

MARK HARRIS

**CENAS DE UMA
REVOLUÇÃO:
O NASCIMENTO DA NOVA HOLLYWOOD**

Tradução de ALEXANDRE BOIDE

L&PM
EDITORES

ELENCO

BONNIE E CLYDE: UMA RAJADA DE BALAS

Os atores

Warren Beatty (Clyde Barrow)
Faye Dunaway (Bonnie Parker)
Michael J. Pollard (C. W. Moss)
Gene Hackman (Buck Barrow)
Estelle Parsons (Blanche Barrow)
Denver Pyle (Frank Hamer)
Evans Evans (Velma)
Gene Wilder (Eugene)

Por trás das câmeras

Warren Beatty, produtor
Arthur Penn, diretor
Robert Benton, roteirista
David Newman, roteirista
Robert Towne, consultor especial (na re-escrita do roteiro)
Burnett Guffey, diretor de fotografia
Dean Tavoularis, diretor de arte
Theadora van Runkle, figurinista
Dede Allen, montadora
Robert Jiras, maquiador
Elaine Michea, assistente de Beatty
Morgan Fairchild, dublê de Faye Dunaway ao volante
Elinor Jones e Norton Wright, produtores (1963-1964)
François Truffaut
Jean-Luc Godard
Jack Warner, executivo-chefe da Warner Brothers
Walter MacEwen, chefe do departamento de produção da Warner Brothers
Benjamin Kalmenson, chefe do departamento de distribuição da Warner Brothers
Richard Lederer, chefe do departamento de divulgação e publicidade da Warner Brothers

Robert Solo, assistente de Walter MacEwen
Eliot Hyman, executivo-chefe da Seven Arts

O FANTÁSTICO DOUTOR DOLITTLE

Os atores

Rex Harrison (Dolittle)
Samantha Eggar (Emma Fairfax)
Anthony Newley (Matthew Mugg)
Richard Attenborough (Albert Blossom)
Peter Bull (Bellows)
William Dix (Tommy Stubbins)
Geoffrey Holder (William Shakespeare X)

Por trás das câmeras

Arthur P. Jacobs, produtor
Richard Fleischer, diretor
Mort Abrahams, produtor associado
Leslie Bricusse, compositor, letrista e roteirista
Robert Surtees, diretor de fotografia
Ray Aghayan, figurinista
Herbert Ross, coreógrafo
Lionel Newman, maestro/arranjador e chefe do departamento musical da 20th Century Fox
Richard Zanuck, chefe do departamento de produção da 20th Century Fox e filho de Darryl F. Zanuck, executivo-chefe do estúdio
David Brown, executivo da 20th Century Fox alocado em Nova York
Josephine Lofting, viúva do escritor Hugh Lofting
Christopher Lofting, filho de Hugh e Josephine Lofting

Bernard Silbert, advogado de Josephine Lofting

Helen Winston, aspirante a produtora do filme

Larry Watkin, autor de um roteiro para o filme, a pedido de Winston

Alan Jay Lerner, primeira opção de Arthur Jacobs para escrever o roteiro do filme

Rachel Roberts, esposa de Rex Harrison

Joan Collins, esposa de Anthony Newley

Natalie Trundy, namorada (e mais tarde esposa) de Arthur P. Jacobs

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM

Os atores

Dustin Hoffman (Benjamin Braddock)

Anne Bancroft (Sra. Robinson)

Katharine Ross (Elaine Robinson)

William Daniels (Sr. Braddock)

Elizabeth Wilson (Sra. Braddock)

Murray Hamilton (Sr. Robinson)

Por trás das câmeras

Lawrence Turman, produtor

Mike Nichols, diretor

Buck Henry, roteirista

Calder Willingham, roteirista

Charles Webb, autor do romance que deu origem ao filme

Robert Surtees, diretor de fotografia

Sam O'Steen, montador

Richard Sylbert, diretor de arte

Joel Schiller, assistente de direção de arte

Meta Rebner, continuísta

Paul Simon e Art Garfunkel, compositores

Joseph E. Levine, executivo-chefe da Embassy Pictures

William Hanley, autor de um roteiro que acabou descartado

Peter Nelson, autor de um roteiro que acabou descartado

Anne Byrne, namorada (e mais tarde esposa) de Dustin Hoffman

Mel Brooks, marido de Anne Bancroft

Leonard Hirshan, agente de Anne Bancroft

ADIVINHE QUEM VEM PARA JANTAR

Os atores

Spencer Tracy (Matt Drayton)

Sidney Poitier (John Prentice)

Katharine Hepburn (Christina Drayton)

Katharine Houghton (Joey Drayton)

Cecil Kellaway (Monsenhor Ryan)

Beah Richards (Sra. Prentice)

Roy Glenn (Sr. Prentice)

Isabel Sanford (Tillie)

Por trás das câmeras

Stanley Kramer, produtor e diretor

William Rose, roteirista

Sam Leavitt, diretor de fotografia

Ray Gosnell, assistente de direção

George Glass, produtor associado

Robert C. Jones, montador

Robert Clatworthy, diretor de arte

Marshall Schlom, continuísta

Karen Kramer, esposa de Stanley Kramer

Louise Tracy, esposa de Spencer Tracy

NO CALOR DA NOITE

Os atores

Rod Steiger (Bill Gillespie)

Sidney Poitier (Virgil Tibbs)

Warren Oates (Sam Wood)

Lee Grant (Sra. Colbert)

Larry Gates (Endicott)

William Schallert (Prefeito)

Beah Richards (Mama Caleba)

Scott Wilson (Harvey Oberst)

Quentin Dean (Delores Purdy)

Anthony James (Ralph)
Jester Hairston (mordomo de Endicott)

Por trás das câmeras

Walter Mirisch, produtor
Norman Jewison, diretor
Stirling Silliphant, roteirista
John Ball, autor do romance que deu origem ao filme
Hal Ashby, montador e braço direito de Norman Jewison
Haskell Wexler, diretor de fotografia
Quincy Jones, compositor
Lynn Stalmaster, diretor de elenco
Meta Rebner, continuísta
Terry Morse, assistente de direção
Martin Baum, agente de Sidney Poitier
Claire Bloom, esposa de Rod Steiger
Juanita Hardy Poitier, esposa de Sidney Poitier

Os críticos

Bosley Crowther, do *The New York Times*
Roger Ebert, do *Chicago Sun-Times*
Penelope Gilliatt, da *The New Yorker*
Pauline Kael, da *The New Yorker*
Joseph Morgenstern, da *Newsweek*
Andrew Sarris, do *Village Voice*
Richard Schickel, da *Life*

A indústria

Louis Nizer, conselheiro chefe da MPAA (Motion Picture Association of America)
Gregory Peck, presidente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas
Geoffrey Shurlock, supervisor do Código de Produção
Jack Valenti, executivo-chefe da MPAA

PARTE UM

UM

Em uma tarde qualquer do primeiro semestre de 1963, Robert Benton foi ao New Yorker Theater assistir a *Jules e Jim*, de François Truffaut. Não era a primeira vez que fazia isso – pode ter sido muito bem a décima ou décima segunda vez. Benton, então com trinta anos de idade e diretor de arte da revista *Esquire*, estava usando o filme para curar uma ferida de amor – o doloroso fim do relacionamento com sua namorada Gloria Steinen¹ – e também para alimentar sua paixão pelo cinema europeu, em especial pela *nouvelle vague* francesa, que estava prestes a se tornar uma espécie de linguagem comum entre os jovens frequentadores de cinema urbanos e bem informados.

Jules e Jim, com seu delicado triângulo amoroso, seu desprezo calculado pela moral e pelas restrições do cinema de Hollywood (o próprio Truffaut afirmou que o filme era “deliberadamente tedioso”²) e suas doses iguais de desesperança e romantismo, era a escolha perfeita para Benton – e é pouco provável que ele tenha sido o único naquela tarde de maio a se deslocar do centro de Manhattan até o cinema de Dan Talbot, na esquina da 88th Street com a Broadway, para se deleitar mais uma vez com sua projeção. O filme, o terceiro da carreira de Truffaut, tinha estreado em Nova York mais de um ano antes, e de forma bastante modesta, mas graças a espectadores dedicados ainda estava em cartaz, sendo exibido uma semana no Upper East Side, depois na Avenue B, no East Village, por alguns dias, e então mais uma semana na Bleecker Street. A profunda atração que a película exercia sobre muitos espectadores era compreensível – a ambiguidade emocional e o retrato maduro da sexualidade eram assuntos quase proibidos no cinema norte-americano da época. Além disso, a estética propositalmente casual de *Jules e Jim*, sua iluminação difusa e suas sutis referências ao visual dos filmes mudos despertavam um interesse todo especial em Benton, um diagramador de revistas que mantinha sempre o olho aberto para o novo, em especial quando o novo era uma síntese surpreendente de coisas antigas.

Porém, mesmo que não estivesse atraído de forma tão pessoal pelo estilo de Truffaut, Benton poderia ter ido a vários outros lugares naquele dia. Ao longo dos dois anos anteriores, uma variedade quase inimaginável de filmes estrangeiros havia chegado aos Estados Unidos, via Nova York, como sempre, e depois se espalhado para o restante do país. Em um intervalo de poucas semanas, tinham estreado *A doce vida*, de Federico Fellini – um filme explosivo e revelador como uma lâmpada de flash –, e *A aventura*, de Michelangelo Antonioni – impenetrável, elíptico, indecifrável; logo depois viriam *A noite e O eclipse*, também de Antonioni, e dentro de poucas semanas estrearia 8 ½,

de Fellini. O sucesso de *Sete homens e um destino*, a versão norte-americana de *Os sete samurais*, de Akira Kurosawa, abriu caminho para o lançamento de cinco outros filmes do diretor em apenas um ano e meio – *Trono manchado de sangue*, *A fortaleza escondida*, *Ralé*, *Yojimbo: O guarda-costas* e *Sanjuro* – e, apesar das críticas em sua maioria desdenhosas de Bosley Crowther no *New York Times*, alguns deles foram sucesso de público. Dois anos após sua estreia nos Estados Unidos, *Acossado*, de Jean-Luc Godard, ainda era muito visto e comentado. As opções eram ricas e variadas: os mistérios de *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, a austeridade quase punitiva de Ingmar Bergman em *Através de um espelho* e *Luz de inverno*, a sexualidade nua e crua do cinema britânico em *The Loneliness of the Long Distance Runner* e em *Tudo começou no sábado*. Caso Benton não tivesse que voltar para a sede da *Esquire* naquela tarde, onde seu amigo e colega David Newman, jornalista e editor da revista, estava esperando por ele, poderia ter visto o segundo filme da sessão dupla do *New Yorker* – *Veridiana*, de Luis Buñuel, retrato de uma freira católica muito diferente daquela interpretada por Audrey Hepburn em *Uma cruz à beira do abismo*.

Qualquer que fosse o destino escolhido por Benton para sua escapada do trabalho naquele dia (algo nada complicado, já que na *Esquire* o talento servia para justificar uma série de contravenções vespertinas), era praticamente certo que ele não assistiria a um filme produzido em Hollywood. No início dos anos 60, os estúdios cinematográficos norte-americanos chegaram ao fundo do poço: até mesmo seus realizadores e financiadores acreditavam que sua criatividade tinha atingido o ponto mais baixo desde o início da era dos filmes falados. “Não éramos só nós que estávamos de saco cheio do sistema”, lembra o diretor Arthur Penn. “Naquela época, o próprio sistema estava de saco cheio de si mesmo.”³ Razões para isso não faltavam: embora alguns poucos filmes, como sempre, transcendessem o convencional ou fossem feitos com maestria, no início de 1963 a maior parte dos investimentos de Hollywood se concentrava em dezenas de películas de guerra ou faroestes (a maior parte deles com astros já envelhecidos e enredos cada vez mais pobres e repetitivos), adaptações bíblicas grandiosas de baixo retorno financeiro, musicais ainda mais impregnados de nostalgia, comédias românticas rasas e sexualmente reprimidas e cavalos de batalha gigantescos como *Cleópatra*, *O mais longo dos dias* e o remake de *O grande motim*. Muitas dessas produções foram sucessos de bilheteria, e a cada ano pelo menos duas delas eram indicadas ao Oscar de melhor filme, em um reconhecimento estoico a sua grandiosidade e a seu alto custo. No entanto, ninguém, nem mesmo os envolvidos em sua produção, se mostrava inclinado a defender seus méritos artísticos.

Nas raras ocasiões em que um cineasta considerado sério se dedicava a um tema mais adulto (que normalmente só eram viáveis em Hollywood

quando revestidos da respeitabilidade de uma peça de Tennessee Williams ou Lillian Hellman, ou de um romance de John O’Hara), seu trabalho ficava sujeito aos padrões de censura do Código de Produção*, que não mudara quase nada em trinta anos, tornando-se sem sentido e sem significado. Quando os filmes chegavam à tela – um *Disque Butterfield 8* que não era exatamente sobre uma prostituta, um remake de *Infâmia* que, 35 anos depois da primeira tentativa de adaptá-lo, ainda não era capaz de abordar a questão do lesbianismo, uma adaptação de *Entre Deus e o pecado* que ainda era obrigada a resguardar os espectadores mais sensíveis do conteúdo integral de um livro publicado em 1927 –, os críticos mais bem informados chiavam, o público aplaudia os atores e logo esquecia o conteúdo e os diretores se limitavam a manifestações impotentes de descontentamento. “Se você for à França hoje em dia [...] vai presenciar várias discussões sobre a criatividade no cinema”, declarou o veterano Fred Zinnemann. “Aqui em Hollywood, estamos andando em círculos. Caímos em uma armadilha, uma armadilha autoimposta pela nossa dependência de best-sellers, peças teatrais de sucesso, remakes e versões.”⁴

No fim, não foi preciso que Zinnemann ou qualquer outro fosse até a França; os franceses, e os diálogos que ele tanto invejava, estavam chegando aos Estados Unidos, materializados em seus filmes. Tanto Godard como Truffaut foram colaboradores da *Cahiers du Cinéma* – as resenhas de Truffaut, em especial, eram uma mistura de avaliações profundas e manifestos beligerantes tipicamente juvenis –, e os próprios filmes que faziam eram atos implícitos de crítica cinematográfica. Ironicamente, se Zinnemann tivesse ido à França em 1963, ouviria que a *nouvelle vague* era *passé*, e veria que as *cinéma-thèques* parisienses estavam cheias de filmes antigos de Howard Hawks, de Alfred Hitchcock e de cineastas norte-americanos pouco valorizados como Samuel Fuller, Nicholas Ray e Anthony Mann⁵, cujas películas eram usadas como base para a teoria do cinema de autor que começava a ganhar espaço no início da década de 60. Nos eventos sociais, as conversas sobre cinema predominavam. Os novos filmes de Bergman, solenes e nada sensuais, significavam uma recusa hermética à inovação ou apontavam para um novo rigor formal? *Marienbad* era decifrável ou nem valia a pena tentar? Antonioni tinha mesmo deixado Fellini para trás em seu desafio à narrativa convencional? E, ainda, ele era mesmo o moralista frio e calculista que perversamente parecia declarar ser? Antes de sair de casa, as pessoas que tinham algum interesse em cultura precisavam se armar de um arsenal de opiniões e posicionamentos que preenchiam o ar como a fumaça dos cigarros. Dez anos antes, o assunto seria a literatura ou o teatro; naqueles dias, a pauta era o cinema. “Quando

* Código de diretrizes de censura a reger a produção cinematográfica americana. A Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos (MPPDA) adotou o código em 1930, passou a usá-lo, efetivamente, em 1934 e o abandonou em 1968. (N.E.)

A doce vida e *A aventura* estrearam, quase ao mesmo tempo, houve até brigas!”, lembra a roteirista Leslie Newman, viúva de David Newman. “Havia os entusiastas de *A doce vida* e os entusiastas de *A aventura*, e não dava para ser as duas coisas ao mesmo tempo. Nós nem nos dávamos o trabalho de ir ver os filmes norte-americanos mais convencionais, com exceção dos antigos. Éramos completamente esnobes. Para nós, os filmes norte-americanos se resumiam a Doris Day e Rocky Hudson.”⁶

Porém, na mente uma nova geração de diretores formados em sua maioria nas produções teatrais e televisivas nova-iorquinas – Arthur Penn, John Frankenheimer, Sidney Lumet –, havia uma esperança de que os estúdios pudessem enfim incorporar alguns elementos do cinema europeu e da *nouvelle vague*, e a possibilidade de que os filmes norte-americanos em pouco tempo pudessem se livrar das amarras do velho pensamento hollywoodiano era algo que também empolgava Robert Benton e David Newman. Na *Esquire*, os dois formavam uma dupla quase caricatural: Benton era um solteirão discreto e cerimonioso atrás de um par de óculos, e Newman, um sujeito impulsivo, hiperativo e insubordinado que, aos 25 anos, já era um pai de família. Newman tinha chegado a Nova York dois anos antes, após se formar na Universidade de Michigan. Apesar das diferenças em termos de temperamento, os dois trabalhavam muito bem juntos. “Ele me pedia para criar o projeto gráfico de um texto que ainda estava escrevendo, e escrevia com base em projetos de diagramação em que eu ainda estava trabalhando”, conta Benton.⁷ A amizade entre eles começou no trabalho e depois se expandiu para a vida pessoal. Seu combustível, como na maioria dos casos, eram os gostos em comum que compartilhavam.

Nessa época, em 1963, Harold Hayes vinha transformando a *Esquire* no habitat de um estilo mais livre de escrita que mais tarde ficaria conhecido como *new journalism*. Era a revista em que Norman Mailer podia publicar em capítulos seu romance *Um sonho americano*, um lar para Tom Wolfe, o repórter do *New York Herald Tribune* que havia acabado de começar a publicar contos, e um espaço no qual Gay Talese estava reinventando a forma de escrever perfis de celebridades na imprensa, com longas matérias sobre o diretor Joshua Logan e o pugilista Floyd Patterson que, em virtude de seu tratamento da linguagem, de seu encadeamento de cenas e de sua carga dramática, tinham a qualidade cinematográfica que os filmes norte-americanos haviam perdido. No entanto, além de sua fama como celeiro de prosadores influentes, sob o comando de Hayes a *Esquire* estava se tornando uma vitrine do modo de pensar daquele que a revista gostava de chamar de “o homem de hoje”: urbano, sofisticado, orgulhoso de seu apetite sexual e amante da “boa vida”, mas também cínico, avesso à hipocrisia e implacável em relação à mediocridade e ao conformismo dos anos 50 (mas não em relação ao exagero

hiperbólico). Cada página da revista exalava o aroma do tabaco e do uísque consumidos em longas discussões madrugada adentro. E em muitas dessas páginas conteúdo e estilo se misturavam, o que só colaborava para o sucesso da parceria de alguém com um senso estético afiado como Benton e um escritor contundente como Newman (juntos, os dois eram em grande parte os responsáveis pelo visual e pelo conteúdo mais sarcástico e implacável da revista).⁸

Benton e Newman tinham muito trabalho na *Esquire*, mas também tempo para gastar e energia para consumir. Em 1963, os dois passaram várias tardes procurando material para seu próprio manifesto dentro da revista: um artigo extenso e arrebatador intitulado “A nova sentimentalidade”, que definiria por decreto o que era atual e o que era ultrapassado, o que estava chegando e o que estava indo embora, o que era moderno e o que era irremediavelmente piegas na cultura pop. “Nós éramos meio como crianças malcriadas”, lembra Benton. “Fazíamos o que fosse preciso para chamar atenção.”⁹ Em suas tardes de ausência, que ou passavam despercebidas ou eram justificadas na maior desfaçatez como tempo para “pesquisa”, eles iam até o Museu de Arte Moderna, onde Peter Bogdanovich – que estava ajudando na curadoria de uma retrospectiva da carreira de Alfred Hitchcock – projetava filmes para os dois amigos no horário de almoço. “Saíamos dali atônitos, empolgados, completamente convertidos”, eles escreveriam mais tarde. “Não havia um dia [...] em que não discutíssemos pelo menos uma vez o que *ele* teria feito.”¹⁰ Newman e Benton compartilhavam também outros gostos – como o apetite voraz por livros sobre crimes baseados em histórias reais, em especial pelo então recém-lançado *Os tempos de Dillinger*, de John Toland, sobre os fora da lei da época da Grande Depressão, e o fascínio sem limites por Godard e Truffaut (cujo segundo longa-metragem, *Atire no pianista*, era baseado em um romance policial norte-americano e brincava com os maneirismos dos filmes de gângsteres de Hollywood).

O livro de Toland fazia referência a dois criminosos não muito conhecidos da época, Clyde Barrow e Bonnie Parker. Benton era de uma pequena cidade do leste do Texas chamada Waxahachie, e tinha mais familiaridade com as façanhas do casal – que foi morto em 1934, quando ele tinha dois anos de idade – do que Newman. “Todo mundo no Texas ouvia falar de Bonnie e Clyde quando criança”, afirmou Benton. “Meu pai foi ao enterro deles. Em qualquer festa de Dia das Bruxas sempre havia um menino vestido de Clyde e uma menina vestida de Bonnie. Ninguém nunca se vestia de Dillinger.”¹¹

Benton e Newman nunca haviam escrito um roteiro para cinema e não conheciam quase ninguém do meio; algumas semanas antes, Benton tinha ido a uma festa no apartamento do comediante Herb Sargent e conhecido

Warren Beatty, mas nenhum dos dois ficou muito impressionado a respeito do outro.¹² Ainda assim, empolgados com o que assistiam e com as conversas que tinham, no começo do segundo semestre daquele ano eles decidiram que as aventuras de Bonnie e Clyde dariam um ótimo filme. Desde o primeiro momento em que começaram a trabalhar no roteiro, depois de uma sessão vespertina de *Festim diabólico*, de Hitchcock¹³, eles imaginavam que aquele seria o filme que levaria a *nouvelle vague* até Hollywood, “um filme de gângsteres”, nas palavras de Benton, “com tudo aquilo que não mostravam em um filme de gângsteres”. Eles ainda imaginaram que, caso fossem bem-sucedidos no roteiro, poderiam convidar François Truffaut para dirigi-lo.

“Nós não sabíamos como escrever um roteiro”, contou Benton, “então escrevemos uma espécie de argumento expandido. Descrevíamos uma cena, incluindo os ângulos de câmera, e anotávamos o que os personagens diziam, mas sem fazer a marcação dos diálogos.” Parte dessa escrita se deu na redação da *Esquire*, a portas fechadas, mas o grosso do trabalho era feito depois do expediente, quando Newman ou Benton esboçavam uma cena em casa e mostravam ao parceiro de manhã. “No dia seguinte nós conversávamos sobre a cena, dizíamos não, está tudo errado e, se fosse David quem tinha escrito, eu a levava para casa e a reescrevia, caso contrário, era David quem refazia tudo”, contou Benton. Os dois trabalhavam juntos noite adentro, com a música de Flatt, Scruggs e os Foggy Mountain Boys tocando no último volume na vitrola¹⁴ e se tornando a trilha sonora da experiência de escrever o filme: “Desfrutávamos de uma enorme liberdade – não tínhamos experiência na área, o que era bom”, lembrou Benton. “Se você tem bastante experiência e precisa enfrentar algum ponto mais problemático, pode usar a experiência para contorná-lo, o que pode ser perigoso. Nós não sabíamos como fazer isso.”¹⁵

À medida que escreviam, Benton e Newman estudavam de forma intensiva e simultânea as técnicas cinematográficas e a história da era dos gângsteres. Visitaram diversas vezes a retrospectiva de Hitchcock para ouvir o que Bogdanovich – que aos 24 anos já estava em vias de publicar uma monografia sobre o diretor – tinha a dizer a respeito de como os filmes eram criados. Liam e re-liam incessantemente o que Truffaut havia escrito sobre a diferença entre criar o choque e produzir suspense. Depois do expediente, Benton saía à procura de revistas e livros usados na Sixth Avenue, muitas vezes desenterrando tesouros como o livro *Fugitives*, de 1934, escrito pela mãe de Bonnie Parker, Emma Parker, e a irmã de Clyde Barrow, Nell Barrow Cowan, ou revistas *pulp* policiais antigas, incluindo uma edição da *Master detective* de 1945 que continha fotografias de Parker e Barrow e uma história sobre como “a aventura e o derramamento de sangue marcaram a longa perseguição das forças da lei aos irmãos Barrow e seus comparsas”.¹⁶ Como ponto de referência, eles usavam uma frase de *Os tempos de Dillinger* sobre Bonnie e Clyde: “Toland escreveu:

‘Eles não eram apenas dois fora da lei, eram párias’”, contou Benton. “Foi essa frase que nos fisgou.”¹⁷

Em certo sentido, a escolha de Parker e Barrow como tema de um filme era natural. Ambos eram jovens – quando foram mortos, Barrow tinha 25 anos e Parker, 23. Tinham uma grande inclinação e um ótimo faro para a autoinvenção e a autopromoção – tiravam fotografias de si mesmos posando como bandidos perigosos, como se estivessem representando um papel, e enviavam para os jornais os versos mal-ajambrados escritos por Bonnie sobre suas atividades. E, embora a ficha criminal de Barrow remontasse a sua adolescência, a história dos dois como um casal – uma série de roubos que com frequência terminaram em assassinato, intercalada por períodos de inatividade – durou apenas cerca de um ano e meio, intervalo ideal para uma narrativa condensada como um filme. Algumas partes de sua carreira como criminosos e de seu relacionamento conjugal já haviam sido exploradas no drama pré-*noir* de 1937 *Vive-se só uma vez*, de Fritz Lang, com Henry Fonda e Sylvia Sydney, e no rapidamente esquecido *The Bonnie Parker Story*, de 1958, estrelado por Dorothy Provine, uma versão bastante peculiar da história do casal, em que Clyde Barrow se tornou “Guy Darrow”.

Benton e Newman tinham interesse em obter o maior número de informações possível sobre fatos históricos, mas não aspiravam a um realismo documental. Por isso, já tinham decidido deixar de fora alguns detalhes nem um pouco românticos da biografia do casal, como o casamento anterior de Parker com outro homem, os períodos não concomitantes de Parker e Barrow na prisão e o fato de Parker ter tido o rosto queimado e desfigurado em um acidente de carro cerca de um ano antes de ela e Barrow serem assassinados.¹⁸ Sua versão da aventura de Bonnie e Clyde não seria uma aula de história, mas um drama envolvendo crime e paixão, comédia e derramamento de sangue. Se Benton e Newman ao menos conhecessem as regras do Código de Produção que estabeleciam que “crimes contra a lei [...] nunca devem ser apresentados de forma a despertar simpatia”, que “o furto, o roubo [...] etc. não devem ter seu método exposto em detalhes” e que “do início ao fim, o público deve ter a certeza de que o mal é errado e o bem é certo”, respeitar essas restrições seria a última coisa que lhes passaria pela cabeça. Além disso, o Código também afirmava que “a sedução [...] nunca deve ser mais do que apenas sugerida, e apenas quando for estritamente necessário”, que “poses sugestivas não devem ser mostradas”, e não continha nem ao menos a palavra adequada, apenas uma menção condenatória a “aberrações sexuais”, para descrever a ideia de Benton e Newman de incluir um *ménage à trois* (aqui a influência de *Jules e Jim* fica mais evidente) envolvendo Bonnie, Clyde e seu motorista de físico avantajado.¹⁹

Em novembro de 1963, Benton e Newman davam aqueles que imaginavam ser os últimos retoques nas 75 páginas do argumento de *Bonnie e*

Clyde e, segundo Benton, “tendo em mente que seria dirigido por Truffaut”. A presença constante do nome do diretor nas conversas entre os dois se devia a uma combinação de audácia, otimismo desenfreado e um quê de esperança. Embora nenhum dos dois fosse especialmente bem relacionado, Benton conhecia alguém que conhecia alguém que conhecia alguém. No início dos anos 50, quando estudou na Universidade do Texas, ele tinha se tornado amigo dos também universitários Harvey Schmidt, aspirante a compositor, e Tom Jones, escritor e letrista. Depois do serviço militar, os três se mudaram para Nova York, onde Schmidt e Benton moraram juntos e escreveram alguns artigos para a *Esquire* e Schmidt e Jones criaram seu primeiro musical. O espetáculo, *The fantasticks*, estreou no circuito off-Broadway em 1960 e foi recebido com reservas pela crítica, mas em uma demonstração admirável de persistência estava entrando na quarta temporada. A esposa de Jones, Elinor Wright Jones, era amiga e admiradora de Benton – tinha até mesmo produzido um curta-metragem criado por ele intitulado *A Texas Romance 1909*, um capítulo de sua história familiar retratado no traço de quatro ilustradores. “Bob me ligou um dia e disse: ‘David e eu temos uma história para contar a você’”, narrou ela. Benton e Newman foram até o apartamento dos Jones no Central Park West, levando com eles o argumento que tinham escrito e a edição amarelada da *Master detective*.²⁰

Jones ficou impressionada com o entusiasmo dos dois e com sua convicção de que um filme baseado naquele roteiro poderia aliar a estética da *nouvelle vague* a um tema tão tipicamente norte-americano como os ladrões de banco da década de 30. Na época, ela era assistente de Lewis Allen, um produtor da Broadway que vinha se arriscando em filmes de arte de baixo orçamento (naquele ano, Allen já tinha produzido uma versão filmada de *A varanda*, de Jean Genet, e a adaptação de Peter Brook para *O senhor das moscas*), e estava ansiosa para se lançar como produtora também. Seu irmão mais novo, Norton Wright, um assistente de produção de 28 anos de idade, tinha essa mesma ambição. “No início dos anos 60, havia filmes de baixo orçamento sendo feitos em Nova York com 350 mil dólares, e alguns deles eram bons”, contou Wright, que tinha aprendido a trabalhar com orçamentos reduzidos produzindo ele mesmo muitos desses filmes, que chamava de “indies”, muito antes de o termo ser popularizado.²¹ Assim como Benton e Newman, Wright e sua irmã reverenciavam a *nouvelle vague* e haviam acompanhado Benton em algumas de suas incursões ao New Yorker Theater. Além disso, os dois roteiristas formavam um belo time: “Dava para sentir que Benton tinha domínio sobre a história, sobre o elemento principal dela, e David, que era muito engraçado, era a fagulha, o fio desencapado”, declarou Wright.²²

Ao final da conversa, ninguém considerava impossível que, caso tivessem o roteiro na mão, os dois aspirantes a produtores poderiam levantar

sozinhos a verba necessária para filmar uma versão enxuta, sem frescuras, em preto e branco, de *Bonnie e Clyde*. Para isso, tinham um aliado estratégico: o consultor jurídico dos Jones era o poderoso advogado do ramo do entretenimento Robert Montgomery, do escritório nova-iorquino Paul, Weiss, Rifkind, Wharton & Garrison. A primeira providência tomada por Elinor Jones foi enviar o argumento de *Bonnie e Clyde* para Montgomery. Este, por sua vez, concordou em repassá-lo a um de seus clientes, Arthur Penn.²³ Penn recebeu as 75 páginas, passou os olhos por elas, jogou-as de lado sem pensar duas vezes e ignorou a existência de *Bonnie e Clyde* durante os dois anos seguintes.²⁴

Em 1963, François Truffaut e Arthur Penn tinham uma relação amistosa, de admiração mútua pelo trabalho um do outro. Nesse mesmo ano, enquanto escrevia aquele que se tornaria um livro seminal sobre Hitchcock, Truffaut, cujo inglês não era muito bom, o que lhe causava enorme insegurança, havia pedido a Helen Scott, que trabalhava no French Film Office em Nova York, que perguntasse a Penn se ele poderia revisar algumas passagens mais técnicas do manuscrito, para garantir que a tradução para o inglês estivesse correta.²⁵ Alguns meses depois, Penn começou a dirigir *O trem*, um suspense sobre a Segunda Guerra Mundial da United Artists protagonizado por Burt Lancaster, que tinha acabado de se arriscar no cinema europeu de uma forma que muitos de seus colegas de Hollywood não ousariam, ao estrelar *O leopardo*, de Luchino Visconti, cuja versão mal editada e mal dublada para o mercado norte-americano foi um fracasso. Depois disso, Lancaster queria fazer parte de um projeto bem-sucedido comercialmente, e não trabalhar com um diretor cujo gosto por filmes europeus sofisticados pudesse se tornar um obstáculo para o sucesso. “Ele queria grandes façanhas e muito oba-oba, e eu queria fazer um filme sério com um toque de ironia”, declarou Penn alguns anos mais tarde. “Ele venceu”.²⁶ Lancaster bateu de frente com Penn e fez com que ele fosse substituído por John Frankenheimer.²⁷ Em setembro daquele ano, Truffaut foi jantar com o desanimado Penn e sua esposa em Nova York, e partiu em sua defesa em uma carta para Helen Scott, na qual definiu Frankenheimer como “alguém que Lancaster pode manipular à vontade”.²⁸ Pouco depois, quando Penn planejava uma adaptação cinematográfica de *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, Truffaut indicou a estrela de *Jules e Jim*, Jeanne Moreau, para um dos papéis principais.

Penn, então com 41 anos, tinha começado a carreira no próspero negócio de produções televisivas de Nova York nos anos 50, trabalhando em episódios de *The Philco Television Playhouse* e *Playhouse 90*. Seu primeiro filme, um faroeste revisionista intitulado *Um de nós morrerá*, de 1958, que tinha Paul Newman como Billy the Kid, era uma adaptação de um especial do *Phil-*

co *Playhouse* em que o diretor havia trabalhado. Penn concluiu as filmagens em apenas 23 dias, depois dos quais a Warner Brothers o tirou do projeto e incluiu um final que ele definiu como “terrível [...]. Não recebi nenhum tipo de comentário negativo da Warner Brothers, não vi nenhuma versão editada, nada. O filme teve uma crítica negativa no *New York Times* e pronto, estava liquidado”.²⁹ (A película foi muito mais bem-recebida na Europa, onde a interferência desastrosa de um estúdio de Hollywood só fazia crescer seu prestígio entre críticos e diretores como Truffaut.)

Penn desistiu de trabalhar no cinema e voltou para Nova York, onde deu início a uma sólida carreira de diretor teatral na Broadway. Em menos de três anos, montou três espetáculos de sucesso, entre eles *Brinquedos no sótão*, de Lillian Hellman, e o imensamente popular *An Evening with Mike Nichols and Elaine May*. O terceiro deles, *O milagre de Anne Sullivan*, de William Gibson, garantiu sua passagem de volta a Hollywood. Trabalhando dessa vez com o compreensivo ex-produtor de televisão Fred Coe na United Artists, um estúdio mais complacente com os diretores do que a Warner Brothers, Penn pôde fazer o filme praticamente em seus próprios termos, o que incluiu a participação das estrelas da Broadway Anne Bancroft e Patty Duke em seus papéis originais. O resultado foi um sucesso de público e crítica que, no final de 1963, rendeu indicações ao Oscar tanto para as atrizes quanto para Penn.

Porém, a sorte do diretor logo começou a mudar mais uma vez. A experiência humilhante à qual tinha sido submetido por Lancaster era um sinal indicativo de que seu sucesso recente havia lhe rendido muito pouco crédito em Hollywood e, ao voltar para a Broadway, ele trabalhou em duas peças que, somadas, foram encenadas apenas oito vezes depois de suas respectivas estreias. De acordo com suas próprias palavras, quando viu pela primeira vez o argumento de *Bonnie e Clyde*, ele estava tentando decidir o que faria da vida: “Eu estava envolvido em muitos outros projetos, simplesmente não levei a sério. Eu tinha acabado de receber o filme, mas para mim ele não era ‘o filme’. Ainda não”.³⁰

A rejeição da parte de Penn foi tão imediata que talvez Benton e Newman nem tenham ficado sabendo que seu trabalho havia sido visto por ele. De qualquer forma, Elinor Jones não perdeu tempo ao tentar fazer com que uma cópia do argumento chegasse às mãos do diretor que eles tinham em mente desde o início. Para isso, ela se valeu de outro contato – seu chefe.³¹ Lewis Allen e Truffaut tinham uma amiga em comum, Helen Scott, uma ex-jornalista e antiga agitadora comunista nascida em Nova York e criada em Paris, cujo admirável currículo incluía desde o trabalho como adido de imprensa do principal advogado de acusação norte-americano no julgamento de Nuremberg até a divulgação de filmes franceses em Nova York.³² Allen e Truffaut tinham também um interesse em comum: ambos queriam fazer um

filme baseado no romance distópico sobre livros queimados *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, sobre o qual Truffaut já vinha trabalhando havia mais de três anos para ser sua primeira obra em inglês.

Allen iria à França para discutir com Truffaut a adaptação do livro de Bradbury dentro de duas semanas. Antes da viagem, Jones pediu a ele que entregasse ao diretor o argumento de *Bonnie e Clyde*, e solicitou a Scott que preparasse o terreno para sua chegada. Scott concordou, e escreveu para Truffaut: “Você sabe como eu fico sem graça com essas coisas, mas eu li ontem à noite e para minha surpresa – e pela primeira vez – fiquei extremamente entusiasmada. Ao que tudo indica, é excelente. O enredo foi criado para você. [...] É sobre Bonnie e Clyde – um casal de jovens bandidos que viviam no Texas nos anos 30 – na mesma época e no mesmo lugar em que se passa *As vinhas da ira*, de John Steinbeck [...]. Pode parecer banal, mas com esse argumento tão cheio de ironia... A princípio eu imaginei que fosse algo muito americano para você – mas existem milhares de nuances que o tornam especial.” Scott pediu a Truffaut que o argumento de Benton e Newman fosse examinado por sua esposa, Madeleine Morgenstern, e depois traduzido para o francês para que ele pudesse ler.³³

Allen, ocupado que estava com *Fahrenheit 451*, ou se esqueceu de levar o roteiro consigo ou nunca o entregou a Truffaut. A carta de Scott, porém, despertou o interesse do diretor francês, muito embora a única informação que ele possuía a respeito da história de Parker e Barrow tivesse sido obtida através de uma tira em quadrinhos chamada *Un Ménage de Gangsters*³⁴, que ele havia visto no jornal um ano antes. “Allen não disse nada sobre o roteiro que você mencionou, *Clyde Barrow*”, Truffaut escreveu para Scott pouco antes do Natal, “mas eu consegui algumas tiras em quadrinhos do *France Soir* a respeito do tema, muito interessante. Seria um papel muito interessante para Jane Fonda [...]. Quem sabe...”³⁵

Elinor Jones enviou o argumento para ele sem demora. Truffaut o mostrou a seus amigos e colegas, e então pediu a Claudine Bouché, responsável pela montagem de *Jules e Jim*, que providenciasse uma tradução. No início de janeiro de 1964, o diretor escreveu para Scott: “Dois ou três amigos meus leram *Clyde e Bonnie*; todos eles ficaram muito entusiasmados e me garantiram que eu deveria fazer o filme”.³⁶ Truffaut ainda não tinha lido uma linha do texto de Benton e Newman – e, caso tivesse, veria que aquela história cujo título ele ainda não tinha acertado não se parecia de forma alguma com um roteiro. Benton e Newman, por sua vez, acreditavam que o caráter inovador dos filmes franceses em parte se devia a uma boa dose de despojamento. Talvez, eles imaginaram, produzir *Bonnie e Clyde* pudesse ser tão simples quanto fazer com que o diretor de seus sonhos aceitasse filmá-lo.

DOIS

Quase no mesmo instante em que o argumento de *Bonnie e Clyde*, de Benton e Newman, era enviado a Arthur Penn, Warren Beatty estava na sala de estar do apartamento de Stanley Kubrick, no Central Park West, tentando convencê-lo a dirigir seu próximo filme. Foi um encontro do qual mais tarde Beatty se recordaria como uma simples nota de rodapé, uma resposta para a pergunta: “Onde você estava quando ficou sabendo que o presidente Kennedy tinha sido assassinado?”¹. Porém, naquela manhã de 22 de novembro de 1963, algumas horas antes de a notícia vir a público, o nome de Kennedy nem passava pela cabeça de Warren Beatty, a não ser, talvez, pelo papel que tinha acabado de recusar no filme *O herói do PT 109*.

Beatty estava acostumado a rejeitar filmes e papéis. Ele era um astro do cinema, posição à qual tinha sido elevado dois anos antes, quase sem escalas. Nada de histórias de persistência inabalável, portas fechadas e noites de amargura. Ele trabalhou um pouco na televisão, ganhou um papel fixo na comédia *The Many Loves of Dobie Gillis*, atuou em uma peça na Broadway e logo depois foi contratado para estrear o primeiro filme, *Clamor do sexo*, de Elia Kazan, ao lado de Natalie Wood. Até o lançamento dessa produção da Warner Brothers, fazia anos que Hollywood não lançava com sucesso um jovem ator em um papel principal. Os últimos deles a chegar às telas, Marlon Brando, Paul Newman e Montgomery Clift, eram no mínimo dez anos mais velhos que Beatty e, embora alguns atores de sua idade – Robert Redford, Al Pacino, Jack Nicholson, Dustin Hoffman e Burt Reynolds – viessem a se tornar figuras centrais para a indústria do cinema uma década mais tarde, nessa época nenhum deles era ao menos remotamente conhecido. Beatty, escalado para *Clamor do sexo* aos 22 anos, tinha saído na frente em relação ao restante de sua geração. Graças a seu magnetismo pessoal e à equipe de divulgação e agenciamento que trabalhou astutamente a seu favor, depois do sucesso do filme as portas estavam todas abertas para ele.

Em *Clamor do sexo*, Beatty interpretou um atleta juvenil, o grande astro de seu colégio e de sua cidadezinha, tão viril, gentil e atraente que a personagem de Natalie literalmente enlouquece de desejo por ele. Nenhum filme dos anos 50 tinha ido tão longe ao apresentar um protagonista masculino como objeto de luxúria de forma tão explícita – nem mesmo o erotizado Marlon Brando em *Um bonde chamado Desejo*, outro filme de Kazan, de dez anos antes. Beatty, porém, era esperto e observador o suficiente para se dar conta de que a adulação que passou a receber era algo que poderia facilmente se transformar em uma armadilha. Depois da estreia de *Clamor*: “Eu me lembro de uma ocasião em que saí do Delmonico Hotel e algumas adolescentes me

viram dentro do carro, e uma delas disse: ‘Ai, meu Deus, você é o Warren Beatty! Meu Deus, você é... nada!’. Eu pensei: ‘Claro, agora estou do tamanho *dela*’. Ser mostrado em um tamanho cinquenta vezes maior do que o dos espectadores é uma tremenda vantagem”².

Beatty fez o que pôde para manter sua estatura elevada em relação aos demais. Em seus relacionamentos pessoais, ele se entregava à exuberância e ao entusiasmo, mas em termos profissionais agia de forma cautelosa, deliberada e estratégica. Tinha grande atração por mulheres jovens e bonitas para aquilo que compreensivelmente chamava de “divertimento social”³ e por homens mais velhos – escritores, diretores e produtores que admirava – para o trabalho. Beatty tinha “um objetivo para si mesmo”, nas palavras de Jane Fonda, que, na época uma atriz iniciante e ainda não muito segura de seu talento e do caminho que deveria seguir, perdeu o papel de protagonista feminina de *Clamor do sexo* para Natalie Wood. “Logo no início da carreira ele fez uma lista dos diretores com quem trabalharia [...] mais do que os nomes contidos nela, o simples fato de ele ter feito uma lista como essa me deixou admirada.”⁴

“Se é que havia uma lista, era uma lista de pessoas que a MCA [Music Corporation of America], que me agenciava na época, não conhecia”, garantiu Beatty. “Os filmes que estavam atraindo de verdade a atenção das pessoas eram os da *nouvelle vague*, os neorrealistas e os da Woodfall*, de Londres: Karel Reisz e Lindsay Anderson, Tony Richardson. Olhando em retrospecto, hoje eu percebo que não entendia quase nada de cinema na época. Mas estava bastante interessado em aprender. E não era preciso ser um gênio ganhador do Prêmio Nobel para saber que George Stevens, Kazan, Zinnemann, Wyler, Wilder, Lean, Fellini, Visconti, Bergman, Antonioni, Truffaut, Godard ou Resnais tinham muito a ensinar.”⁵

A capacidade de Beatty de identificar talentos e se colocar à disposição deles rendeu bons frutos logo de início. Depois de ser indicado ao prêmio Tony em sua primeira e única aparição na Broadway, em 1959, na peça *A Loss of Roses*, de William Inge, o próprio Inge criou para ele o papel de Bud Stamper, de *Clamor do sexo*, e Beatty se deixou conduzir por Kazan de bom grado, assim como faria qualquer jovem ator que desejasse ser levado a sério em Hollywood. “Estou um pouco assustado e preocupado”, ele declarou ao *The New York Times* durante as filmagens de *Clamor*, “mas faria qualquer coisa em que Bill e Gadge estivessem envolvidos.”⁶ Quando chegou a Hollywood, Beatty já havia tomado todas as providências necessárias. Seu assessor de imprensa, John Springer, trabalhava para o escritório de Arthur P. Jacobs, um dos mais importantes da época no ramo das relações públicas. Sua carreira

* A Woodfall foi uma produtora fundada por Tony Richardson e John Osborne; entre 1958 e 1963, produziu filmes como *Odeio essa mulher*, *O comediante*, *Tudo começou no sábado*, *Um gosto de mel*, *The Loneliness of the Long Distance Runner* e *Tom Jones*.

era empresariada pela maior agência de talentos de Hollywood. Além disso, o ator tinha feito contato com as pessoas certas nos lugares certos; certa noite, em uma festa, quando Rita Hayworth o viu na pista de dança, o apresentou a Clifford Odets, que por sua vez o apresentou a Jean Renoir. E Beatty sabia que ainda tinha muito o que aprender – ele se esforçou para se colocar a par da história do cinema em uma época em que isso significava mobilizar todos os meios necessários para obter cópias intactas em 16 mm de *A grande ilusão* e *A regra do jogo*, de Renoir, e assisti-las quantas vezes fosse possível. “Eu achava que aqueles seriam os melhores filmes que veria na vida”, ele declarou.⁷

Tudo isso tornou ainda mais intrigante o fato de que, depois de *Clamor do sexo*, quase nada aconteceu da forma como Beatty esperava. Quando *Clamor* estreou, é provável que ele já pressentisse que estava dando um passo em falso. Seus dois filmes seguintes, *Em Roma, na primavera* (também da Warner Brothers) e *Anjo violento* (da MGM), já estavam prontos, mas nenhum deles era particularmente promissor. Ambos eram meras obrigações contratuais – Beatty havia assinado com a MGM e recusado vários filmes sugeridos pelo estúdio antes de aceitar fazer *Anjo violento*⁸ –, mas significavam um perigo de permanecer gravitando em torno do mundo da dramaturgia em vez de representar papéis contundentes em obras de qualidade. Beatty havia cortejado o próprio Tennessee Williams para obter a chance de ser o antagonista de Vivien Leigh em *Em Roma, na primavera*, mas o papel do jovem e imoral gigolô foi mal adaptado para o cinema e estava longe de ser o ideal para um ator que, apesar da imagem de galã e solteirão hipercobiçado que alimentava fora das telas, queria ser levado a sério. Já *Anjo violento* foi uma oportunidade de trabalhar mais uma vez com Inge, assim como o diretor da escola nova-iorquina John Frankenheimer, o produtor John Housman e atores com a chancela de Kazan, como Karl Malden e Eva Marie Saint. O filme, porém, revelou ser apenas uma releitura azeda das peças de Inge sobre famílias problemáticas dos anos 50, e o personagem de Beatty, um rebelde irritadiço e explorador de mulheres, não tinha apelo nem profundidade. Nenhum dos dois filmes contribuiu de forma positiva para a carreira ou a reputação do ator em Hollywood.

Para o astro em ascensão John Frankenheimer, *Anjo violento* representou apenas um pequeno desvio de rota em 1962, ano de lançamento dos aclamados *O homem de Alcatraz* e *Sob o domínio do mal*. Para Beatty, porém, a experiência pareceu servir como um alerta – nos dezesseis meses seguintes, ele não participou de nenhum outro filme.⁹ Segundo o próprio, isso se deveu em parte a um esforço incansável para se tornar figura constante nas revistas de fofoca: “Havia muitas coisas divertidas a fazer, e a ideia de deixar de lado a vida real para gravar algo em celuloide não é muito agradável”.¹⁰ Na verdade, Beatty estava aprendendo a agir com cautela.