tento sentir. Tento sentir a coisa e não pensar muito no que faço.

Alvy- Mesmo assim, precisa de um conjunto de princípios estéticos. Para colocar numa perspectiva social.

Alvy- [em pensamento] Credo, pareço um disco riscado. Relaxa! (30 min, 8 seg-30 min, 53 seg).

Após o primeiro encontro, eles marcam um novo, dessa vez em um bar onde Annie estará se apresentando pela primeira vez. Os clientes não dão importância para a cantora, que está bastante chateada após deixar o local (32 min, 45 seg). Alvy segue-a, procurando consolá-la e procurando convencê-la de que ela tem talento e deve continuar. Usando algumas piadas, ele consegue animá-la e o casal dá seu primeiro beijo por insistência do comediante (33 min, 24 seg). Eles decidem jantar juntos e, após isso, o filme então corta para a primeira noite do casal: no quarto escuro, o casal troca alguns elogios após o ato sexual – o qual Alvy define como a maior diversão que já teve sem rir (34 min, 28 seg) – e Annie acende um cigarro de maconha, oferecendo ao parceiro, mencionando que não costuma usar alucinógenos (34 min, 31 seg).

Essas cenas representam um comportamento típico das pessoas em início de relacionamento: o desejo de relevar as diferenças de gostos e comportamentos mesmo que estas sejam inaceitáveis sem o interesse romântico. O fato de Alvy já ter sido casado duas vezes causa espanto em Annie, mas ela não o repreende, sendo que o mesmo acontece quando ele a vê fumando maconha. Entretanto, o desenrolar da trama evidencia que, a partir de um determinado momento, uma parte tentará influenciar a personalidade da outra e vice-versa, como na cena da livraria, em que ele procura influenciar os gostos literários da namorada e fazê-la ler sobre o que ele considera interessante.

A narrativa então passa a alternar momentos felizes com discussões. Nas passagens seguintes, Alvy e Annie conversam no parque, onde brincam de inventar histórias sobre os transeuntes no local (35 min, 37 seg-36 min, 3 seg) e, após o corte, passeiam próximos a um rio, onde ele faz uma declaração de amor:

Alvy- Você é terrivelmente atraente. Incrivelmente atraente.

Annie- Não sou nada.

Alvy- É sim. Sabe o que é? Perversa polimorfa.

Annie- O que isso quer dizer? Nem sei o que é isso.

Alvy- É fantástica na cama porque tem prazer em qualquer parte do corpo em que eu toque. Na ponta do nariz e se encostos nos seus dentes, nos joelhos, fica logo excitada. Sabe que mais? Gosto de você. Gosto mesmo de você. Mas me ama? Essa é a questão. Me conhece há pouco tempo.

Annie- Acho que é bastante. Sim, sim. E você me ama?

Alvy- Amor é... uma palavra muito fraca... para o que eu sinto (36 min, 37 seg-36 min, 45 seg).

Contudo, na cena seguinte, o casal discute no apartamento de Alvy, pois Annie deseja mudar-se para o local. O protagonista tenta impedir, pois acha que o relacionamento será como um casamento e eles terão de passar os dias juntos, fazendo todas as atividades cotidianas a dois. Para ele, o fato de cada um ter seu próprio apartamento é como ter um “salva-vidas” (37 min, 47 seg) da relação e serve para lembrá-los de que não são casados. Ele busca usar humor para fazê-la mudar de ideia, porém as piadas irritam a mulher, que o questiona se ele a acha pouco inteligente. Alvy tenta encerrar o assunto e acaba cedendo ao desejo dela de morarem juntos (36 min, 58 seg-38 min, 15 seg).

Essa cena representa o relacionamento após certo período de convivência: o casal já tem intimidade o suficiente para que pelo menos uma das partes demonstre interesse na coabitação, ao mesmo tempo em que os dois já conhecem os defeitos um do outro. Alvy tem medo que o namoro fracasse caso eles venham a dividir o mesmo teto e não esconde seu desgosto pelo fato de Annie não ser uma intelectual, enquanto ela acredita que o parceiro não quer algo sério e tem receio de expressar suas opiniões.

Os personagens passam então a suportar os defeitos um do outro e Annie até mesmo tenta agradar ao parceiro, cedendo em alguns quesitos, embora isso nem sempre se dê de modo adequado, como sugere a seguinte cena: o casal está no quarto de uma casa de campo, sentada na cama, ela busca um curso de educação para adultos, embora suas sugestões sejam sempre ironizadas por Alvy. A cantora também deseja participar de uma festa, porém ele prefere ficar e fazer sexo, a personagem de Keaton acaba cedendo, com a condição de que possa fumar maconha antes, para desânimo do namorado. Ela tenta convencê-lo a fazer o mesmo e menciona que a droga o livraria de consultar o analista (38 min, 29 seg-39 min, 33 seg)¹⁰⁰.

Alvy insiste para que ela não use a substância antes do sexo e a namorada acaba cedendo, todavia isso faz com que ele a sinta distante – nesse momento, o espírito interior de Annie deixa o corpo da personagem e senta-se em uma cadeira, observando a situação (39 min, 38 seg-40 min, 43 seg). A metáfora visual empregada pelo diretor evidencia que, para a personagem, está tão difícil suportar as críticas de Alvy que é necessário até mesmo se drogar

¹⁰⁰ O hábito de fumar e as recomendações de Annie sobre a maconha são bastante comuns para a época, pois de acordo com Hobsbawn (1995), muitos jovens aderiram às drogas como remédios alternativos, uma vez que havia poucos estudos sobre os efeitos colaterais das mesmas e o produto era considerado mais natural que o cigarro.

para fazer sexo. Contudo, mesmo com os problemas, ela decide levar o relacionamento adiante e deseja apresentar o namorado aos pais, para desespero dele (43 min, 27 seg).

No jantar com a família de sua companheira, Alvy sente-se desconfortável, pois acredita que eles sejam representantes da cultura tipicamente estadunidense, enquanto ele foi criado nos moldes da educação judaica – isso é evidenciado pelo fato de ser uma confraternização de Páscoa, na qual o prato principal é presunto (43 min, 50 seg). Além disso, ele se sente hostilizado pelo preconceito silencioso da avó de Annie (43 min, 12 seg) e incomodado pelos assuntos “simplistas” que os familiares da namorada abordam enquanto comem:

[Sentados à mesa, os personagens almoçam. Os pais de Annie comentam sobre o dia, enquanto ela e o irmão, Duane, comem. A vovó Hall observa Alvy com desgosto]

Sra. Hall- Fomos à quermesse. Annie, vovó e eu arranjamos umas molduras bem bonitas.

Annie- E foi divertido.

[Nesse momento, a vovó olha para Alvy e o vê como um judeu ortodoxo]

[...]

Sr. Hall- Eu e o Duane fomos até a doca.

Duane- Tapamos buracos no barco.

Sr. Hall- E o Randolph Hunt estava bêbado. Como sempre.

Sra. Hall- Esse Randolph Hunt. Lembra o Randy Hunt, Annie? Estava no coro com você.

Annie- Ah, sim.

Alvy- [voltando-se para o público] Esta família é inacreditável. A mãe da Annie é tão bonita. E só falam de quermesses e docas. E a velhinha ali ao fundo é uma das que odeiam Judeus, à antiga. Têm ar de americanos. Saudáveis. Como se nunca ficassem doentes. Não tem nada a ver com a minha família. São como água e óleo.

[Nesse instante, a tela se divide ao meio, opondo a mesa de jantar dos Hall à mesa de jantar da família Singer. Os parentes de Alvy falam alto e gesticulam ininterruptamente sem que um espere o outro terminar de falar]

Sr. Singer- Ele que vá morrer longe. Quem é que precisa dele?

Sra. Singer- A mulher tem diabetes.

Sr. Singer- Diabetes? E é desculpa? Diabetes?

Tio de Alvy- O homem tem 50 anos e não tem emprego que se veja.

Tia de Alvy- E é razão para roubar o pai?

Tio de Alvy- Do que está falando?

Sra. Singer- Boa! Defenda ele!

Sr. Singer- Passa a salsicha.

Tio de Alvy- O Mo Moskowitz teve um enfarte.

Sra. Singer- Não me diga!

Sra. Hall – [para a mãe de Alvy] Como passa os feriados, Sra. Singer?

Sra. Singer- Jejuamos.

Sr. Hall- [participando do diálogo] Jejuam?

Sr. Singer- [de boa cheia] Não se come. Por conta dos nossos pecados.

Sra. Hall- Quais pecados? Não estou entendendo.

Sr. Singer- Para dizer a verdade, nós também não (44 min, 6 seg-45min, 40 seg).

À medida que o filme prossegue, as discussões aumentam, representando o desgaste do relacionamento com o passar do tempo. Alvy passa a perseguir a companheira pelas ruas,

pois desconfia que ela esteja envolvida com um dos professores do curso de literatura que frequenta. O comediante procura fazê-la desistir de ir às aulas, mas Annie menciona que foi ele quem a incentivou a participar das mesmas e cita que ele optou por uma relação aberta, uma vez que não aceitou bem a ideia de viverem juntos (47 min, 7 seg-48 min, 13 seg). Os diálogos entre o casal evidenciam uma mudança de paradigma: o relacionamento sério é entendido pelos personagens como a coabitação e não mais o casamento, enquanto a possibilidade de múltiplos parceiros toma o lugar anteriormente reservado à coabitação, ainda assim, oferecendo um grau muito maior de experimentação.

Durante a briga, Annie também menciona que o namorado a encorajou a fazer terapia e, em um *flashback*, o espectador pode observar como o tratamento médico faz com que ela passe a acreditar que Alvy é culpado pelos problemas no relacionamento. Ao fim do recurso técnico, a personagem de Keaton encerra a discussão entrando no táxi (48 min, 13 seg-50 min, 30 seg). Desesperado, ele conversa com algumas pessoas na rua, como se participasse de uma pesquisa, procurando saber por que a namorada não demonstra mais interesse por ele (50 min, 35 seg).

As respostas são inusitadas e diferem de acordo com a idade dos pedestres que Alvy aborda. Uma mulher idosa com sacolas de compras afirma que não há explicação para as crises em relacionamentos, uma vez que “o amor acaba” (50 min, 38 seg); um homem de cabelos grisalhos menciona que a esposa precisa utilizar “um grande ovo vibratório” para despertar os desejos sexuais (50 min, 51 seg); assim como Annie precisa de maconha; e um casal jovem afirma que a relação deles é um sucesso, pois nenhuma das partes tem qualquer conteúdo intelectual (51 min, 19 seg). Os questionamentos do personagem representam algumas mudanças sociais da época, como a aceitação da ideia que o amor acaba ou o uso de aparato sexuais, bem como critica o fato de as pessoas qualificarem certos relacionamentos como bem sucedidos sem saber se tal imagem está acompanhada de conteúdo.

Em seus pensamentos, Alvy menciona que sempre se “apaixona pela mulher errada” (51 min, 26 seg) e lembra que, quando criança, “apaixonou pela Rainha Má” (51 min, 30 seg) enquanto assistia ao filme “Branca de Neve e os sete anões” (William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, 1937). A reflexão é ilustrada por uma conversa entre uma representação do personagem de Allen em desenho animado e a Rainha Má, em que esta reclama da insistência do protagonista em moldá-la de acordo com seus desejos. O diálogo é interrompido por Rob, que menciona ao protagonista que irá apresentá-lo para outras mulheres (51 min, 32 seg- 51 min, 55 seg).

No encontro arranjado, Alvy descobre que sua parceira é uma jornalista da revista “Rolling Stone” adepta do estilo *new age* que gosta de falar sobre celebridades e religiosidade oriental (53 min, 16 seg). Procurando esquecer Annie, ele aceita fazer sexo com a mulher, porém não se sente bem com isso. Às três da manhã, com a repórter ainda em seu quarto, ele recebe uma ligação da namorada, que pede para que ele venha ao apartamento, pois se trata de uma emergência. Ele chega ao apartamento e descobre que a emergência – uma aranha no banheiro – servia mais como um pretexto para que pudessem se encontrar¹⁰¹. O comediante mente, dizendo que não se envolveu com nenhuma mulher durante o período de separação e o casal se reconcilia (53 min, 57 seg-57 min, 51 seg).

Procurando superar as dificuldades, Alvy e Annie convidam Rob para uma viagem de carro em que comemoram o aniversário da cantora e passeiam por flashbacks do passado de Alvy, nos quais ele se recorda das constantes brigas dos pais que nunca se separaram e das inúmeras reuniões em famílias. Tais valores se encontram atrelados à família nuclear: apesar do casamento infeliz, os pais do protagonista não se separaram, provavelmente por terem um filho e também por motivos religiosos – embora eles nem sempre compreendessem bem estes últimos, conforme o diálogo já citado entre 44 min, 6 seg e 45min, 40 seg –; enquanto a casa constantemente frequentada por parentes e amigos representa a força dos laços consanguíneos e de comunidade.

Após o passeio, já de volta ao apartamento, o comediante a presenteia com uma camisola sensual – um “presente para ele mesmo”, conforme menciona Annie (1 h, 1 min, 19 seg) – e um relógio, que a deixa encantada. Entretanto, não demora para que o relacionamento enfrente novos percalços: a carreira de Annie deslança e o produtor musical Tony Lacey a convida para conversar sobre a gravação de um disco durante uma festa (1 h, 4 min, 29 seg); novamente, Alvy sobrepõe seus interesses aos da namorada e impede-a de ir (1 h, 4 min, 50 seg).

Por mais que Annie tente esconder o desgosto de não poder gravar o disco, o comportamento de Alvy começa a irritá-la, ao mesmo tempo em que ele acredita que a namorada não sinta mais vontade de continuar o relacionamento. Em uma cena em que conversa com seus respectivos analistas, o casal expõe seus diferentes pontos de vista sobre as mesmas situações do cotidiano:

¹⁰¹ Nos cômodos da casa, há fotos de Alvy no dia em que tentaram cozinhar lagostas, o que evidencia que Annie não se desapegou totalmente do parceiro.

[Com a tela dividida, os personagens conversam com seus respectivos analistas. O de Alvy é um homem e a de Annie, uma mulher que não aparece em cena]

Annie- Esse foi o último dia em que me lembro de termos nos divertido [referindo-se ao dia em que saíram com Rob para comemorar o aniversário].

Alvy- Já não nos divertimos juntos.

Annie- Tenho estado nervosa e insatisfeita.

Analista de Alvy- Com que frequência têm relações?

Analista de Annie- Têm relações muitas vezes?

Alvy- Quase nunca. 3 vezes por semana.

Annie- Todo o tempo. 3 vezes por semana. Na outra noite o Alvy quis transar.

Alvy- E ela não quis.

Annie- E não sei... há seis meses seria capaz de ter feito, para agradar.

Alvy- Já tentei tudo. Música suave e a lâmpada vermelha.

Annie- Mas acontece que desde que comecei as nossas sessões, acho que tenho direito aos meus sentimentos. Acho que ficaria contente se eu fosse mais afirmativa.

Alvy- Eu é que pago a análise, ela avança e eu tô ferrado.

Annie- Sinto-me culpada, porque o Alvy paga as sessões. Portanto, me sinto culpada se não vou para a cama com ele. Mas se vou, é contra aquilo que sinto.

Alvy- Ela avança e eu não. O progresso dela impede o meu.

Annie- Às vezes acho que devia era viver com uma mulher (1 h, 6 min, 22 seg-1 h, 7 min, 18 seg).

Devido a um programa de televisão que convida Alvy para entregar um prêmio, o casal parte para Los Angeles, onde ganham a companhia de Rob que os convida para uma festa de natal (1 h, 9 min, 41 seg). O protagonista sente-se incomodado ao descobrir que a festa é na casa de Tony Lacey e que o produtor musical aborda Annie, procurando convencê-la a gravar um disco, pois acredita que o convite seja apenas um pretexto para que ele possa seduzí-la (1 h, 12 min, 44 seg). A cantora, por sua vez, fica maravilhada com o estilo de vida na Califórnia e cada vez mais decidida a gravar suas músicas. No avião de volta para Nova Iorque, os personagens pensam sobre os problemas no relacionamento e Annie sugere encerrar tudo. Alvy concorda, pois o namoro não está avançando (1 h, 15 min, 33 seg).

Annie acredita que o fim do namoro trará novas possibilidades e relacionamentos, além disso, pensa que podem continuar amigos. O comediante concorda (1 h, 16 min, 48 seg), porém não consegue esquecer da ex-companheira após a separação (1 h, 17 min, 2 seg). Ele procura sair com outras mulheres, com o intuito de repetir todos os bons momentos que passou ao lado de Annie, todavia esse tipo de experiência não atinge o resultado esperado, para irritação do protagonista (1 h, 18 min, 9 seg).

Determinado a convencer Annie de que o rompimento foi um erro, ele viaja até a Califórnia (1 h, 18 min, 36 seg) – onde ela está vivendo com Tony Lacey – e enfrenta cenários que considera adversos – como a sinalização de trânsito e a comida local (1 h, 18 min, 59 seg; 1 h, 19 min, 28 seg, respectivamente) – para reconquistá-la e casar-se com ela. A protagonista reconhece que o ex-namorado foi importante em sua vida e ajudou-a a alcançar novos patamares, porém que não é possível continuar o namoro. Ela reafirma a amizade entre

os dois e decide seguir com seu sonho de se tornar uma grande cantora e deixa o encontro zangada após ele insistir na ideia de reatar o relacionamento (1 h, 21 min, 29 seg-1 h, 22 min, 15 seg).

Triste, Alvy retorna para Nova Iorque, onde externa seus sentimentos em uma peça teatral que reconstitui o reencontro dele com Annie na Califórnia, porém muda o final para uma reconciliação (1 h, 24 min, 30 seg-1 h, 25 min, 26 seg). Todavia, o personagem não é consumido por sua tristeza: o tempo passa e tal sensação se dissipa, permitindo que ele volte a levar a vida sem problemas e ingresse em novos relacionamentos (1 h, 25 min, 36 seg). A cena final do filme oferece uma narrativa do protagonista em *voice-over*, na qual ele menciona que reencontrou a ex-namorada em Nova Iorque e que os dois saíram juntos para lembrar os bons tempos – a narração é acompanhada por *flashbacks* de várias passagens da relação e pela música de fundo “*Seems like old times*”, na voz de Diane Keaton:

Alvy- O interessante é que encontrei a Annie por acaso outra vez. Foi no Upper West Side de Manhattan. Tinha se mudado para Nova Iorque. Vivía no Soho com um cara qualquer. E quando a encontrei, arrastava-o para irem ver A Pena e a Piedade, contei isso como vitória minha. A Annie e eu almoçamos juntos tempos depois... e recordamos os velhos tempos. Só. Depois ficou tarde e tivemos de ir embora. Mas gostei muito de vê-la. Percebi que era uma pessoa fantástica e que era bom conhecê-la. E me lembrei da velha piada, do cara que vai ao psiquiatra e diz: “Doutor, o meu irmão é maluco. Acha que é uma galinha”. E o médico pergunta: “Por que é que não o interna?”. E ele responde: “Até internava, mas preciso dos ovos”. É mais ou menos o que sinto sobre relacionamentos. São totalmente irracionais, loucos e absurdos... Mas nós vamos agüentando porque precisamos dos ovos (1 h, 25 min, 28 seg-1 h, 27 min, 17 seg).

Embora não seja objetivo do filme apontar culpados para o fracasso no relacionamento, a narrativa demonstra que Annie é capaz de encarar o relacionamento como uma naturalidade comum para a época, sugerindo a experimentação em diversos aspectos (como o uso de drogas ou a troca de parceiros), enquanto Alvy está atrelado aos moldes antigos, buscando demarcar bem as fases do namoro e impondo sua vontade sobre os desejos da namorada, ou seja, a imposição do marido sobre a esposa. A cantora representa os jovens adultos das décadas de 1960 e 1970, sem planos bem definidos, enquanto o comediante reúne elementos de diferentes gerações, representando um grupo da população que, apesar de aceitar algumas mudanças sociais, não “mergulha de cabeça” no clima da época.

O diferencial de “Noivo neurótico, noiva nervosa” é a representação do namoro – ou noivado, como sugere a tradução em português – de forma fluida, sem a obrigatoriedade de desembocar em um relacionamento convencional ou informal – embora Alvy e Annie tenham vivido na mesma casa e ele tenha expressado o desejo de se casar na parte final do filme. O

casal apresenta diversas características em suas personalidades, havendo paralelamente, pontos em comum e diferenças significativas. A narrativa apresenta momentos felizes e conturbados do casal – entre eles, uma cena de rompimento e outra de reconciliação – e talvez a característica mais importante de todas, mostra que tais relações não são únicas ou eternas e não precisam desembocar em um casamento. Além disso, o final do namoro acontece sem grandes crises, excetuando um breve período de tristeza por parte do personagem de Allen, mas as partes do ex-casal seguem suas vidas e podem manter a amizade sem problemas.

Curiosamente, após “Noivo neurótico, noiva nervosa”, poucos filmes com a temática de relacionamentos pré-maritais conseguiram destaque na categoria principal da noite. Quando alguma produção com foco no assunto é indicada, geralmente, trata-se de uma comédia-romântica ou filmes cujo público-alvo são as mulheres. Vale lembrar que este gênero de filme emplaca mais indicações nas categorias de atuação feminina, com películas em que o final feliz está quase sempre presente.

Os namoros e noivados têm um espaço muito maior nas produções voltadas para adolescentes, que se tornaram bastante populares na década de 1980, conforme afirma Levy (1990), todavia estes filmes têm pouca presença no Oscar e o modelo de final feliz também é constante. Talvez, assim como no caso dos relacionamentos pré-maritais, nunca se chegue a uma resposta racional para a vitória de “Noivo neurótico, noiva nervosa” na cerimônia de 1978, pois apesar de se tratar de uma produção que representa seu tempo, ia contra o gosto do prêmio mais importante do cinema estadunidense.

As mulheres de família vão à luta: “Kramer vs. Kramer”

Com exceção de algumas culturas, as perspectivas para as mulheres sempre foram bastante restritas. De modo geral, elas eram educadas para serem boas mães e esposas; seu ambiente era o doméstico, enquanto os territórios além-casa estavam reservados aos homens. A situação pouco diferia mesmo nas classes sociais mais elevadas: fosse no mundo greco-romano, na nobreza feudal ou na realeza dos estados modernos, dificilmente elas ocupavam posições de destaque nos espaços públicos, considerados unicamente masculinos.

Desse modo, é possível dizer que os papéis familiares têm definido o que significa “ser mulher” em diversas sociedades e, atualmente, mesmo com avanços consideráveis na igualdade entre gêneros, ainda representam um aspecto cultural que não é facilmente dissociado da figura feminina, conforme ressalta a socióloga Cynthia Fuchs Epstein:

Apart from such women as the Old Testament prophet Deborah, Catherine the Great, Hypatia, Susan B. Anthony and few others, women in history have been noted for their association with men as mothers and wives. Family roles have defined women and have also constituted the focus of social research about them. Only recently have women been able to assume other roles – occupational and political – that are as important in the definition of who they are. However, regarding women as wives and mothers continues to be a cultural theme with prescriptions to accompany it and there has been a slight shift of focus recently toward motherhood in particular¹⁰² (1988, p. 157).

Casamento e maternidade sempre caminharam lado a lado nas mais diferentes culturas, desse modo os costumes ditavam que as mulheres deveriam casar-se e ter filhos. O cuidado com as crianças era considerado o mais importante, pois as novas gerações seriam encarregadas de continuar a família – e, por consequência, hábitos e tradições que se integravam ao sistema social. Sendo assim, elas eram privadas das atividades não-domésticas, pois entendia-se que se dedicar a outras ocupações seria um obstáculo para a criação de bons filhos. Epstein (1988) argumenta que tal visão, ainda hoje, permanece, mesmo que as ideias sobre família tenham mudado drasticamente.

De acordo com Carl E. Van Horn e Herbert A. Schaffner (2003), os afazeres domésticos e as funções maternas desempenhadas pela mulher devem ser considerados

¹⁰² Excetuando-se mulheres como a profeta Deborah do Velho Testamento, Catarina a Grande, Hypatia, Susan B. Anthony e poucas outras, as mulheres na história são percebidas por seus papéis de mães e esposas para os homens. Os papéis familiares definiram as mulheres, bem como se constituíram no melhor foco de pesquisa social sobre as mesmas. Apenas recentemente, as mulheres tornaram-se capazes de assumir outros papéis – profissionais e políticos – que são igualmente importantes na definição sobre quem elas são. No entanto, voltar-se para as mulheres sob as perspectivas de mães e esposas continua a ser um tema cultural, acompanhado de prescrições e que teve uma leve mudança de foco, recentemente, com relação à maternidade (Tradução livre do autor).

“trabalhos”, todavia estes esforços não são remunerados e sua importância sempre foi pouco reconhecida, mesmo que sejam vitais para a sociedade. Segundo os autores, a condição feminina em atividades laborais é, historicamente, inferior à dos homens. No período colonial, escravas africanas foram trazidas para realizar trabalhos braçais, enquanto algumas migrantes eram contratadas a salários baixíssimos para realizar serviços na agricultura ou fábricas artesanais.

No caso das mulheres brancas livres – e, geralmente, casadas e com filhos – os trabalhos eram divididos por gênero: aos homens cabiam as atividades agropastoris, enquanto elas ficavam encarregadas dos cuidados do lar, como comida, roupas e a criação da prole. Contudo, esses papéis não eram fluídos, de acordo com Van Horn e Schaffner (2003), permitindo que a mulher também desempenhasse funções importantes, como a geração de renda a partir da venda dos produtos cultivados na propriedade, a fiscalização dos funcionários e, até mesmo, atuando diretamente na lavoura familiar.

O processo de industrialização, bem como as mudanças tecnológicas e organizacionais dele advindas, provocou mudanças na percepção do trabalho feminino. Algumas optaram pelos empregos fabris, ocupando destaque na indústria têxtil, utilizando os salários para complementar a renda familiar. Ainda assim, as condições das fábricas não eram muito melhores que as do campo, uma vez que as operárias sofriam com o preconceito – tanto masculino quanto feminino (VAN HORN; SCHAFFNER, 2003).

Na mentalidade dos donos de fábricas, o trabalho feminino era preferível, pois se considerava que elas seriam mais atentas a atividades meticulosas e bastante submissas, sendo menos propensas a se envolver em protestos ou se revoltar contra os empregadores. A crença na “passividade” das mulheres facilitava o emprego de práticas abusivas: elas recebiam menos, mesmo trabalhando nas mesmas condições que os homens, cumpriam carga horária de mais de dez horas ao dia, por seis dias na semana e sofriam com o assédio físico por parte dos patrões ou colegas de trabalho. Além disso, de acordo com Van Horn e Schaffner (2003), a cultura popular propagava representações do trabalho fabril como uma preparação para o casamento.

A crença de que as mulheres eram “delicadas” e lidavam melhor com outras pessoas abriu espaço para elas no nascente setor de serviços. Com o desenvolvimento dessa área, surgiram os empregos considerados “femininos”, como os de professoras, caixas bancárias, secretárias e datilógrafas – aproximadamente 90% das vagas disponíveis nestes trabalhos eram ocupadas por mulheres de origem anglo-saxã. As representantes de demais etnias

ocupavam cargos ligados a trabalhos braçais, como em lavanderias ou empregadas domésticas (VAN HORN; SCHAFFNER, 2003).

Entretanto, as mulheres não tinham uma posição confortável no mercado de trabalho, o que foi evidenciado pela crise econômica desencadeada com quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929. Esse período foi marcado por constantes cortes de salário e demissões em massa, em que elas eram as primeiras a serem preteridas. Nessa mesma época, a opinião pública desencorajou abertamente o trabalho feminino, em especial, no caso das esposas e mães. De acordo com Van Horn e Schaffner (2003), entre as décadas de 1920 e 1930 foram até mesmo aprovadas leis que proibiam o ingresso de mulheres no mercado de trabalho.

Segundo anteriormente citado, essa situação se transformaria na década de 1940. A Segunda Guerra Mundial alterou as estruturas sociais e abriu novas portas para as estadunidenses. Segundo Hobsbawm, a guerra fez com que a legislação dos países do hemisfério norte – as quais, até então, submetiam as mulheres e as condicionavam para o casamento – se tornassem cada mais permissivas, passando por cima de costumes solidamente enraizados na mentalidade das gerações mais antigas “não só pela lei e a religião, mas também pela moral consuetudinária, a convenção e a opinião da vizinhança” (1995, p. 317).

A ausência da figura masculina – uma vez que muitos homens se deslocaram para os campos de batalha, conforme ressalta Adams (1994) – abriu novos horizontes para as mulheres no mercado de trabalho. Segundo Doris Weatherford (2010), elas puderam ocupar vagas de emprego até então proibidas às pessoas de sexo feminino, por serem consideradas pesadas ou rudes, como os serviços nas fábricas. As trabalhadoras já contratadas e mais experientes assumiram os cargos que exigiam maior profissionalização, enquanto mulheres casadas foram incentivadas a ocupar as vagas de trabalho que exigiam menos experiência como forma de aprendizado.

De acordo com Oliveira (2011, p. 1639), o governo precisou investir em propaganda para mudar o pensamento da sociedade à época:

Como forma de popularizar tal gesto [o de as mulheres buscarem emprego fora de casa], foi criada a personagem “*Rosie, the Riveter*”, que estampava pôsteres com os dizeres: “nós podemos fazer isto”. Também foi necessária publicidade para convencer aos maridos e patriarcas que o ato de deixar a casa para se dedicar a um trabalho externo era uma atitude nobre em tempos difíceis.

Com a falta de trabalhadores para fazer girar a economia do país, as mulheres foram convocadas a assumir tais responsabilidades: mais do que agir como substitutas para os braços masculinos, elas estavam cumprindo seu dever para com a nação. De acordo com

Weatherford (2010), elas foram convocadas a participar da guerra e o fizeram de forma direta – como enfermeiras nos campos de batalha, participantes de exercício em quartéis e operárias em fábricas de munições, armas e veículos de guerra – ou indireta – atuando em campanhas de caridade, aderindo às chamadas de racionamento, entre outras funções.

A Segunda Guerra Mundial ofereceu às mulheres uma grande sensação de liberdade, pois elas estavam ocupando os mesmos espaços que os homens, procurando desempenhar suas funções tão bem quanto ou, até mesmo, melhor do que seus correspondentes masculinos. De acordo com Weatherford (2010), isso proporcionou o aumento nas discussões sobre a inserção da mulher na polícia e no mercado de trabalho, bem como, sobre seus papéis de mães e esposas. Essa época também foi marcada pelo aumento no ingresso de mulheres na universidade – uma perspectiva que continuaria nas décadas anteriores, segundo Hobsbawm (1995) – e pelo surgimento das primeiras associações em prol das trabalhadoras.

Todavia, os avanços conquistados por elas nem sempre eram bem aceitos ou reconhecidos apesar de toda a propaganda que se fazia em torno dos mesmos. Segundo Weatherford (2010), elas sofriam com o preconceito machista e com a pressão de setores conservadores, sendo que os casos de assédio sexual não eram incomuns. Além do mais, procurava-se esconder o lado negativo de se envolver na guerra: apesar de as enfermeiras e militares receberem funerais com honrarias por heroísmo, o exército e a Cruz Vermelha evitavam divulgar os números de baixas femininas para evitar um declínio no número de alistadas e voluntárias. Também é possível citar que as operárias que morriam nas fábricas de munição a partir de acidentes com pólvora ou equipamentos da produção eram facilmente esquecidas.

Deve-se ainda levar em consideração que o avanço das mulheres diferiam com relação à sua etnicidade: enquanto as *WASPs* encontravam maior facilidade nessa questão, o mesmo não pode ser dito das mulheres de outras ascendências. Os obstáculos para afro-americanas, hispano-americanas e, especialmente, teuto-americanas e nipo-americanas eram muitos – embora o cenário não fosse melhor para seus pares masculinos. O único grupo de minorias que conseguira algum destaque era o de judias-americanas, que contava com organizações tradicionais e receberam apoio devido à perseguição nazista na Europa (WEATHERFORD, 2010).

Ao final do conflito, a situação foi ainda mais incômoda, conforme salienta Oliveira:

Com o retorno dos homens as suas casas e empregos, o governo e a opinião pública mobilizaram-se para reverter o processo de “liberalização” feminina. Agora que os pais e maridos estavam de volta, esperava-se que elas retornassem às posições de

esposas e mães sem dificuldades e reconhecessem que estas eram suas verdadeiras funções na sociedade. Para Adams (1994), esse processo não ocorreu com facilidade: embora uma quantidade significativa de mulheres aceitasse voltar para as antigas obrigações, outra parcela estava se sentindo realizada com trabalhos fora de casa e não pretendia abandoná-los (2011, p. 1640).

Segundo May (2008), a “cultura dos subúrbios” instalada nos anos 1950 mitificava a figura da dona de casa perfeita e mãe amorosa, a qual sabia manejar habilmente os eletrodomésticos, cuidava dos filhos com carinho e satisfazia todas as vontades do marido. Contudo, as aparências enganavam e muitas mulheres sentiam-se infelizes com esse papel, chegando a recorrer à terapia para superar problemas e, em alguns casos, cometiam suicídio. O divórcio era uma opção extrema, uma vez que tal escolha era demonizada pela sociedade da época.

De acordo com Andrew J. Cherlin, a década de 1950 representou um período incomum para a família estadunidense, o qual parecia assinalar um retorno da concepção mais tradicional da família:

In any consideration of the changes that have occurred since the 1950s, it is important to remember that the 1950s were probably the most unusual decade for family life in this century [século XX]. For example, it was the only period in the past 150 years when the birthrate rose substantially; in the 1950s young adults married at earlier ages than in any twentieth-century decade before or since; and the increase in divorce was usually low. Although many people think of the 1950s family as ‘traditional’, the falling birthrate, rising divorce rates, the increasing age at marriage of the 1960s and 1970s were more consistent with long-term historical trends¹⁰³ (1988, p. 3-4).

O autor comenta que isso ocorreu por meio de políticas de incentivo ao aumento da população, cujo objetivo era suprir o número de soldados mortos em combate e nivelar a população considerada nativa com a de imigrantes no país, cuja média de filhos por casal era maior do que a estadunidense. Ainda assim, a família começava a passar por mudanças em suas estruturas: as pessoas esperavam mais tempo para se casar e o número de filhos por mulher começava a diminuir sensivelmente, passando de 3 para 1,8, porém nenhuma mudança era tão significativa quanto a parcela de mães e esposas que entravam no mercado de trabalho, a qual crescia de modo uniforme e sem interrupções (CHERLIN, 1988).

¹⁰³ Qualquer consideração sobre as mudanças que ocorreram desde 1950, é importante lembrar que os anos 1950 foram, provavelmente, a época mais incomum para a vida em família nesse século. Por exemplo, foi o único período dos últimos 150 em que a taxa de natalidade subiu substancialmente; nos anos 1950, jovens adultos se casaram mais cedo do que em qualquer outra década do século XX; e o crescimento do número de divórcios foi substancialmente baixo. Embora muitas pessoas pensem na família dos anos 1950 como ‘tradicional’, a queda na taxa de natalidade, o aumento no número de divórcios e na idade que os indivíduos esperavam para se casar nos anos 1960 e 1970 foram tendências históricas consistentes e de longa duração (Tradução livre do autor).

Esse processo foi acompanhado por uma mudança de pensamento, a qual aceitava que as mulheres deixassem os afazeres domésticos para ocupar vagas no mercado de trabalho. De acordo com Oliveira (2011), os empregos de meio-período eram a primeira opção, pois permitiam que as mulheres dedicassem parte de seu tempo aos serviços da casa. No entanto, o aumento na oferta de empregos em período integral, com melhores salários e maior reconhecimento, fez com que muitas mulheres optassem por entrar no mercado de trabalho.

As tarefas da casa poderiam ser transferidas para uma empregada doméstica. Durante o período de trabalho, os filhos poderiam ser deixados aos cuidados dessa mesma empregada ou de creches públicas¹⁰⁴ e particulares. Cherlin menciona que o ingresso da mulher no mercado de trabalho alterou profundamente seus papéis como mães e esposas:

What has happened is that the “cost” of staying home, in terms of forgone earnings, has increased for mothers. That is, women now face better employment opportunities and enjoy higher wages than in the past. To be sure, women workers still earn less, on average, than men. But the important point is that women can expect to earn more than they used to. The demand for women workers has been fueled by expansion of service sector where many occupations have become typed as women’s jobs. Moreover, with lower birthrates and longer life expectancies, women can no longer expect that child care responsibilities will occupy most of their adult lives¹⁰⁵ (CHERLIN, 1988, p. 6).

Jeffrey D. Schultz e Laura A. Van Assendelft (1999) mencionam que as décadas de 1960 e 1970 também foram marcadas por uma forte politização a respeito das mulheres, o que desembocou na fundação de diversas organizações em prol dos direitos femininos. Em 1961, foi criada a *Presidential Commission on the Status of Women*, órgão público que atuava em defesa dos direitos das mulheres. Três anos depois, foi instalada a *Equal Employment Opportunity Commission*, que buscava empreender medidas para diminuir as diferenças no tratamento recebido por homens e mulheres no mercado de trabalho. Buscando ampliar a participação da mulher na política, um grupo de congressistas femininas cria o *National*

¹⁰⁴ Hobsbawm (1995) afirma que o Estado tinha interesse em aumentar o número de estabelecimentos desse tipo, uma vez que o volume de mulheres no mercado de trabalho continuava a subir. Além disso, foram desenvolvidas políticas públicas voltadas a atender as mães solteiras, uma vez que estas tinham tendência a empobrecer. O uso de métodos contraceptivos e a legalização do aborto também permitiram uma maior segurança às mulheres que optavam por um futuro sem filhos.

¹⁰⁵ O que aconteceu foi que o “custo” de permanecer em casa, em termos de ganhos abdicados, cresceu para as mães. Isso é, as mulheres agora encontravam melhores oportunidades de trabalho e recebiam salários melhores do que no passado. Para ser claro, as mulheres ainda ganhavam menos que os homens na média, mas a questão é que as mulheres esperavam ganhar mais dinheiro do que antes. A demanda por mulheres trabalhadoras no mercado de trabalho foi alimentada pela expansão do setor de serviços, em que muitos dos empregos disponíveis foram classificados como femininos. Além do mais, com menores taxas de natalidade e maiores expectativas de vida, as mulheres não podiam mais aceitar que o trato com crianças as ocupasse a maior parte de suas vidas adultas (Tradução livre do autor).

Women's Political Caucus em 1971, que tinha por objetivo incentivar o aumento nas candidaturas e nas eleições de mulheres para cargos públicos¹⁰⁶ (OLIVEIRA, 2011).

Em 1964, é aprovado o *Civil Rights Act*, que impedia a discriminação por etnia, sexo, religiosidade, entre outros. Esta lei proporcionava às mulheres segurança em seus empregos, atendimento médico durante o período de gravidez e licença maternidade – bastante necessária, já que desde 1950, o número de mulheres casadas entrando no mercado de trabalho era crescente (UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, 1994, p. 322). Também foram elaborados projetos com o objetivo de favorecer as não-WASPs, como a *Equal Division Rule* de 1968, texto que buscava incentivar a participação de afro-americanas no partido democrata. No entanto, nem todas as iniciativas políticas obtinham sucesso como o Equal Rights Amendment: formulado em 1923, o documento levou quase 50 anos para ser votado e não foi efetivado (SCHULTZ; VAN ASSENDELFT, 1999)

O movimento feminista renasceu no fenômeno que ficou conhecido como “segunda onda”. Segundo Jo Freeman (2011, online), o movimento era um “fantasma acordando lentamente do meio dos mortos” e agora se divide em duas vertentes, uma denominada reformista e outra, radical. De acordo com Oliveira (2008, p. 75), as linhas se distinguem das seguintes maneiras:

A primeira delas [reformista] tinha líderes como Betty Friedan, Pauli Murray e Gloria Steinem, fundadoras da *NOW (National Organization for Women)*¹⁰⁷, uma organização cuja luta objetivava a reestruturação do papel da mulher dentro da sociedade enquanto esposa e profissional, rompendo com a imagem de “rainhas do lar”. A NOW foi responsável pela organização de um documento contendo os direitos da mulher, além da promoção de protestos e paralisações em favor do reconhecimento da igualdade entre sexos. Já a linha radical buscava uma revisão do papel da mulher como mãe e sua relação com o prazer sexual, com o objetivo de renovar o modo como se davam as relações interpessoais entre as mulheres, seus companheiros, sua família e seu círculo de amigos. Suas principais conquistas foram o direito ao uso de pílulas anticoncepcionais e outros métodos contraceptivos, além do direito ao aborto nos primeiros meses de gravidez e da inseminação artificial. Essas conquistas começaram a ser aceitas em alguns estados no ano de 1967, sendo as duas primeiras legalizadas por todo o país efetivamente em 1973. Vale lembrar, como já foi mencionado anteriormente nessa pesquisa, que Hobsbawm ressalta que as mulheres tiveram muito mais facilidade em aproveitar os benefícios da revolução sexual que os homens e o lesbianismo era uma forma de “mostrar a cara” (1995, p. 326).

É interessante notar que os avanços nos Estados Unidos influenciavam e também eram influenciados por mudanças em outras partes do mundo, em especial da Europa onde, mesmo em países considerados conservadores, a legislação se tornava mais aberta com relação aos

¹⁰⁶ No final dos anos 1970, a participação feminina nas câmaras legislativas dos Estados Unidos havia triplicado.

¹⁰⁷ Organização Nacional pela Mulher. A sigla alude à palavra “agora”, que dá o tom de mudança imediata.

diretos das mulheres (HOSBSBAWM, 1995). Na superpotência capitalista, elas já haviam passado os homens no total de ingressos em instituições de ensino superior e lançaram as primeiras campanhas à presidência do país. 1975 foi declarado pela Organização das Nações Unidas como o Ano Internacional da Mulher. Dois anos mais tarde, o dia 8 de março seria escolhido como Dia Internacional da Mulher, associado às lutas desse movimento no campo da esquerda, cujas raízes remontam à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa (GILLIS, 2010, online).

As mudanças nos papéis sociais da mulher também influenciaram o mundo artístico. O mercado editorial abriu espaço para revistas e periódicos de caráter político ou científico, bem como, de entretenimento e variedades (UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, 1994). A luta para quebrar os paradigmas estabelecidos de mãe e esposa transformou as formas de representação da mulher nas obras de arte, além de oferecerem às artistas novas oportunidades para atingir o sucesso na literatura, pintura, escultura ou arquitetura.

O cinema hollywoodiano também buscou explorar novos olhares sobre a postura da mulher, de modo que essas perspectivas influenciaram as decisões do Oscar. Apesar disso, a Academia era uma instituição desigual quanto à distribuição de membros por gênero – apenas o corpo de atores apresenta uma divisão próxima de 50%. No entanto, as categorias de produção e técnicas não tinham um número expressivo de mulheres. Essa má distribuição permanece até hoje em alguns setores. Fora isso, as mulheres tinham certo destaque nas categorias de roteiro, figurino e edição (LEVY, 1990; 2003).

Segundo Oliveira (2008), excetuando-se as categorias de atuação feminina, as profissionais cinematográficas conseguiram destaque por seus trabalhos como roteiristas (Francês Marion), figurinistas (Edith Head, Irene Sharaff e Dorothy Jeakins) e editoras (Margareth Booth, Dorothy Spencer, Adrienne Fazan, Anne V. Coates, Verna Fields, Deedee Allen e Thelma Schoonmaker). A partir da década de 1970, elas conseguiram penetrar em âmbitos de trabalho considerados masculinos, como os setores de direção de arte e trilha sonora. Nesse mesmo decênio, Julia Phillips foi a primeira produtora a receber o Oscar por “Golpe de Mestre” (George Roy Hill, 1973) e a italiana Lina Wertmuller se tornou a primeira indicada ao prêmio de Direção por “Pasqualino Sete Belezas” em 1975.

Apesar de contar com duas categorias dedicadas exclusivamente ao trabalho das atrizes, os papéis premiados pela Academia traziam características mais ou menos semelhantes que contribuíram para estereotipar o que seria “um material para um Oscar”. Essa predileção é identificada por Levy (1990) e corroborada por Oliveira (2011):

Levy (1990) menciona que as personagens, geralmente, estão ligadas a uma categoria de “filmes domésticos”, destinados quase que exclusivamente ao público feminino. Analisando o perfil dos personagens femininos premiados com a estatueta, vemos uma vasta gama de mulheres perturbadas, vítimas de vícios ou doenças, maltratadas pela vida ou pela própria família (marido, filhos, companheiros etc). Entre as “profissões” mais premiadas, estavam a de atrizes ou personalidades do mundo da arte, mulheres da área de “assistência” – como Levy denomina professoras, enfermeiras, secretárias, etc – ou então, “prostitutas com um coração de ouro” (1990, p. 206).

Segundo Oliveira (2008, p. 79-80), até mesmo as consideradas grandes estrelas do cinema tiveram de se sujeitar a esse tipo de papel para receberem o Oscar:

O primeiro Oscar de Bette Davis veio por uma interpretação menor como uma desequilibrada atriz de teatro em “Perigosa” (Alfred E. Green, 1935). Ingrid Bergman venceu seu primeiro prêmio interpretando uma mulher cujo marido tenta fazê-la passar por louca em “À Meia-luz”. Jane Wyman recebeu sua estatueta pelo papel de uma surda-muda vítima de estupro em “Johnny Belinda” (Jean Nagulesco, 1948). Em “Amar é sofrer” (George Seaton, 1957), Grace Kelly deu vida a uma mulher que os demais personagens acreditavam ser a razão dos problemas do marido com o alcoolismo e a depressão (2008, p. 79).

Até meados dos anos 1960, Levy (1990) afirma que os papéis femininos considerados aptos a vencer o Oscar possuíam duas características marcantes: o sexo e o sofrimento. O autor ainda aponta que quando a mulher era representada como heroína ou contestadora da ordem social, a personagem era duramente reprimida pelos homens. Outros estereótipos presentes nos papéis premiados e indicados pela Academia – tanto na categoria principal quanto na de coadjuvantes – eram “a mulher adúltera, a mãe-esposa sofredora, a adolescente depravada e a solteirona reprimida e frustrada” (OLIVEIRA, 2011, p. 1641).

As predileções do Oscar a respeito dos papéis femininos começariam a mudar em meados dos anos 1960, quando “o avanço das correntes feministas e a luta por inclusão social desembocaram no que Levy (1990) definiu como uma retratação entre a Academia e as mulheres” (OLIVEIRA, 2011, p. 1641). A mudança também se deu por pressão de atrizes influentes de Hollywood e integrantes da própria Academia, que exigiam papéis “melhores” para trabalhar. Assim, o Oscar voltou sua atenção para personagens cujos papéis iam além dos estereótipos mencionados. Ganharam espaço as representações das mulheres como pessoas independentes, que trabalhavam fora de casa, de comportamento liberal e com novas perspectivas sobre a carreira profissional e a família.

A já mencionada Katharine Hepburn venceu o Oscar por seu papel como a dona de uma galeria de arte que defende a opção da filha branca em se casar com um homem negro em “Adivinhe quem vem para jantar”. Glenda Jackson venceu seus dois prêmios vivendo

mulheres liberais: uma escultora com uma visão pouco-ortodoxa sobre relacionamentos amorosos em “Mulheres apaixonadas” (Ken Russell, 1969) e uma designer de moda que vive um caso extraconjugal em “Um toque de classe” (Melvyn Frank, 1973). Faye Dunaway foi premiada por viver uma ambiciosa executiva de televisão em “Rede de intrigas” (Sidney Lumet, 1975). Mesmo os costumeiros empregos no setor de serviço receberam novos enfoques: Anne Bancroft recebeu a estatueta como a professora decidida que ajuda a futura escritora cega, surda e muda Helen Keller em “O Milagre de Annie Sullivan” (Arthur Penn, 1962), enquanto Maggie Smith foi premiada como uma educadora de métodos pouco ortodoxos em “A primavera de uma solteirona” (Ronald Neame, 1969) e Louise Fletcher saiu vitoriosa por interpretar uma rígida enfermeira em “Um estranho no ninho” (Milos Forman, 1975).

De acordo com Oliveira, os papéis femininos também apresentavam novos olhares sobre os relacionamentos amorosos e o casamento:

Ellen Burstyn¹⁰⁸ venceu seu prêmio de Melhor Atriz como uma viúva que tenta lançar sua carreira como cantora e criar o filho jovem em “Alice não mora mais aqui” (Martin Scorsese, 1974). Apesar de conseguir se manter financeiramente estável, a personagem casa-se novamente, mas com um homem mais amoroso e sensível aos seus desejos. Jill Clayburgh recebeu sua primeira indicação ao Oscar de Melhor Atriz como uma divorciada que procura um novo amor e ainda assim tenta manter sua independência e posição social em “Uma Mulher Descasada” (2008, p. 81).

A cerimônia do Oscar realizada em 1980¹⁰⁹ foi marcada pela premiação da ex-atriz de televisão Sally Field, que venceu o prêmio como uma funcionária que atua para a criação de um sindicato na tecelagem em que trabalha no drama “Norma Rae” (Martin Ritt, 1979). Além disso, “Kramer vs. Kramer”, o vencedor do prêmio de Melhor Filme, deu início a um novo ciclo de dramas familiares, os quais debatiam a situação da mulher na família (LEVY, 1990).

O filme narra a história do publicitário *workaholic* Ted Kramer (Dustin Hoffman) que é abandonado pela cômputa Joanna (Meryl Streep) sob os argumentos de que ela não se considera uma boa mãe e nem uma boa esposa, além de não amá-lo mais. A personagem afirma que precisa encontrar “a si mesma” e “algo interessante para fazer”. Às dificuldades de viver sozinho e ter de realizar as tarefas da casa, soma-se a responsabilidade cuidar do filho Billy (Justin Henry) um menino que não aceita a ausência da mãe. Após um duro período de

¹⁰⁸ Uma das maiores entusiastas do feminismo moderno, Burstyn causou polêmica ao convocar as atrizes indicadas a boicotar a cerimônia de 1975 por considerar que os papéis oferecidos a elas naquele ano passavam uma imagem negativa da mulher independente (BISKIND, 2009; LEVY, 2003).

¹⁰⁹ As cerimônias do Oscar sempre premiam produções do ano anterior ao qual são realizadas. No caso, os concorrentes eram filmes de 1979.

adaptação, Joanna retorna e diz querer disputar a guarda do filho na justiça. O filme recebeu nove indicações ao prêmio e venceu em cinco categorias: Filme, Diretor, Ator (Hoffman), Atriz Coadjuvante (Streep) e Roteiro Adaptado.

A produção foi a mais assistida de 1979, ficando à frente do então favorito ao Oscar de Melhor Filme, “Apocalypse now” (Francis Ford Coppola, 1979) e de diversos filmes de ação e terror, candidatos a *blockbusters* do ano. A crítica também recebeu a obra com entusiasmo. O Los Angeles Times descreveu “Kramer vs. Kramer” como um filme próximo da perfeição e os desempenhos de Dustin Hoffman, Meryl Streep e Justin Henry foram elogiados por publicações de grande circulação, como Time, New York Daily News, New York Magazine e The Ladies Home Journal. O estúdio também promoveu uma série de coletivas de imprensa com os atores e exibições para a crítica especializada nos principais centros urbanos do país.

A cena inicial do filme apresenta um close de Joanna com o rosto apoiado na mão esquerda e a aliança de casamento em primeiro plano (1 min, 35 seg). A personagem colocou o filho para dormir e acaricia seus cabelos, dizendo amá-lo (1 min, 52 seg- 2 min, 44 seg). Em seguida, ela busca uma mala em um armário (2 min, 52 seg) e o filme corta para Ted, que está animado com as chances de receber uma promoção, pois a agência publicitária em que trabalha está prestes a fechar um grande negócio. Enquanto ele conversa com um de seus superiores, há cenas de Joanna fazendo as malas intercalando o diálogo (2 min, 56 seg-4 min, 27 seg).

Em casa, a personagem de Streep está com a bagagem pronta e espera pelo marido na sala, fumando (4 min, 47). O contraste entre ambos é enorme: ele deseja comemorar e parece nem ao menos notar a condição da esposa, enquanto ela tenta expressar o que sente, sem sucesso. Joanna então dirige-se ao elevador, fazendo com que ele a siga. Ela lhe revela que pretende ir embora - o expressão e o tom de voz da protagonista demonstram seu cansaço e sua insatisfação como mãe e esposa, porém, evidenciam também seu receio em abandonar a família. O marido não aceita tal decisão e lhe toma a mala de roupas, tentando fazê-la mudar de ideia. Todavia, a mulher diz que não se considera uma boa mãe e que não o ama mais (4 min, 49 seg-7 min, 15 seg).

De acordo com Oliveira (2011, p. 1642), a cena apresenta os dois lados da situação:

“de modo a demonstrar que as escolhas de ambos, bem como a falta de diálogo entre o casal, levaram a tal situação. Ted quer apenas comemorar o sucesso em seu novo empreendimento. Joanna, apesar de estar deixando-o, demonstra consciência em sua decisão e faz aquilo que acredita ser justo: retira da poupança do casal apenas o dinheiro que julga pertencer-lhe – uma quantia de 2 mil dólares – e avisa ao marido

que fez compras e mandou as roupas para a lavanderia, além de pagar as contas do mês. Mesmo descontente, ela não quer prejudicá-lo [(5 min, 35 seg-5 min, 52 seg)]”.

Desconfiado de que alguma amiga tenha influenciado Joanna a tomar essa decisão, Ted telefona para Margaret (Jane Alexander), uma vizinha do casal que se divorciou recentemente (8 min, 30 seg). Ele procura informações sobre o motivo da partida inesperada da esposa. A visitante procura defender a amiga, dizendo-lhe que ela é “uma pessoa infeliz” e que “precisou de muita coragem para deixá-lo”, ao que ele questiona: “quanta coragem é preciso para abandonarmos nosso próprio filho?” (10 min, 24 seg), deixando a mulher sem resposta (8 min, 31 seg-10 min, 29 seg).

É interessante notar nesse diálogo que o protagonista tem a concepção de que as mulheres formam um grupo, que conversam sobre sua situação e, em conjunto, articulam maneiras sobre como lidar com seus problemas – o que indica uma idéia de solidariedade e identidade. Além disso, pode-se avaliar que Ted não está acostumado a ver suas vontades sendo questionadas, uma vez que ele se considera responsável por sustentar a família.

Na manhã seguinte, Billy acorda atrasado para a escola e, notando a ausência da mãe, decide procurá-la. O menino acorda o pai, que também não se levantou no horário – talvez fosse tarefa da esposa despertar a ambos e prepara-los para o dia fora de casa, enquanto ela seria responsável por lidar com os afazeres domésticos. O garoto questiona o pai sobre a ausência da mãe, porém Ted está mais preocupado em se arrumar para ir ao trabalho e apenas lhe responde que ambos brigaram, mas que a esposa voltará quando se sentir melhor (11 min, 38 seg-12 min, 16 seg).

Além de demonstrar uma certa impessoalidade no relacionamento entre pai e filho e a importância que o primeiro dá ao seu trabalho, a cena também representa como a ausência da mulher tumultua o cotidiano de ambos, especialmente do pai. Segundo Oliveira (2011, p. 1643):

“O protagonista precisa arrumar-se para um dia importante no trabalho ao mesmo tempo em que precisa atender ao filho e levá-lo para a escola. O homem mais velho não tem nenhuma habilidade com as atividades domésticas, queimando o café da manhã e irritando-se a ponto de deixar o menino assustado. Ele também não se lembra qual a turma do filho na escola e o deixa na porta para ser levado para dentro por uma professora [(12 min, 23 seg-15 min, 26 seg)]”.

Ao chegar ao trabalho, Ted telefona para casa, esperando que Joanna esteja lá para atender, porém isso não ocorre (16 min-16 min, 16 seg). Para Oliveira (2011), o diretor Robert Benton utiliza-se de elementos imagéticos para demonstrar que Joanna ainda é uma

figura presente no apartamento, enquadrando em suas cenas objetos como roupas femininas e fotografias da personagem espalhadas pelo local – como exemplos: 12 min, 4 seg; 16 min, 3 seg; 28 min, 48 seg; entre outros.

Ted decide conversar com o patrão sobre o fato de ter sido abandonado pela esposa. No diálogo, o publicitário menciona que se afastou da família e que notou diferenças no comportamento da esposa, porém, acredita que a partida foi uma decisão drástica. Além disso, ele expõe uma visão pejorativa sobre as questões femininas, fazendo piadas machistas. Como alternativa para se desviar dessa preocupação, o patrão o motiva para se dedicar exclusivamente ao trabalho:

Ted- Ela nunca foi tão longe, mas, no passado sempre soube quando ela estava chateada porque ela ficava muito calada e o que costuma acontecer é eu perguntar: “Querida, qual é o problema?” E ela fica pensando. Mas nas últimas duas ou três semanas, talvez nos últimos dois meses, desde que este cliente nos deixou doidos, tenho estado distante. Não reparei nos sinais, portanto ela ficou... Acho que isto foi uma forma de me fazer parar, olhar, e dizer: “Sou tão importante quanto o teu trabalho.”

Jim- Há outro homem?

Ted- Acho que não. Ela não é desse estilo. Ela tem uma amiga no andar de baixo, a Margaret [faz um sinal com as mãos indicando que as duas mulheres fofocam sobre coisas sem interesse], você sabe, liberação feminina. Acho que talvez cozinharam isto. Deu resultado. Estou ficando louco!

Jim- Não se preocupe. Ela voltará.

Ted- Não sabia que podia me acontecer.

Jim- Não se deixe afetar.

Ted- Não, sei que ela voltará. Estou ótimo, sério.

Jim- Mas você tem um problema, Ted.

Ted- Sim? Qual é?

Jim- O que você vai fazer com relação ao Billy?

Ted- Isto só aconteceu ontem à noite. Sei que quando a Joanna voltar...

Jim- Não é da minha conta. Não me meto mais.

Ted- Não, não. Quero saber o que pensa. Te agradeço por ter dispensado tempo para falar comigo.

Jim- Está bem, pode parecer um pouco duro, mas... acho que deve mandar o Billy para ficar com os parentes por uns tempos.

Ted- Você entende, até a Joanna voltar?

Jim- E se a Joanna não voltar?

Ted- Caramba, não sei...

Jim- Ouça-me, Ted. Disse aos chefes que ia tratar do cliente Mid-Atlantic. Uma oportunidade destas só aparece a cada cinco ou seis anos. Há gente nesta agência roendo-se de inveja porque dei a conta para você. Isto é importante. Não faça asneira. Tenho que poder depender de você, que contar com você a 110%, sete dias por semana, 24 horas por dia. Tenho que ter isso, Ted. Não quero pensar que você está preocupado com um garoto.

Ted- Primeiro, pode contar comigo 25 horas por dia, 8 dias por semana. Porque não sou um perdedor e você sabe disso, Jim. Nunca deixei que a minha vida familiar afetasse o meu trabalho (16 min, 17 seg-18 min, 54 seg).

Entretanto, por estar cuidando do filho sozinho, Ted pode se dedicar apenas ao trabalho. Billy é um menino enérgico que exige atenção. Acostumado a passar o tempo com a

mãe, ele procura ficar próxima ao pai quando este está em casa, fator que interfere nas atividades do publicitário – em uma das cenas, o garoto derruba suco sobre alguns esboços que Ted produziu, deixando o pai irritado (19 min, 56 seg-20 min, 42 seg). A ausência da mulher tumultua a vida do protagonista, que precisa rever seus horários, o que afeta seu desempenho no serviço e seus relacionamentos profissionais – como é evidenciado em 24 min, 18 seg; 30 min, 51 seg-31 min, 14 seg; 33 min, 17 seg-34 min, 27 seg.

De acordo com Oliveira (2011, p. 1643), a ausência de Joanna faz com que o marido passe a compreender melhor a sua situação. Primeiramente, ele tenta se livrar de todos os objetos da casa que o lembram da esposa, porém, esse processo é difícil, especialmente para Billy. Porém, passados alguns meses, ele se aproxima de Margaret, dividindo espaços de convivência com ela e compartilhando opiniões sobre o fim de seus relacionamentos.

Margaret- Sabe com quem o Charlie anda?
Ted- Com quem?
Margaret- Com uma divorciada com duas filhas da mesma idade da Kim e do Petey.
Ted- Está brincando?
Margaret- Não.
Ted- Como sabe?
Margaret- Sabendo.
Ted- Há quanto tempo você e o Charlie se separaram?
Margaret- Há um ano e meio.
Ted- Há tanto tempo assim? Alguma vez te falei como a Joanna e eu ficamos tristes quando vocês se separaram?
Margaret- [desconversando] Olha só para aquele rapazinho engraçado ali.
Ted- Acha que voltará a se casar? [ela abana a cabeça, indicando que não] Refiro-me com qualquer pessoa.
Margaret- Não.
Ted- Por quê?
Margaret -Não sei. Talvez seja diferente se não tivermos filhos, mas mesmo que o Charlie e eu não estejamos vivendo juntos, e se estejamos dormindo com outros, mesmo que ele voltasse a casar... não sei. Ele ainda é meu marido... e pai dos meus filhos. Aquela história do “até que a morte nos separe” é mesmo verdade.
Ted- Digamos que a crise da meia-idade do Charlie acabe, que ele se farte das suas aventuras e bata à sua porta, pedindo perdão. O que faria?
Margaret- Acho que, se ele me amasse mesmo, não teria permitido o divórcio.
Ted- Ainda pensa nele, não é?
Margaret- A toda hora. Pensa na Joanna?
Ted- Nunca [pouco depois ele sorri, demonstrando estar mentindo].
Margaret- [rindo] Mentiroso.
Ted- Que dupla, caramba! (31 min, 17 seg-33min, 15 seg)

Uma das passagens do filme que melhor sintetiza o fato de que Ted está mais sensível e compreensivo com relação aos problemas de Joanna é a reconciliação com o filho após uma briga durante o jantar. No diálogo, Billy expõe seu medo de ser abandonado também pelo pai, enquanto Ted afirma reconhecer que a esposa o apoiou e que ele não soube reconhecer seu esforço:

Billy- Papai?
Ted- Sim?
Billy- Desculpe.
Ted- Desculpe também. Agora quero que durma porque é muito tarde.
Billy- Papai...
Ted- Que foi agora?
Billy- Você vai embora?
Ted- Não. Fico aqui com você. Não vai se livrar de mim com tanta facilidade.
Billy- Foi por isso que a mamãe foi embora? Porque eu me portei mal?
Ted- É isso que pensa? [o garoto indica que sim com a cabeça] Não. Não foi por isso, Billy. A sua mãe gosta muito de você... e a razão dela ter ido embora nada tem a ver com você. Não sei se isto vai fazer sentido, mas tentarei te explicar, está bem? Acho que a mamãe partiu porque há muito tempo que eu tentava fazê-la ser um determinado tipo de pessoa. Um certo tipo de esposa que eu achava que ela devia ser, mas ela não era assim. Ela era... Não era assim. Acho que ela tentou durante tanto tempo me fazer feliz... e, quando não conseguiu, ela tentou me falar disso, mas eu não estava ouvindo. Estava ocupado, demasiado envolvido em mim mesmo, e pensava que bastava eu estar feliz para ela também estar. Mas acho que, no fundo, ela estava muito triste. A mamãe ficou aqui mais tempo do que queria, porque ela ama você muito. E a razão pela qual a mãe não pôde ficar mais foi porque ela não me suportava, Billy. Ela não se foi embora por sua causa, mas sim por causa de mim (37 min, 51 seg-39 min, 47 seg).

Segundo Oliveira (2011, p. 1644), “o filme apresenta uma premissa interessante: apesar de as mulheres estarem ocupando postos considerados unicamente masculinos, os homens apresentam pouco interesse em conhecer o que poderia ser chamado de ‘unicamente feminino’”. Durante todo o filme, Ted é o único pai que leva o filho para brincar no *playground* (44 min, 52 seg-48 min, 8 seg), para a escola ou comparece na peça teatral de Dia das Bruxas na qual Billy participa (40 min, 59 seg).

Quinze meses após partir, Joanna telefona para o marido e convida o ex-marido para almoçar (50 min, 7 seg). No encontro, ela afirma que está trabalhando e que faz terapia. Ted comenta sobre sua vida com Billy e sobre a convivência com o menino. Entretanto, a situação muda quando a protagonista revela que quer disputar a guarda do filho na justiça. Ted se enfurece e deixa o restaurante, disposto a buscar um advogado para defendê-lo (50 min, 16 seg-53 min, 30 seg).

Inicialmente, o protagonista acredita que a disputa judicial será uma causa ganha, porém, o advogado menciona que, nesses casos, a justiça tende a apoiar a mãe, especialmente quando se envolve uma criança na idade de Billy (53 min, 44 seg). A situação piora quando ele perde o emprego, sob a justificativa de que tem dado mais atenção ao filho do que ao serviço (57 min, 7 seg). Para não perder a disputa judicial, Ted procura por um emprego às vésperas de natal e aceita uma vaga que seria semelhante a uma “despromoção”, pois não deseja se afastar do filho (59 min, 40 seg-1 h, 4 min, 10 seg).

Após se estabelecer em uma nova ocupação, Ted recebe um telefonema de um advogado, que lhe avisa que Joanna deseja passar um dia com Billy e que ele deve aceitar a proposta. Ele aceita levar o menino para o encontro e ele corre para os braços da mãe, que mal conversa com o marido (1 h, 7 min, 38 seg-1 h, 9 min, 7 seg). Segundo Oliveira (2011), o casal já não tem um relacionamento, sendo o filho o único ponto de intersecção em suas vidas.

Logo após essa cena, é apresentada a audiência pela guarda de Billy. Por ser a mãe, Joanna é a primeira a prestar depoimento. A partir de suas falas, parte do passado dos personagens é evidenciada:

Advogado- Importa-se de dizer ao Tribunal quanto tempo esteve casada?

Joanna- Oito anos.

Advogado- Descreveria esses anos como felizes?

Joanna- Os primeiros dois, sim, mas, depois disso, tornou-se cada vez mais difícil.

Advogado- Sra. Kramer, tinha emprego antes de casar?

Joanna- Tinha. Depois de me licenciar da Smith, trabalhei no Departamento de Arte da revista Mademoiselle durante vários anos.

Advogado- Continuou trabalhando depois de se casar?

Joanna- Não.

Advogado- Desejava tê-lo feito?

Joanna- Sim, mas sempre que falava com o Ted, o meu “ex-marido”, sobre isso, ele não ouvia. Recusava-se a discuti-lo seriamente. Uma vez ele disse que eu provavelmente não arranjaría um emprego onde ganhasse o suficiente para contratar uma babá para o Billy.

Advogado- Está empregada no momento?

Joanna- Estou. Sou estilista de roupa esportiva para a Selco, aqui em Nova Iorque.

Advogado- E quanto ganha atualmente?

Joanna- Ganho 31 mil dólares por ano.

Advogado- Sra. Kramer, gosta do seu filho?

Joanna- Gosto muito.

Advogado- E no entanto optou por abandoná-lo.

Joanna- Sim. Durante os últimos 5 anos do nosso casamento, eu estava cada vez mais infeliz, cada vez com mais problemas. Precisava mesmo que alguém me ajudasse, mas quando me virava para o Ted, ele não estava lá para me apoiar. Então, nos distanciamos cada vez mais, ficamos mais e mais separados. Ele estava muito envolvido com sua carreira. Por causa da atitude dele para com os meus receios e a incapacidade dele de lidar com os meus sentimentos, a minha auto-estima era quase inexistente. Estava com medo e estava muito infeliz. Na minha mente, a minha única alternativa era ir embora. Quando parti, senti que havia algo de muito errado comigo e que o meu filho ficaria melhor sem mim. Foi só depois de chegar à Califórnia, depois de fazer terapia, que percebi que eu não era assim uma pessoa tão terrível. E que, só porque precisava de um objetivo emocional que não era o meu filho, isso não fazia de mim uma mãe incapaz.

[...]

Advogado- Sra. Kramer, pode dizer ao Tribunal por que está pedindo a custódia?

Joanna- Porque ele é meu filho e porque o adoro. Sei que deixei o meu filho... e que foi um ato terrível. Acreditem que tenho de viver com isso todos os dias da minha vida, mas, para conseguir abandoná-lo, tive que acreditar que era a única coisa que eu podia fazer... e que era o melhor para ele. Eu era incapaz de funcionar naquela casa. Não sabia qual seria a alternativa, por isso achei melhor não o levar. Porém, procurei ajuda e me esforcei muito para me tornar um ser humano completo... e acho que não devo ser punida por isso. E acho que o meu menino também não deve ser punido. O Billy só tem 7 anos. Precisa de mim. Não estou dizendo que ele não precisa do pai, mas acho realmente que ele precisa mais de mim. Fui mãe dele

durante 5 anos e meio... e o Ted assumiu esse papel durante 18 meses... mas não sei como alguém pode acreditar que tenho menos capacidade em ser mãe daquele menino do que o Sr. Kramer. Sou mãe dele. Sou mãe dele (1 h, 11 min, 11 seg-1 h, 15 min, 55 seg).

Em seguida, o advogado de Ted passa a questionar Joanna, abordando a conduta do marido enquanto eram casados. Pelas respostas da personagem, ele procura convencer o júri de que seu cliente era um marido exemplar, que não apresentava vícios e não era violento com a esposa ou o filho. O advogado também diminui as recentes conquistas de Joanna, buscando fazer com que ela admita que é uma mulher instável e que fracassou em todas os projetos que se envolveu, incluindo o casamento. Apesar de a mulher admitir sua culpa pelo fracasso da união, Ted também reconhece para si mesmo que também tem responsabilidades quanto a isso e chega até mesmo a questionar seu advogado sobre o posicionamento rígido enquanto interrogava Joanna (1 h, 16 min, 8 seg-1 h, 20 min).

Nesse momento, o filme apresenta que o protagonista tem uma nova visão sobre a ex-esposa e sobre ele próprio enquanto marido, reconhecendo o casamento como um compromisso coletivo em que ambos tiveram erros e acertos. Em seu depoimento, Ted apela para a questão da igualdade entre gêneros – assunto que ele havia tratado de modo irônico ao início da trama – e questiona se o gênero de uma pessoa é realmente capaz de determinar se ela é boa em lidar com um filho:

Ted- A minha mulher estava sempre me perguntando: “Por uma mulher que não pode ter as mesmas ambições que um homem?” Acho que você tem razão e talvez eu tenha aprendido isso, mas, da mesma forma, gostaria de saber que lei é essa que diz que a mulher é um pai melhor, simplesmente em virtude do sexo. Tive muito tempo para pensar o que faz de alguém um bom pai. Tem a ver com constância. Tem a ver com paciência. Tem a ver com ouvi-lo... ou fingir ouvi-lo, quando já não podemos mais. Tem a ver com amor, tal como ela disse. Não sei onde está escrito que uma mulher tem prioridade nesse campo, que um homem tem menos desses sentimentos do que uma mulher (1 h, 24 min, 11 seg-1 h, 24 min, 46 seg).

O advogado de Joanna também mantém uma postura ofensiva ao interrogar Ted. Inicialmente, ele coloca o protagonista como uma pessoa insensível aos sentimentos da mulher e do filho. Depois, ele questiona seu comportamento como pai, afirmando que ele não foi capaz de cuidar do filho pequeno e manter o bom emprego que tinha. O publicitário argumenta que teve problemas com a carreira porque colocou Billy em primeiro lugar. Isso causa surpresa à ex-mulher, que percebe a mudança pela qual o marido passou nos meses de separação. Ela também não concorda com as atitudes de seu advogado durante o

interrogatório e procura o ex-marido para lhe dar explicações (1 h, 25 min, 49 seg-1 h, 29 min, 36 seg).

Segundo Oliveira (2011), a disputa judicial expõe a privacidade do casal e das pessoas à volta deles. Margaret, por exemplo, é chamada a depor e é pressionada pelo advogado de Joanna a admitir que encorajou a amiga à abandonar a família. A vizinha, por sua vez, tenta convencer Joanna de que Ted está mudado, porém recebe ordens para se retirar do banco de testemunhas (1 h, 21 min, 34 seg-1 h, 23 min, 25 seg).

Apesar de seus esforços, Ted é derrotado na disputa pela guarda de Billy. O advogado afirma que ele pode recorrer, porém isso pode significar atitudes mais invasivas, uma vez que Billy será chamado para testemunhar. O pai desiste dessa iniciativa, pois acredita que será uma experiência traumática para a criança. Ted também terá de pagar pensão e poderá vê-lo apenas dois fins de semana por mês, uma noite por semana e metade do período de férias escolares (1 h, 30 min, 56 seg-1 h, 31 min, 15 seg). Para Oliveira (2011), a partir dessa cena, o filme apresenta uma nova perspectiva sobre o papel da mulher, pois Joanna é considerada a mais apta para cuidar do filho, mesmo estando trabalhando.

Billy entristece-se com a ideia de deixar Ted, pois ama a ambos os pais. Na cena final, Joanna vai ao edifício em que vivia com Ted para buscar o garoto, mas pede ao ex-marido que desça para falar em particular primeiro (1 h, 36 min, 30 seg). Ela então lhe revela que não quer mais levar o menino, embora o ame muito, pois acredita que o ex-marido melhorou bastante e sente-se mal em terminar o relacionamento dos dois. Ela pede para subir e conversar com o filho, que a autoriza. O filme termina quando a porta do elevador se fecha (1 h, 36 min, 37 seg-1 h, 38 min, 25 seg).

O desfecho do diálogo entre mãe e filho não é apresentado ao espectador, porém, o filme deixa subentendido que ambos podem manter uma relação saudável de amizade, compartilhando momentos importantes da vida de Billy. Pode-se cogitar essa possibilidade, pois o casal de protagonistas amadureceu a partir de suas experiências e têm novas perspectivas sobre suas vidas e sobre seus ex-parceiros. Ted, em específico, aprendeu a valorizar sua esposa e o relacionamento com o filho. Joanna, por sua vez, teve a oportunidade de crescer profissionalmente, resolver seus problemas existenciais e aceitar sua situação de mãe e trabalhadora – assim, pode compreender o comportamento do marido, já que passa a conviver com as mesmas atividades que ele.

Segundo Oliveira, Kellner critica o filme, por oferecer uma representação “negativa” da mulher. Entretanto, pode-se questionar esse argumento:

O que seria então uma representação positiva? O filme seria mais “benéfico” se colocasse Joanna como uma profissional bem sucedida que consegue cumprir com sucessos suas obrigações de mãe e esposa e ainda ter uma carreira sólida sem entrar em desentendimento com o marido? [...] tal suposição poderia ser verdadeira, mas desembocaria em um outro problema: geraria uma espécie de preconceito às avessas. A personagem seria construída de forma idealizada e longe do que seria a representação de uma “pessoa de verdade”, pois ninguém é feliz e bem sucedido em tudo aquilo que faz durante toda a vida. (2008, p. 1647).

Talvez, o único ponto passível de crítica no filme seja o fato de não apresentar as mudanças ocorridas com Joanna. O desenvolvimento da personagem é deixado nas entrelinhas, sendo apenas mencionados pelo advogado da mesma durante as cenas de tribunal. Ainda assim, os efeitos desse “amadurecimento” são mostrados na narrativa e deve-se destacar a preocupação do filme em apresentar a mudança nos papéis masculinos, ressaltando a importância da sensibilidade e da compreensão nos relacionamentos amorosos.

Conclusão

A família é tema de constantes debates em diversas esferas sociais. Instituições de ensino, igrejas, meios de comunicação, organizações não-governamentais, órgãos políticos e a própria família discutem as suas estruturas e funções. Entretanto, tais debates nem sempre são fáceis, uma vez que essa antiga instituição social, ao longo da História, esteve envolta em mitos e simbolismos ligados a valores como formação de indivíduos, educação, obediência, proteção, respeito, religiosidade, entre outros. Desse modo, levantar questionamentos sobre a família é uma tarefa árdua e cercada de polêmicas.

Por séculos, o modelo familiar patriarcal nuclear – pai, mãe e filhos – foi dominante. Os papéis de seus membros eram sólidos e bem definidos, bem como as funções da estrutura em seu conjunto. Além disso, essa estrutura era defendida por importantes instituições das diferentes culturas ocidentais, como o Estado e a Igreja. Assim, a família era considerada por muitos a “célula-mãe da sociedade”. Esse conceito, durante anos, ajudou a ocultar atritos, desentendimentos, receios e insatisfações, de modo que as rupturas na estrutura familiar permaneciam em sua própria intimidade.

O cenário começa a mudar no século XX, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, a partir transformações políticas e sociais que trazem à tona as insatisfações familiares, permitindo, aos poucos, um debate coletivo das mesmas. Na sociedade estadunidense, tal processo se intensificou com a Segunda Guerra Mundial, período marcado pela ausência de pais e esposos em seus lares e por atitudes de emancipação em relação à mulher e a grupos sociais considerados marginalizados, como os negros e os jovens.

Tais mudanças não foram aceitas com facilidade, porém, aos poucos, encontraram brechas na permissividade nem sempre consciente do sistema social de então, além de se ramificarem com facilidade na mentalidade dos grupos que delas se beneficiaram. Contudo, ao fim do conflito, o mesmo Estado que havia incentivado tais mudanças, procurou reverter o processo com o retorno dos pais e maridos às suas casas. Por um breve período, o medo de uma guerra nuclear e a ascensão do modo de vida suburbano pareceram proporcionar essa reversão, porém por trás dessa calma, o modelo nuclear continuava a ser questionado.

As décadas de 1960 e 1970 assinalam o ápice desses questionamentos. Naquele período, desencadeou-se nos Estados Unidos uma Revolução Cultural. Parte da força motriz desse processo residia na ação de diversos movimentos sociais, ligados a setores considerados marginalizados por ideais tradicionalistas – muitos deles, associados ao modelo de família nuclear –, como o patriarcalismo (a submissão da mulher ao homem e dos filhos ao pai), a

obediência das gerações mais novas às mais antigas, a segregação racial institucionalizada, entre outros. Esses movimentos engajaram lutas diversas, em prol da universalização de direitos e da promoção da igualdade entre os indivíduos.

Fazendo uso da expressão cunhada por Sader, novos personagens entraram em cena, conscientes de seu papel como agentes históricos e políticos. A ação de tais movimentos proporcionou avanços significativos para diversos grupos, o que abalou as estruturas da sociedade estadunidense, exigindo reformas e reformulações de várias instituições. Entretanto, é importante destacar que esse processo não resultou no fim das desigualdades, uma vez que, ainda hoje, alguns setores continuam privados de direitos considerados universais.

Desse modo, é possível dizer que a Revolução Cultural foi marcada por uma série de mudanças institucionais, políticas e comportamentais, as quais mudaram as conjecturas das relações entre gerações e gêneros, rompendo com antigos valores profundamente enraizados na sociedade estadunidense e de outros países. Entre as transformações mais marcantes dessa época estão a ascensão do modelo de família não-nuclear, o surgimento das culturas jovens, a emergência de novos públicos e consumidores e as readequações do mercado para atendê-los.

Muitos dos novos públicos em que a indústria cultural estadunidense poderia investir eram formados por antigos grupos marginalizados, que estavam empreendendo campanhas em prol de direitos e que ascendiam socialmente. Isso implicava a necessidade de novas formas de representação desses indivíduos e de como eles se relacionavam em locais públicos – na vizinhança, no ambiente de trabalho etc – ou em sua intimidade – com a família.

O campo das artes viu um imenso leque de possibilidades para construir essas representações e, mais do que isso, de transmitir ao público que comportamentos considerava adequados nesse período de transformações. Nesse ponto, convém lembrar como a indústria cultural estadunidense e seus públicos são heterogêneos e suas produções se constituem em espaços de lutas entre hegemonias e contra-hegemonias. Essas veiculam discursos que não são intrinsecamente liberais ou conservadores, mas que procuram atingir o maior número de pessoas possível.

Um dos principais meios de difusão de representações da cultura estadunidense é o cinema hollywoodiano, considerado a indústria cinematográfica mais influente do mundo, com grande capacidade de irradiação não apenas entre os públicos estadunidenses, mas também entre os dos demais países inseridos na área de influência capitalista durante a Guerra Fria. Além disso, outro elemento importante dessa indústria é o Prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, popularmente conhecido como Oscar – considerado a mais

prestigiada honraria do cinema e capaz de enraizar certos valores comportamentais na mentalidade do espectador.

Nesta dissertação, a partir de uma concepção ancorada na História Social do Cinema, procurou-se analisar as representações da família e sua relação com as mudanças sociais da época em cinco filmes hollywoodianos das décadas de 1960 e 1970, os quais receberam indicações nas cinco principais categorias do prêmio – Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Roteiro (Adaptado ou Original). Assim, foram considerados o contexto de produção dos filmes, sua recepção pelo público e pela crítica especializada, o impacto que a premiação com a estatueta exerceu sobre os mesmos, e o jogo político na premiação do Oscar – que buscava abranger um público maior sem necessariamente compactuar com os valores defendidos por eles – bem como, as particularidades de cada produção, como encaminhamento da trama, elementos técnicos, ideais defendidos pelos profissionais nela envolvidos, entre outros assuntos que puderam enriquecer a discussão da relação Cinema-História nesta pesquisa.

As três primeiras obras analisadas, produzidas ao final da década de 1960 – “Quem tem medo de Virginia Woolf?”, “A primeira noite de um homem” e “Adivinhe quem vem para jantar” – apresentaram novos olhares sobre a família e receberam indicações nas categorias acima assinaladas, porém não receberam o prêmio na categoria principal, Melhor Filme. Desse modo, pode-se considerar que a premiação estava, aos poucos, se abrindo para novas representações, embora a Academia não estivesse disposta a aceitá-las ou apoiá-las com rapidez.

Em “Quem tem medo de Virginia Woolf?”, foi trabalhado o declínio da família nuclear e dos valores a ela atrelados. A partir desse estudo, constatou-se que o filme apresenta as famílias constituídas por aparência para que possam se encaixar nesse modelo como infelizes porém demonstra que há esperança quando os membros reconhecem a singularidade de sua família e passam a aceitá-la. O filme recebeu o maior número de indicações ao Oscar da noite, porém, foi derrotado na categoria principal, por uma produção que enaltecia os valores da família nuclear, entre eles, o patriarcalismo e a religiosidade.

As mudanças nas gerações jovens foram objeto de estudo em “A primeira noite de um homem”. A produção traz um protagonista desiludido e sem grandes perspectivas sobre a vida, que se envolve com uma mulher casada, até que se apaixona pela filha de sua amante. Novamente, as famílias formadas por aparência são representadas como infelizes, da mesma forma que recorrer à instituição de uma família nuclear por impulso não garante o desfecho esperado pelo protagonista.

Produzida aos moldes antigos, “Adivinhe quem vem para jantar” apresentou uma família branca, que se considera liberal, com dificuldades para aceitar o desejo da filha em se casar com um médico negro. Apesar de abordar um tema em voga e polêmico para a época, tecnicamente o filme está estruturado aos moldes da antiga Hollywood, privilegiando valores como o casamento religioso, o sexo pós-marital e a obediência aos mais velhos, além de apresentar um personagem negro “perfeito”, sem defeitos. O enfoque principal do filme também são pessoas brancas e suas opiniões sobre o casamento inter-racial e não propriamente o personagem afro-americano, que se predispõe a aceitar as resoluções de seus prováveis futuros sogros sobre o casamento.

As duas produções seguintes, lançadas ao final da década de 1970, obtiveram um desempenho melhor na disputa do Oscar. Tanto “Noivo neurótico, noiva nervosa” quanto “Kramer vs. Kramer” venceram a estatueta de Melhor Filme, fazendo abordagens diferenciadas sobre, respectivamente, os relacionamentos pré-maritais e o papel das mulheres na família e na sociedade. Isso demonstra que a ascensão e consolidação dos novos públicos eram com que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas passasse a aceitar tais valores, embora seja importante ressaltar que isso nem sempre ocorria por uma identificação com os novos comportamentos, mas da necessidade de manter a primazia do Oscar no campo das premiações cinematográficas.

Os efeitos da Revolução Cultural de 1960 e 1970 ainda hoje são sentidos em nossas vidas. A família ainda suscita debates e se apresenta de formas cada vez mais diversas, as quais já são aceitas ou estão em processo de aceitação. A representação dessa instituição no cinema hollywoodiano – e mundial – também mudou e é capaz de abranger um sem número de conjecturas, já sem causar a polêmica inicial, mas sempre trazendo representações interessantes e passíveis de discussão. Para finalizar, deixo uma frase da socióloga Elizabeth Beck-Gernsheim que sintetiza os sentimentos sobre a família após essa época de transformação. “O que vem após a família? Simplesmente a família. Só que diferente, maior e melhor: a família negociada, a família que se altera, a família múltipla [...] Será a expansão da família nuclear e sua extensão ao longo do tempo; será a aliança de indivíduos que ela representa” (2003, p. 8).

FONTES

A PRIMEIRA noite de um homem (The graduate). Direção de Mike Nichols. EUA: Lawrence Turman e Joseph E. Levine: Dist. Universal Home Video, 1967. 1 dvd (101 min): cor.

ADIVINHE quem vem para jantar (Guess who's coming to diner). Direção de Stanley Kramer. EUA: Stanley Kramer e George Glass: Dist. Sony Pictures. 1967. 1 dvd (108 min): cor.

KRAMER vs Kramer (Kramer vs. Kramer). Direção de Robert Benton. EUA: Stanley R. Jaffe e Richard C. Fischhof: Dist. Sony Pictures, 1979. 1 dvd (105 min): cor.

NOIVO neurótico, noiva nervosa (Annie Hall). Direção de Woody Allen. EUA: Charles H. Joffe. Dist. MGM, 1977. 1 dvd (93 min): cor.

QUEM tem medo de Virginia Woolf (Who's afraid of Virginia Woolf?). Direção de Mike Nichols. EUA: Ernest Lehman: Dist. Warner Home Video, 1966. 1 dvd (131 min): preto-e-branco.

FILMOGRAFIA

A FILHA de Satanás (Beyond the forest). Direção de King Vidor. EUA: Henry Blanke. Dist. Warner Home Vídeo, 1949. 1 cd (97 min): preto-e-branco; AVI.

A GAROTA do adeus (The goodbye girl). Direção de Herbert Ross. EUA: Ray Stark. Dist. MGM, 1977. 1 fita (111 min): cor; VHS.

A GRANDE esperança branca (The great white hope). Direção de Martin Ritt. EUA: Lawrence Turman. Dist. 20th Century Fox, 1970. 1 cd (103 min): cor; AVI.

À MEIA-LUZ (Gaslight). Direção de George Cukor. EUA: Arthur Hornblow Jr. Dist. MGM, 1944. 1 dvd (114 min): preto-e-branco.

A NOVIÇA rebelde (The sound of music). Direção de Robert Wise. EUA: Robert Wise. Dist. 20th Century Fox, 1965. 1 dvd (174 min): cor.

A UM PASSO da eternidade (From here to eternity). Direção de Fred Zinneman. EUA: Buddy Adler. Dist. Columbia Home Video, 1953. 1 dvd (118 min): preto-e-branco.

ACONTECEU naquela noite (It happened one night). Direção de Frank Capra. EUA: Frank Capra. Dist. Columbia Home Vídeo, 1934. 1 dvd (105 min): preto-e-branco.

ALFIE – Como conquistar as mulheres (Alfie). Direção de Lewis Gilbert. Reino Unido: Lewis Gilbert. Dist. Paramount, 1966. 1 dvd (114 min): cor.

ALMAS em leilão (Room at the top). Direção de Jack Clayton. Reino Unido: James Woolf e John Woolf. Dist. Fabulous Films, 1959. 1 cd (115 min): preto-e-branco, AVI.

AMOR, sublime amor (West Side story). Direção de Robert Wise e Jerome Robbins. EUA: Robert Wise. Dist. Dist. 20th Century Fox, 1961. 1 dvd (155 min): cor.

AS AVENTURAS de Tom Jones (Tom Jones). Direção de Tony Richardson. Reino Unido: Tony Richardson. Dist. Versátil, 1963. 1 dvd (129 min): cor.

BEN-HUR (Ben-Hur). Direção de William Wyler. EUA: Sam Zimbalist. Dist. Warner Home Video, 1959. 1 dvd (142 min): cor.

BONNIE e Clyde – Uma rajada de balas (Bonnie and Clyde). Direção de Arthur Penn. EUA: Warren Beatty. Dist. Warner Home Video, 1967. 1 dvd (111 min): cor.

CABARET (Cabaret). Direção de Bob Fosse. EUA: Cy Feuer. Dist. Columbia, 1972. 1 cd (124 min): cor; AVI.

CADA um vive como quer (Five easy pieces). Direção de Bob Rafelson. EUA: Bob Rafelson e Richard Wechsler. Dist. Sony Pictures, 1970. 1 dvd (96 min): cor.

CLAMOR do sexo (Splendor in the grass). Direção de Elia Kazan. EUA: Elia Kazan. Dist. Warner Home Video, 1961. 1 dvd (124 min): cor.

CLAMOR humano (Home of the brave). Direção de Mark Robson. EUA: Stanley Kramer e Robert Stillman. Dist. United Artists, 1949. 1 cd (88 min): preto-e-branco; AVI.

CLAUDINE (Claudine). Direção de John Berry. EUA: Hannah Weinstein. Dist. 20th Century Fox, 1974. 1 cd (92 min): cor; AVI.

CRASH – No limite (Crash). Direção de Paul Haggis. EUA: Paul Haggis e Kathy Schulman. Dist. Lionsgate, 2004. 1 dvd (112 min): cor.

E O VENTO levou... (Gone with the wind). Direção de Victor Fleming. EUA: David O. Selznick. Dist. Warner Bros. Home Video, 1939. 1 dvd (238 min): cor.

GATA em teto de zinco quente (Cat on a hot tin roof). Direção de Richard Brooks. EUA: Lawrence Weingarten. Dist. MGM, 1958. 1 dvd (107 min): cor.

GIGI (Gigi). Direção de Vincent Minnelli. EUA: Arthur Freed. Dist. MGM, 1958. 1 dvd (119 min): cor.

HAMLET (Hamlet). Direção de Laurence Olivier. Reino Unido: Laurence Olivier. Dist NBO Editora, 1948. 1 dvd (155 min): preto-e-branco.

JULIA (Julia). Direção de Fred Zinneman. EUA: Richard A. Roth. Dist. 20th Century Fox, 1977. 1 cd (118 min): cor; AVI.

JUVENTUDE transviada (Rebel without a cause). Direção de Nicholas Ray. EUA: David Weisbart. Dist. Warner Bros. Home Video, 1955. 1 dvd (111 min): cor.

LÁGRIMAS de Esperança (Sounder). Direção de Martin Ritt. EUA: Robert B. Radnitz. Dist. 20th Century Fox, 1972. 1 cd (105 min): cor; AVI.

LEVADA da Breca (Bringing up Baby). Direção de Howard Hawks. EUA: Howard Hawks e Cliff Reid. Dist. Classicline, 1938. 1 dvd (102 min): preto-e-branco.

MARTY (Marty). Direção de Delbert Mann. EUA: Harold Hecht. Dist. MGM, 1954. 1 dvd (94 min): preto-e-branco.

MOMENTO de decisão (The turning point). Direção de Herbert Ross. EUA: Herbert Ross e Arthur Laurents. Dist. 20th Century Fox, 1977. 1 dvd (119 min): cor.

NA VELHA Chicago (In old Chicago). Direção de Henry King. EUA: Darryl F. Zannuck. Dist. 20th Century Fox, 1938. 1 cd (96 min): preto-e-branco; AVI.

NASCE uma estrela (A star is born). Direção de George Cukor. EUA: Sidney Luft. Dist. Warner Bros Home Video, 1954. 1 cd (154 min): cor; AVI.

NASCIDA ontem (Born yesterday). Direção de George Cukor. EUA: S. Sylvan Simon. Dist. Columbia, 1950. 1 dvd (103 min): preto-e-branco.

NO CALOR da noite (In the heat of the night). Direção de Norman Jewison. EUA: Walter Mirisch. Dist. MGM, 1967. 1 dvd (109 min): cor.

NÚPCIAS de escândalo (The Philadelphia story). Direção de George Cukor. EUA: Joseph L. Mankiewicz. Dist. Classicline, 1940. 1 dvd (112 min): preto-e-branco.

O CANTOR de jazz (The jazz singer). Direção de Alan Crosland. EUA: Warner Bros. Dist. Warner Bros Home Video, 1927. 1 cd (89 min): preto-e-branco; AVI.

O FANTÁSTICO Dr. Dolittle (Dr. Dolittle). Direção de Richard Fleischer. EUA: Arthur P. Jacobs. Dist. 20th Century Fox, 1967. 1 cd (145 min): cor; AVI.

O FRANCO-ATIRADOR (The deer hunter). Direção de Michael Cimino. EUA: Barry Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino e John Peverall. Dist. Universal Pictures, 1978. 1 dvd (183 min): cor.

O HOMEM que não vendeu sua alma (A man for all seasons). Direção de Fred Zinnaman. Reino Unido: Fred Zinnaman. Dist. Columbia, 1966. 1 dvd (120 min): cor.

O MAIOR espetáculo da terra (The greatest show on earth). Direção de Cecil B. DeMille. EUA: The greatest show on earth. Dist. Paramount, 1952. 1 dvd (152 min): cor.

O NASCIMENTO de uma nação (The birth of a nation). Direção de D. W. Griffith. EUA: D. W. Griffith. Dist. Epoch Producing Co., 1915. 1 cd (190 min): preto-e-branco; AVI.

O PODEROSO chefe (The Godfather). Direção de Francis Ford Copolla. EUA: Albert S. Ruddy. Dist. Paramount, 1972. 1 dvd (175 min): cor.

O PODEROSO chefe - Parte II (The Godfather – Part II). Direção de Francis Ford Copolla. EUA: Francis Ford Copolla, Gray Frederickson e Fred Roos. Dist. Paramount, 1974. 1 dvd (200 min): cor.

O SOL é para todos (To kill a mockingbird). Direção de Robert Mulligan. EUA: Robert Mulligan e Alan J. Pakula. Dist. Universal, 1962. 1 dvd (128 min): preto-e-branco.

OS BOINAS verdes (The green berets). Direção de John Wayne e Ray Kellog. EUA: Michael Wayne. Dist. Warner Bros Home Video, 1967. 1 dvd (141 min): cor.

PACTO de sangue (Double indemnity). Direção de Billy Wilder. EUA: Buddy DeSilva e Robert Siström. Dist. Universal, 1944. 1 dvd (107 min): preto-e-branco.

PERDIDOS na noite (Midnight Cowboy). Direção de John Schlesinger. EUA: Jerome Hellman. Dist. 20th Century Fox, 1969. 1 dvd (113 min): cor.

REBECCA – A mulher inesquecível (Rebecca). Direção de Alfred Hitchcock. EUA: David O. Selznick. Dist. Continental, 1940. 1 dvd (130 min): preto-e-branco.

ROCKY - Um lutador (Rocky). Direção de John G. Avildsen. EUA: Robert Chartoff e Irwin Winkler. Dist. 20th Century Fox, 1976. 1 dvd (119 min): cor.

SE MEU apartamento falasse (The apartment). Direção de Billy Wilder. EUA: Billy Wilder. Dist. MGM, 1960. 1 dvd (125 min): preto-e-branco.

SINFONIA de Paris (An American in Paris). Direção de Vincent Minnelli. EUA: Arthur Freed. Dist. MGM, 1951. 1 dvd (112 min): cor.

STAR wars – Uma nova esperança (Star wars). Direção de George Lucas. EUA: Gary Kurtz. Dist. 20th Century Fox, 1977. 1 dvd (121 min): cor.

TARDE demais (The heiress). Direção de William Wyler. EUA: William Wyler. Dist. Versátil, 1949. 1 dvd (115 min): preto-e-branco.

UM LUGAR ao sol (A place in the sun). Direção de George Stevens. EUA: George Stevens. Dist. Paramount, 1951. 1 dvd (122 min): preto-e-branco.

UMA MULHER descasada (An unmarried woman). Direção de Paul Marzursky. EUA: Paul Marzursky. Dist. 20th Century Fox, 1978. 1 cd (130 min): cor; AVI.

UMA RUA chamada pecado (A streetcar named desire). EUA: Charles K. Feldman. Dist. Warner Bros Home Video. 1 dvd (122min): preto-e-branco.

UMA VOZ nas sombras (Lillies of the field). Direção de Ralph Nelson. EUA: Ralph Nelson. Dist. Classicline, 1963. 1 dvd (94 min): preto-e-branco.

VÍCIO maldito (Days of wine and roses). Direção de Blake Edwards. EUA: Martin Manulis. Dist. Warner Bros Home Video, 1962. 1 dvd (117 min): preto-e-branco.

VIDAS amargas (East of Eden). Direção de Elia Kazan. EUA: Elia Kazan. Dist. Warner Bros Home Video, 1955. 1 dvd (115 min): cor.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Michael C. C. **The best war ever: America and World War II**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.
- ALLEN, Robert C. The movies in vaudeville: historical context of the movies as popular entertainment. In: BALIO, Tino. **The American film industry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de. **Família e história: questões metodológicas**. Disponível em: http://www.usp.br/nemge/textos_seminario_familia/fam_hist_metodologicas_almeida.pdf. Acesso em: 27 ago. 2010.
- AMATO, Paul R. et al. **Alone together: How marriage in America is changing**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- AMERICAN FILM INSTITE. **AFI's 100 Years... 100 Movies 10th Anniversary Edition**. Disponível em: <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx>. Acesso em: 16 nov. 2010.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)**. São Paulo: Annablume, 2003.
- BALIO, Tino. Struggles for control, 1908-1930. In: BALIO, Tino. **The American film industry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BARBOZA, Nelson Alves. **Cinema: arte, cultura, história**. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros do Senai, 2007.
- BECK-GERNSHEIM, Elizabeth. **Reinventing the family**. On search of new life styles. Cambridge: Polity Press, 2002.
- BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- BERNARDES, Jon. **Family studies: an introduction**. Londres: Routledge, 1997.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-droga-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLIKSTEIN, Daniel. **DNA, paternidade e filiação**. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.
- BOGLE, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: an interpretive history of blacks in American films**. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group, 2001.
- BOOKER, Bryan D. **African Americans in the United States Army in World War II**. Jefferson: McFarland & Company Inc, 2008.

BURKE, Peter. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHERLIN, Andrew J. Family Changes. In: CHERLIN, Andrew J. **The changing American family and public policy**. Washington: Urban Institute Press, 1988.

CHOPRA-GRANT, Mike. **Hollywood genres and postwar America**: masculinity, family and nation in popular films and film noir. Nova Iorque: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2006.

DAVENPORT, John C. **The internment of Japanese Americans during World War II**: Detention of American Citizens. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2010.

DIWARA, Manthia. **Black American cinema**: the new realism. In: DIWARA, Manthia (org). **Black American cinema**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

DIRKS, Tim. **The graduate (1967)**. Disponível em: www.filmsite.org/grad.html. Acesso em: 20 dez 2010.

DOHERTY, Thomas Patrick. **Pre-code Hollywood**: sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

DUBY, Georges. Prefácio à história da vida privada. In: VEYNE, Paul (org.). **História da vida privada**: do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. v.1.

EPSTEIN, Cynthia Fuchs. Toward a family policy: changes in mothers' lives. In: CHERLIN, Andrew J. **The changing American family and public policy**. Washington: Urban Institute Press, 1988.

ESTADOS UNIDOS. **1981 U.S. census report**. Disponível em: <http://www2.census.gov/prod2/statcomp/documents/1981-02.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2010.

EVERSON, William K. **American silent film**. Nova Iorque: Da Capo Press, 1998.

FARIA, Sheila de Castro. História da família e demografia histórica. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FERNANDES, Luiz Estevam; MORAES, Marcus Vinicius de. De novo, a escravidão. In: KARNAL, Leandro et all. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **O filme: uma contra-análise da sociedade?**. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>. Acesso em: 01/12/2010.

FISCHER, Klaus. **America in white, black, and gray: a history of the stormy 1960s.** Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group, 2005.

FLANAGAN, William. **The art of theater n°. 4:** Edward Albee. Disponível em: http://web.archive.org/web/20080529174911/http://www.theparisreview.com/media/4350_ALBEE.pdf. Acesso em: 15 nov. 2010.

FREEMAN, Jo. **The women's liberation movement:** its origin, structure and ideas. Disponível em: <http://www.jofreeman.com/feminism/liberationmov.htm>. Acesso em: 13 mar 2011.

GILLIS, Charles. **American cultural history:** 1970-1979. Disponível em: <http://kclibrary.lonestar.edu/decade70.html>. Acesso em: 03 set. 2010.

GIRGUS, Sam B. **The films of Woody Allen.** Cambridge: The Cambridge University Press, 2002.

GOMBRICH, E. H. **História da arte.** São Paulo: LTC Editora, 2002.

GOODWIN, Susan; BRADLEY, Becky. **American cultural history:** 1960-1969. Disponível em: <http://kclibrary.lonestar.edu/decade60.html>. Acesso em: 03 set. 2010.

GRANT, Barry Keith. Introduction. In: **American cinema of the 1960's:** themes and variations. New Brunswick, 2008.

HALE, Grace Elizabeth. "For colored" and "for white": Segregation consumption in the south. In: DALEY, Jane et al (orgs). **Jumpin' Jim Crow:** southern politics from Civil War to civil rights. Princeton: Princeton University Press, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos:** o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INTERNET Movie Database. **Trivia for Annie Hall (1977).** Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0075686/trivia>. Acesso em: 15 jun. 2011.

_____. **Trivia for Crossfire (1947).** Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0039286/trivia>. Acesso em: 17 out. 2010.

_____. **Trivia for From Here to Eternity (1953).** Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0045793/trivia> . Acesso em: 18 out. 2010.

_____. **Trivia for Guess Who's Coming to Dinner (1967).** Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0061735/trivia>. Acesso em: 12 jan 2011.

_____. **Trivia for The Birth of a Nation (1915).** Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0004972/trivia>. Acesso em: 10 jan. 2011.

_____. **Trivia for The Godfather (1972)**. Disponível em:
<http://www.imdb.com/title/tt0068646/trivia>. Acesso em: 15 fev. 2011.

_____. **Trivia for The Graduate (1966)**. Disponível em:
<http://www.imdb.com/title/tt0061722/trivia> . Acesso em: 19 dez. 2010.

_____. **Trivia for Who's Afraid of Virginia Woolf? (1966)**. Disponível em:
<http://www.imdb.com/title/tt0061184/trivia>. Acesso em: 16 nov. 2010.

JEANENENY, Jean-Nöel. A mídia. In: REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

JONES, Charles E.; JEFFRIES, Judson L. “Don’t believe the hype”: Debuking the Panther mythology. In: JONES, Charles E. (ed). **The Black Panther Party (reconsidered)**. Baltimore: Black Classic Press, 1998.

JOWETT, Garth. “A significant medium for the communication of ideas”: The Miracle decision and the decline of motion picture censorship, 1952-1968. In: COUVARES, Francis G. **Movie censorship and American culture**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006.

KARNAL, Leandro. Negros. In: KARNAL, Leandro et all. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2003.

KLEIN, Alvin. **Albee's 'Tiny Alice,' the whole enchilada**. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/1998/05/24/nyregion/theater-albee-s-tiny-alice-the-whole-enchilada.html>. Acesso em: 19 nov. 2010.

KNOX, David; SCHACTH, Caroline. **Choices in relationships: An introduction to marriage and the family**. Belmont: Wadsworth, 2010.

KOPPEES, Clayton R. Hollywood and the politics of representation: Women, workers, and African Americans in World War II movies. In: O’BRIEN, Kenneth Paul; PARSONS, Lynn Hudson. **The home-front war: World War II and American society**. Nova Iorque: Greenwood, 1995.

KOPPEES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.º. 10, p. 237-250, 1992.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LaFEBER, Walter et all. **The American century: a history of the United States since the 1890s**. Armonk: M.E. Sharp, 2008.

LAHAM, Nicholas. **Currents of comedy on the American screen**: how film and television deliver different laughs for changing times. Jefferson: McFarland & Company Inc, 2009.

LANZONI, Rémi Fournier. **French cinema**: from its beginnings to the present. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group, 2005.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005.

LEVY, Emanuel. **All about Oscar**: the history and politics of the Academy Awards. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group, 2003.

_____. **And the winner is...** – Os bastidores do Oscar. São Paulo: Trajetória Cultural, 1990.

MANING, Jennifer E.; SHOGAN, Colleen J. **African American members of the United States Congress**: 1870-2009. Washington: Congressional Research Service, 2010.

MATTELART, André; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

MAY, Elaine Tyler. **Homeward bound**: American families in the Cold War. Nova Iorque: Basic Books, 2008.

McDONALD, Paul. **The star system**: Hollywood's production of popular identities. Londres: Wallflower Press, 2005.

McDONALD, Tamar Jeffers. **Romantic comedy**: boy meets girl meets genre. Londres: Wallflower Press, 2007.

MERRIT, Russell. Nickelodeon theaters 1905-1914: Building an audience for the movies. In: BALIO, Tino. **The American film industry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

MORDDEN, Ethan. **Medium cool**: the movies of the 60's. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1990.

NELMES, Jill. **An introduction to film studies**. Nova Iorque: Routledge, 2001.

NORTON, Mary Beth et al. **A people and a nation**: a history of the United States; volume 2: since 1865. Boston: Wadsworth, 2007.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da história**. Revista Eletrônica O Olho da História, n.º. 3. Disponível em: <http://www.ufba.br/~revistao/o3cris.html>. Acesso em: 02/12/2010.

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação cinema-história**. Revista Eletrônica O Olho da História, n.º. 1. Disponível em: <http://www2.ufba.br/~revistao/01apolog.html>. Acesso em: 02/12/2010.

O'BRIEN, Kenneth Paul; PARSONS, Lynn Hudson. Introduction: The home-front war. In: O'BRIEN, Kenneth Paul; PARSONS, Lynn Hudson. **The home-front war: World War II and American society**. Nova Iorque: Greenwood, 1995.

OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. **Além dos papéis de mãe e esposa**: A representação da mulher em "Kramer vs. Kramer". In: Anais do V Congresso Internacional de História. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011.

_____. **História e cinema**: um estudo sobre o retrato da "nova" família norte-americana nas produções cinematográficas premiadas pela Academia nas décadas de 1960 e 1970. Maringá: 2008. (relatório de projeto de iniciação científica). (mimeo).

PAOLI, Maria Célia; TELLES, Vera da Silva. Direitos sociais: conflitos e negociações no Brasil contemporâneo. In: ALVAREZ, Sônia E.; DAGINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (orgs.) **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PERROT, Michelle. A família triunfante. PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada 4**: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Dramas e conflitos familiares. PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada 4**: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Funções da família. PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada 4**: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POLENBERG, Richard. World War II and the Bill of Rights. In: O'BRIEN, Kenneth Paul; PARSONS, Lynn Hudson. **The home-front war: World War II and American society**. Nova Iorque: Greenwood, 1995.

PURDY, Sean. Racismo e a grande migração de afro-americanos. In: KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2008.

RÉMOND, René. Uma História Presente. In: RÉMOND, René. **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SADER, Éder. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-1980. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SARGENT, Frederic O. **The civil rights revolution**: events and leaders, 1955-1968. Jefferson: McFarland & Company, 2004.

SEGALEN, Martine. **Sociologia da família**. Lisboa: Terramar, 1999.

SCHULTZ, Jeffrey D., VAN ASSENDELFT, Laura A. **Encyclopedia of women in American politics**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

- SHAWKI, Ahmed. **Black liberation and socialism**. Chicago: Haymarket Books, 2006.
- THERBORN, Göran. **Between sex and power: Family in the world, 1900-2000**. Londres: Routledge, 2004.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE. **An outline of American History**. s/l: s/e. 1994.
- VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2006_VALIM_Alexandre_Busko-S.pdf. Acesso em: 20/11/2010.
- VAN HORN, Carl E.; SCHAFFNER, Herbert A. **Work in America: an encyclopedia of history, policy, and society**. Santa Barbara: ABC-CLIO Inc., 2003.
- VEYNE, Paul. O Império Romano. In: VEYNE, Paul (org.). **História da vida privada: do Império Romano ao ano mil**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- WAITE, Linda J. Cohabitation: a communitarian perspective. In: **Marriage in America: a communitarian perspective**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2000.
- WEATHERFORD, Doris. **American women during World War II: an encyclopedia**. Routledge: Nova Iorque, 2010.
- WHYTE, Martin King. **Dating, mating and marriage**. Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1990.
- WHYTE, Martin King. The state of marriage in America. In: **Marriage in America: a communitarian perspective**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2000.
- WILEY, Mason; BONA, Damien. **Inside Oscar: the unofficial history of the Academy Awards**. Londres: Columbus Books, 1986.
- WYATT, Justin. The stigma of X: Adult cinema and the institution of the MPAA ratings system. In: BERNSTEIN, Matthew. **Controlling Hollywood: censorship and regulation in the studio era**. Londres: Athalone, 2000.
- YOACHAN, Cristián Guerrero; LIRA, Cristián Guerrero. **Breve historia de los Estados Unidos de América**. Santiago: Editorial Universitaria, 1998.