

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N^o 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia

LUCIAN FERREIRA DE SOUZA

NASCIDO PARA SER SELVAGEM?
REPRESENTAÇÕES DA CONTRACULTURA NO FILME
“SEM DESTINO”

UBERLÂNDIA
2010

LUCIAN FERREIRA DE SOUZA

***NASCIDO PARA SER SELVAGEM?
REPRESENTAÇÕES DA CONTRACULTURA NO FILME
“SEM DESTINO”***

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula Spini

**UBERLÂNDIA
2010**

SOUZA, Lucian Ferreira de

Nascido para ser selvagem? Representações da contracultura no filme “Sem Destino/Lucian Ferreira de Souza. Uberlândia, 2010.
57fls

Orientadora: Ana Paula Spini

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Palavras – chave: Sem Destino, Contracultura, Estados Unidos.

LUCIAN FERREIRA DE SOUZA

***NASCIDO PARA SER SELVAGEM? REPRESENTAÇÕES
DA CONTRACULTURA NO FILME “SEM DESTINO”***

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Paula Spini

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior

Profa. Dra. Carla Miucci Ferraresi

Dedicado à memória de meu vovô,
pelo exemplo, paciência, incentivo e carinho.

AGRADECIMENTOS

Esta monografia e tudo o que ela representa (conclusão do curso, qualificação para o mercado profissional e amadurecimento como pessoa) é o resultado das escolhas que eu fiz durante a minha vida auxiliado por várias pessoas importantes com quem me relacionei, seja por parentesco ou por amizade.

Não é possível mensurar a contribuição de cada um, mas certamente, e com muita tranquilidade, digo que uma pessoa foi fundamental para que eu superasse todas as dificuldades surgidas durante o caminho, para que eu não desanimasse e para que eu quisesse extrair o melhor que há dentro de mim. E essa pessoa é minha mãe Silene. O desejo de deixá-la orgulhosa com minhas conquistas me trouxe até aqui e continuará me incentivando daqui para frente no novo caminho que se abre.

Agradeço ainda a toda a minha família, em especial à minha vovó Aideê, dona do melhor coração e da maior paciência do mundo; ao meu irmão Eduardo, que é o meu exemplo de honestidade e de perseverança e à memória do meu vovô José, que nos deixou uma saudade enorme como prova do quanto ele era querido e especial para todos nós.

Esta monografia também não seria uma realidade sem a ajuda da Prof. Dra. Ana Paula, que orientou o trabalho e foi prestativa, educada e atenciosa mesmo quando eu demonstrava desânimo. A inspiração vinda dos comentários concisos dela sobre o tema que eu pesquisei foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Agradeço ao amigo Lucas Lopes por ser o responsável direto pela minha paixão por cinema e por sempre me ajudar a ser uma pessoa melhor. Lucas Lopes para mim é sinônimo de integridade.

Agradeço aos amigos Fred, Daniel, Neander, Lucas Ferreira, Leon, Dinah, Suhellen, Tarcílio, Edson, Giuliano (Giu), Christian (Rocks), Esdras (Ivo), Flávio, Alexandre (Ahamz), Álvaro, Guilherme (Shu), Arthur (Sorin), Sidney (Siri), Raphael (Call), Lela, Elias, Carlos (Pulga), Gabryel (Anjo) e Gabriel (Quaresma) por todos os excelentes momentos que passamos juntos e por todas as conversas e opiniões inteligentes que muito acrescentaram à minha formação.

Agradeço ainda ao Antônio Carlos, o Nash, amigo da internet que, além de me indicar o livro que me inspiraria a fazer a monografia, fez crescer em mim a vontade de escrever melhor e de procurar ter um olhar mais crítico relacionado ao cinema.

Finalizando, agradeço à minha noiva Renatinha, pequenininha e com rostinho de criança, mas dona de um coração enorme e de uma força de vontade sem igual. Ela é o meu apoio, o “vento sob as minhas asas”, a pessoa pela qual eu fechei os meus olhos para todas as outras.

SUMÁRIO

RESUMO	9
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO I:	
PAVIMENTANDO AS ESTRADAS DE SEM DESTINO	12
CAPÍTULO II	
AS ENCRUZILHADAS NO CAMINHO DO CAPITÃO AMÉRICA	22
CONSIDERAÇÃO FINAIS	53
FONTE	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

RESUMO

Esta monografia analisou o filme *Sem Destino* (1969) do diretor Dennis Hopper e sua relação com o movimento contra cultural americano na década de 60. Seu objetivo foi mostrar que o filme não manifesta-se à favor do movimento como pode ser encontrado em grande parte do material (críticas, sinopses) produzido sobre o filme. Para tanto, foi realizado um estudo envolvendo tanto as mudanças no cenário político-econômico-social americano no período pós-Segunda Guerra Mundial quanto as transformações na indústria hollywoodiana no mesmo período. O objetivo desses estudos foi compreender o contexto do qual os roteiristas Terry Southern, Dennis Hopper e Peter Fonda retiraram os elementos, críticas e idéias expostos em *Sem Destino*. Como conclusão, o trabalho mostra que as formações diversificadas dos roteiristas e suas diferentes experiências e contatos com a contracultura resultaram em um filme que não reconhece o movimento contra cultural como uma resposta para as questões políticas e sociais colocadas naquele momento pela sociedade americana. Southern, Hopper e Fonda apresentam em *Sem Destino* mais do que o preconceito da uma sociedade americana conservadora contra aqueles que viviam fora do *american way o life*, eles mostram como esse conservadorismo alia-se à falta de organização e sentido prático do movimento contra cultural para contribuir para um cenário de pessimismo e ceticismo frente aos projetos sociais em curso.

Palavras-chave: Sem Destino. Contracultura. Estados Unidos.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O filme *Sem Destino* (Easy Rider) foi lançado oficialmente no circuito comercial dia 14 de julho de 1969 na cidade de Nova York e rapidamente tornou-se um sucesso de crítica e de público. Visto como o retrato de uma geração, *Sem Destino* é cultuado como símbolo da contracultura nos EUA da década de 60. O que se vê, no entanto, é um filme onde os personagens parecem olhar com ceticismo para todos os cenários e personagens que representam o movimento contracultural e, principalmente, um final que funciona como uma espécie de previsão nada otimista sobre o futuro do movimento.

Cheguei até o filme Sem Destino por meio do livro Como a Geração Sexo, Drogas Rock' N' Roll Salvou Hollywood – Easy Riders, Raging Bulls, no qual o autor Peter Biskind. Biskind utiliza uma narrativa bastante acessível para mostrar as mudanças ocorridas em Hollywood a partir da década de 60 e define Sem Destino como um filme fundamental para compreendermos essas mudanças. Antes mesmo de assistir o filme, tive acesso a informações sobre todas as etapas de sua produção, desde o momento em que o ator Peter Fonda olhou para um cartaz do filme Anjos Selvagens e teve a idéia para o roteiro, até o momento no qual o filme foi lançado e tornou-se um sucesso.

Assisti *Sem Destino* sabendo de sua importância dentro da história de Hollywood e ciente dos temas de que ele tratava. A primeira impressão que tive foi que eu não tinha compreendido o final. Como um filme sobre a contracultura poderia terminar matando seus heróis? Qual o motivo daquele pessimismo? Por que Billy e Wyatt não permanecem no acampamento hippie?

Essas questões juntaram-se à minha curiosidade pela história dos EUA e, principalmente, à minha paixão por cinema e me motivaram a pesquisar a respeito e o resultado será demonstrado nesta monografia.

No primeiro capítulo, procurei compreender o contexto no qual Dennis Hopper, Peter Fonda e Terry Southern, os roteiristas do filme, cresceram e do qual eles retiraram os elementos e percepções condensados no filme. Começo apoiado no livro *História dos Estados Unidos*, do historiador Leandro Karnal, analisando os impactos da Segunda Guerra Mundial na vida do cidadão norte-americano, tanto econômica quanto culturalmente. Paralelamente, falo sobre as mudanças na indústria cinematográfica provocadas tanto pela guerra quanto pelo surgimento e popularização da televisão. Nesse capítulo também são abordados as lutas por direitos civis e todos os movimentos contestatórios surgidos na esteira da Guerra do Vietnã.

No segundo capítulo, começo apresentando o filme. Apoiei-me principalmente na obra do Peter Biskind e no livro *Sem Destino*, escrito pelo biógrafo do roteirista Terry Southern, o escritor e crítico de cinema Lee Hill. Hill é extremamente competente e detalhista no que se refere à análise da produção do filme, mas até mesmo por uma questão de foco, seu trabalho toca apenas superficialmente na questão da contracultura e sua relação com o filme. Para aprofundar a questão teórica a respeito da contracultura, dos *hippies* e dos *beats*, utilizei principalmente o artigo da historiadora Neliane Maria Ferreira, publicado no Caderno de Pesquisa do CDHIS, e a monografia do historiador Marcos Abreu Leitão de Almeida da PUC-Rio. O capítulo analisa ainda cena por cena do filme e mostra, através dos diálogos e ações dos personagens, que *Sem Destino*, ao contrário do que eu pensava quando assisti ao filme pela primeira vez, funciona como uma crítica à contracultura e não reconhece a forma como ela foi praticada enquanto resposta às questões políticas surgidas durante a década de 60, argumento que, baseado no que foi dito nos dois capítulos, defendo e sistematizo na conclusão.

CAPÍTULO I:

PAVIMENTANDO AS ESTRADAS DE SEM DESTINO

Para analisar o filme *Sem Destino* (1969) é necessária a compreensão do período no qual os três grandes responsáveis pela concepção de seu roteiro – Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern – cresceram, viveram e do qual extraíram os elementos com os quais o filme trabalha.

Em 1969, Southern, Fonda e Hopper estavam respectivamente com 35, 29 e 25 anos. Eles vivenciaram algumas das maiores transformações políticas, econômicas e culturais da história estadunidense. No período de formação intelectual dos três, os EUA enfrentaram a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã.

No livro *História dos Estados Unidos*¹, o historiador Leandro Karnal chama a atenção para algumas contradições políticas e ideológicas praticadas pelo estado norte americano durante esse período. O autor cita o historiador e veterano de guerra Howard Zinn para analisar o caráter libertador que a guerra possuía na mentalidade coletiva graças aos esforços da propaganda de guerra². Após o ataque a Pearl Harbor, ocorrido em 7 de dezembro de 1941, os EUA entraram na guerra para defender a integridade nacional, a democracia e as minorias. Isso ou pelo menos isso foi o que o Escritório de Informação de Guerra, fundado em 1942, alardeou para o povo americano, visando uma mobilização econômica, social e cultural para os esforços de guerra.

No que diz respeito ao imperialismo, contra o qual combateram ao lado dos países aliados, os EUA não praticaram uma política de expansão territorial no período pós-guerra. O que se seguiu, no entanto, é tão ou mais eficiente: vencida a guerra, os estadunidenses dividiram o mundo com a URSS em zonas de influência, passando a controlar econômica e politicamente vários países.

Quando escreve sobre a suposta ajuda às “minorias”, Karnal chama a atenção para a falta de ajuda às vítimas do Holocausto, para a segregação dos nipo-americanos durante o período da guerra e, principalmente, para a forma com que o país lidou com suas próprias minorias no período seguinte³. Mesmo que a economia de guerra tenha provocado melhorias sociais que estenderam-se a essas minorias (negros, indígenas, imigrantes, etc), o que fica

¹ KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2007

² Ibidem, pág. 217

³ Ibidem, pág.225

claro é que os EUA não governaram de modo a combater internamente as injustiças que, entre outros supostos motivos, os levaram ao conflito.

Vencida a guerra, o país iniciou com a União Soviética o conflito ideológico que ficou conhecido como Guerra Fria. Além de apoiar financeira e militarmente governos ao redor do mundo que quisessem manter-se aliados à ideologia americana ou levantar-se contra o comunismo, os EUA promoveram uma campanha interna contra os “vermelhos”, tendo no senador Joseph McCarthy e em sua política conhecida como macarthismo um dos maiores exemplos de repressão e perseguição aos cidadãos que enquadravam-se no perfil de subversivos, agitadores sociais ou “comunistas”. Além de mostrar novamente uma contradição entre o que fora defendido na guerra e o que passou a ser praticado, esse movimento estimulou um clima de desconfiança e de paranóia entre a população, principalmente entre aqueles que produziam material intelectual como livros e filmes.

Em 1949, cerca de 90 milhões de americanos pagavam para ver filmes nos cinemas⁴. Se durante a Segunda Guerra o governo americano percebeu o potencial que os filmes produzidos por Hollywood tinham para mobilizar a opinião pública para os esforços de guerra⁵, após o conflito a preocupação do governo voltou-se para o que esses 90 milhões de pessoas estavam vendo nas telas e, principalmente, para os valores e a orientação política de quem estava produzindo esses filmes:

Os inquisidores do Congresso davam aos escritores, diretores e atores acusados de subversão a possibilidade de demonstrarem arrependimento, delatando aqueles envolvidos em atividades subversivas. Se eles recusassem a citar nomes, eram ameaçados com acusações criminais por desacato á autoridade, correndo o risco de serem presos⁶.

Um dos casos mais conhecidos é o do diretor Elia Kazan. Tendo militado no Partido Comunista Americano entre os anos de 1934 e 1936, Kazan foi procurado pelo Comitê de Investigações de Atividades Antiamericanas para prestar esclarecimentos. Vendo sua carreira ameaçada, decidiu colaborar com o governo delatando vários ex-companheiros de partido. O diretor, que tinha contrato com a 20th Century Fox, pôde então continuar dirigindo em território americano mas ficou marcado por sua ajuda ao macarthismo, tendo então

⁴ EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Editora Summus, 2008, pág. 22

⁵ Ibidem, pág. 315

⁶ Ibidem

desenvolvido uma tendência a valorizar personagens delatores⁷ em seus filmes, sendo o *Sindicato de Ladrões* (1954) o principal exemplo.

Na trama, o personagem principal é Terry Malloy (Marlon Brando), um ex-boxeador que vive próximo ao porto, fazendo toda espécie de serviço para o sindicato local. Malloy vê seus amigos lhe virarem as costas quando colabora com investigações sobre as atividades ilegais do sindicato:

O dramaturgo Arthur Miller começou a trabalhar em um roteiro a pedido do diretor Elia Kazan. No entanto, quando Kazan testemunhou diante do Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso, Miller rompeu com ele. Kazan recorreu a uma outra "testemunha amigável", o roteirista Budd Schulberg. A reputação dos dois homens sofreu danos permanentes e *Sindicato de Ladrões* é muitas vezes rotulado como o pedido de desculpas ou como defesa deles. Kazan admitiu que se identificava com o conflito de lealdade de Terry Malloy⁸.

O filme tanto apresenta um roteiro alinhado com as ideias anti-comunistas, mostrando o sindicato como um meio para que pessoas corruptas enriqueçam às custas do trabalho dos outros, bem como traz no personagem Terry Malloy uma tentativa do diretor de livrar-se da imagem de "dedo duro" que ele adquiriu após o episódio das denúncias. Malloy aparece na tela não como um delator, mas como alguém nobre que tem coragem de lutar contra o que está "errado". É válido lembrar que, no Oscar de 1955, *Sindicato de Ladrões* venceu nas categorias de Melhor Diretor, Melhor Filme, Melhor Roteiro e Melhor ator (Marlon Brando), o que mostra que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, organização responsável pela premiação criada pelos donos de estúdio em 1927, servia aos interesses governamentais, talvez nem tanto por realmente concordar com eles, mas por não encontrar-se em posição de ir contra, como é explicado pelo cientista político Edward Jay Epstein:

nova posição para opor resistência a essas pressões. Parte dessa insegurança se devia ao fato de terem ascendido rapidamente – em menos de uma geração, passaram de forasteiros imigrantes a capitães da indústria – e estarem em busca do status social correspondente a essa ascensão. Como escreveu Neal Gabler em *An empire of their own*: "Embora os judeus de Hollywood fossem acusados pelos ignorantes de conspirarem contra os valores americanos tradicionais e a estrutura de poder que os sustentava, eles se dedicavam desesperadamente a adotar esses valores e se empenhavam em ingressar nessa estrutura de poder". Além disso, tinham de levar em conta sua vulnerabilidade econômica. A maioria dos grandes estúdios – Paramount, MGM-Loews, Warner Bros., Fox e RKO – derivava o grosso de seus

⁷SCHILLING, Voltaire. *Elia Kazan, o delator*. <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2003/29/0000.html>. Acesso em: 17 set 2010

⁸ERRIGO, Ângela. *Sindicato de Ladrões. 1001 Filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2008, pág. 290.

lucros não da produção de filmes ou do licenciamento de direitos, mas da receita de bilheteria arrecadada em seus cinemas. E esses cinemas, fonte dos seus lucros, eram particularmente vulneráveis às leis locais e aos boicotes seletivos⁹.

Voltando às transformações sociais ocorridas no período pós-guerra, Karnal ressalta dois pontos importantes para a compreensão das mesmas. Primeiramente, é necessário que se diga que nesse período a família americana era essencialmente patriarcal, a mãe era vista como a dona de casa que deveria educar os filhos e o pai seria aquele que forneceria o alimento e o que mais o seu trabalho pudesse comprar. Karnal chama a atenção para o fato de que a economia de guerra e o pleno emprego abriram as portas do mercado de trabalho para as mulheres e garantiu a elas tanto um papel mais ativo no núcleo familiar quanto a possibilidade de, conquistada uma certa independência financeira, lutar por causas maiores, como liberdade sexual e controle sobre o próprio corpo (uso de contraceptivos, aborto etc), ideias ligadas ao início do que viria a ser o movimento feminista¹⁰. É necessário dizer também que foi nessa nova realidade econômica que as lutas pelos direitos civis, sobretudo a luta contra a discriminação social, ampliaram-se.

O segundo ponto diz respeito à televisão. Com o aumento da renda per capita e o estímulo ao consumo, impulsionados pelo aquecimento econômico do pós-guerra, a maioria esmagadora dos norte-americanos pôde adquirir a nova tecnologia que levava o espetáculo dos cinemas para dentro de seus lares, com um diferencial: eles não precisavam pagar nada por isso.

Mesmo que inicialmente os estúdios de Hollywood não tenham liberado seus filmes para exibição e tenham se recusado a produzir ou financiar programas para a TV, o aparelho mostrou a sua força conseguindo audiência com transmissão de esportes ao vivo, noticiários, programas de jogos e filmes independentes¹¹, angariando público e, conseqüentemente, patrocinadores. Quando essa resistência inicial dos estúdios acabou, em parte pelos resultados inquestionáveis de audiência e também porque o público do cinema começou a diminuir e forçou uma busca desses estúdios por novos mercados, eles começaram a produzir produtos voltados para exibição doméstica, como programas de auditório, séries e filmes que, em sua maioria, traziam personagens, diálogos e comentários que divulgavam o ideal capitalista do

⁹ EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Editora Summus, 2008, pág. 316

¹⁰ KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2007, pág. 231-232

¹¹ EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo, Editora Summus, 2008, pág. 21

consumo e da conformidade social, defendendo assim o interesse das corporações que cresceram e financiaram o governo durante a Segunda Guerra Mundial¹².

Quando Karnal toca nessa questão da influência que a televisão e o cinema tiveram na formação de opinião do cidadão norte-americano, considero fundamental fazer uma ressalva. O exemplo já utilizado do filme *Sindicato de Ladrões* é um dos melhores para mostrar que a indústria Hollywoodiana do período estava alinhada com os interesses do governo. No entanto, não devemos nos esquecer tanto das produções feitas para questionar esses interesses e a lógica do capital, quanto daquelas que receberam múltiplas interpretações quando submetidas à opinião popular.

O primeiro exemplo que vem à cabeça é o *Cidadão Kane* do Orson Welles, filme conhecido tanto por suas inovações técnicas, quanto por fazer uma crítica ao magnata da imprensa Willian Randolph Hearst e por mostrar um personagem que acumulou poder econômico e político mas que, no final da vida, morre sozinho e sentindo saudade da simplicidade da vida pobre e inocente que teve quando era criança. Mesmo que *Cidadão Kane* seja de 1941, período anterior aos desdobramentos da Segunda Guerra, que estão sendo comentados, e da popularização da TV, acho interessante citá-lo neste momento e lembrar que o filme concorreu a 9 Oscars, para exemplificar que já existiam vozes dentro da indústria hollywoodiana carregadas de autocrítica e que vez ou outra esse discurso era encorajado e permitido pelos próprios estúdios através de suas premiações.

Continuando o raciocínio, sempre teremos aqueles filmes que, devido à riqueza da narrativa e à inteligência de seus roteiros, poderão ser apropriados das mais diferentes formas por quem os assiste. O melhor exemplo que pode ser citado nesse ponto é o filme *Juventude Transviada* (1955) do diretor Nicholas Ray. Estrelando o lendário James Dean e trazendo ainda no elenco o próprio Dennis Hopper, o filme funciona como uma espécie de exposição sensacionalista da rebeldia adolescente (em um cartaz do filme, pode-se ver o título *Juventude Transviada*, com uma foto do casal principal acompanhada da frase “... e os dois vieram de boas famílias!”) e o roteiro é conduzido baseado numa crítica à rebeldia, considerada infundada e injusta. O personagem do James Dean é mostrado literalmente como um rebelde sem causa, um jovem para o qual a família faz de tudo e recebe de volta ódio e incompreensão. O ponto crucial do roteiro é quando o adolescente precisa ajudar um amigo e na ocasião comporta-se exatamente da mesma maneira pela qual ele criticava os pais, o que

¹² KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo, Editora Contexto, 2007, pág. 232

deixava a entender que o comportamento juvenil carecia de experiência e maturidade, transformando as críticas do personagem em hipocrisia.

O que vemos é um filme concebido a partir de uma ideia a respeito dos jovens e que, intencionalmente ou não, contribuí para a perpetuação dessa imagem. No entanto, James Dean foi promovido a ícone da juventude e vários jovens identificaram-se com ele e com a interpretação quase autobiográfica dada ao personagem. Mais do que isso, percebe-se que a trama foi re-significada por certa parcela do público, processo sobre o qual a historiadora Ana Paula Spini nos diz:

Se o fato da obra tomar dimensões não previstas pelo diretor nos acena para o fato de que toda obra de arte está sujeita a múltiplas leituras e que sua recepção não é passiva, havendo efetivamente uma produção interpretativa por parte do espectador, nos indica também que as possibilidades interpretativas estão calcadas nas questões que a época e o lugar colocam para esses intérpretes. Isto significa que o espectador assumia uma atitude projetiva diante do filme e que por isto, analisar suas interpretações é fundamental para estabelecermos a conexão entre filmes e sua época¹³.

O exemplo do filme nos faz pensar a respeito da produção cinematográfica como um todo nesse período. Em qual momento e em qual filme notou-se as primeiras mudanças na forma de ver a sociedade? Qual filme captou primeiramente as mudanças sociais pelas quais o país estava passando? Onde a hegemonia dos estúdios e seus filmes voltados para a “família” começaram a declinar? As perguntas, apesar de pertinentes, são difíceis de responder. Primeiro pela impossibilidade (mesmo que consideremos somente o circuito comercial) de darmos conta de toda a filmografia do período e também é claro pela dificuldade de estabelecer critérios para tal. No entanto, é inegável que dois filmes contribuíram significativamente para esse processo de transição para aquela que ficou conhecida como Nova Hollywood. No livro *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock’n Roll* ¹⁴o autor Peter Biskind defende que os filmes *A Primeira Noite de um Homem* de Mike Nichols e *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* de Arthur Penn, ambos de 1967, representam um passo importante na ruptura com valores tradicionais da sociedade americana e levam à tela não só a polêmica de um homem que envolve-se com uma mulher casada, ou a violência provocada por um casal de assaltantes, mas sim o reflexo de uma sociedade que manifestava-se a favor

¹³ SPINI, Ana Paula. *Os Sentidos do Amor; utopia e reificação na construção de representações das relações amorosas no cinema de autor nos anos 60*. Niterói, 2000, pág. 63.

¹⁴ BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock’n Roll salvou Hollywood.: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Edita Intrínseca, 2009

da liberdade sexual, que questionava a estrutura familiar tradicional e que, muito em parte pela desaprovação à Guerra do Vietnã, conseguia tranquilamente divertir-se enquanto dois foras da lei zombavam da polícia¹⁵.

Para entender o motivo dessas mudanças cinematográficas, é necessário retornar à questão da televisão. Como já foi dito, as transformações econômicas pelas quais o país passou depois da guerra aumentaram o ganho médio da população e permitiram que cerca de 90% dos lares americanos, em 1962, tivessem um aparelho de TV, o que pode ser apontado como um dos motivos para a apatia da população em relação ao cinema nesse período, com queda brusca da venda de ingressos. Segue trecho do livro de Biskind que explica bem essa situação:

...os estúdios, que pareciam inexpugnáveis pelo lado de fora, vinham apodrecendo por dentro desde os vereditos contrários a eles nos 40, que tornaram a indústria mais vulnerável à invasão da televisão. Os velhos que os dirigiam estavam cada vez mais sem contato com a vasta geração baby boom que chegava à juventude dos anos 60, uma geração que se tornava mais e mais radical e hostil a seus antecessores. Os estúdios ainda despejavam nas telas filmes estereotipados, uma sucessão interminável de películas de Doris Day e Rock Hudson; caríssimos épicos, como *Havaí*, *A Bíblia* e *Krakatoa – O Inferno de Java*; filmes de guerra como *Tora!Tora!Tora!* e *O Dia D.*. Mesmo quando alguns dos musicais de alto orçamento como *My Fair Lady* e *A Noviça Rebelde* faziam sucesso em meados da década, rapidamente geravam uma orgia de imitações como *Camelot*, *O Fantástico Dr. Dolittle* e *Canção da Normandia*, cujos custos disparavam sem controle. Ao mesmo tempo, as estrelas que ornamentavam esses projetos enferrujados não tinham mais o apelo de bilheteria de tempos idos. *A Noviça Rebelde* foi o derradeiro suspiro dos filmes “para a família”, e nos cinco anos seguintes a Guerra do Vietnã cresceu de um pontinho no mapa em algum lugar do Sudoeste Asiático a uma realidade que podia roubar a vida de qualquer garoto, até mesmo do seu vizinho. O resultado disso é que, no final dos anos 60, os estúdios estavam em péssimas condições financeiras. Segundo a *Variety*, 1969 marcou o início de uma recessão de três anos. A venda de ingressos, que em 1946 atingira o marco histórico de 78,2 milhões de dólares por semana, despencara para 15,8 milhões de dólares por semana em 1971¹⁶.

É claro que a televisão representava uma novidade que desafiava a hegemonia do cinema. No entanto, Biskind tocou em um ponto interessante a respeito da queda de público na década de 60. Mais do que possuir uma nova ferramenta de entretenimento, a população já não identificava-se mais com os personagens dos filmes. As superproduções realizadas pelos grandes estúdios não traziam em seus roteiros os problemas e dilemas sociais, anteriormente comentados, e os estúdios, em sua maioria dirigidos por homens com mais de 60 anos, não

¹⁵ Ibidem, pág. 13

¹⁶ Ibidem, pág. 19

demonstravam sensibilidade suficiente para acompanhar tais mudanças e romper tanto com os temas batidos quanto com o modo tradicional de se fazer cinema¹⁷.

Parte da dificuldade de adequar esse diálogo ao público deve-se em parte à forma como ambos (donos de estúdio e público) percebiam o grande evento político da década, a Guerra do Vietnã.

... o antes poderoso sistema de estúdios, que já havia se tornado um barco furado, estava adernando rapidamente, e os conglomerados corporativos rondavam sobre águas revoltas, procurando por jantar. Enquanto os observadores de Hollywood viam com tristeza estúdio após estúdio se transformar em aperitivo para grandes companhias cujas principais atividades eram seguros, minas de zinco ou funerárias, havia um raio de luz no horizonte. A mesma crise que deixara os estúdios aos pedaços havia também aberto o caminho para sangue novo entre os executivos¹⁸.

O que fica claro nesse cenário é que a indústria cinematográfica estava alinhada com os objetivos das grandes corporações e essas, por sua vez, tanto enriqueceram com a guerra quanto, nas palavras de Charles E. Wilson, presidente da General Motors, defendiam que “o melhor cenário seria uma economia permanentemente de guerra”. (KARNAL, 2007, p.227). Ao buscar defender interesses econômicos através do uso do cinema como meio de propaganda ideológica, os estúdios tenderam a perder contato com a geração baby boom que então já estava com seus 15-20 anos e que representava grande parcela do público que comparecia às salas de exibição e vivia o dia-a-dia de um país que estava em guerra, um país que mandava soldados para lutar no outro lado do mundo por uma causa não tão chamativa quanto a “luta pelos valores democráticos e pelas minorias” da Segunda Guerra Mundial.

Em 1970, a maioria da população americana estava contra a guerra (...), o que forçou o governo dos Estados Unidos a recuar, com os últimos soldados saindo do Vietnã em 1974.

No saldo da guerra, 57 mil soldados americanos morreram e 300 mil ficaram feridos, enquanto 4 milhões de vietnamitas foram mortos. Era a primeira guerra que

¹⁷ Esse ponto merece um desenvolvimento maior. Em 1960 Hollywood ainda vivia as consequências das ações federais antitruste que, em 1949, obrigou os estúdios a venderem seus cinemas e encerrar acordos com as salas de exibição independentes em que as mesmas tinham que contratar “pacotes” de filmes para exibir. O Congresso Americano entendeu que o processo de distribuição e exibição realizado pelos estúdios era uma restrição ilegal ao comércio e decretou que o sistema tivesse fim. O duro golpe no sistema de arrecadação dos estúdios veio junto com a popularização da televisão, sendo que uma das consequências mais diretas disso foi a queda da venda de ingressos para os filmes. Buscando alternativas para contornar a situação, os estúdios tanto passaram a investir em programas e licenciamento dos filmes para a TV quanto permitiram a associação de outras empresas em seus negócios. Como foi explicado na citação do Peter Biskind, é perceptível o quanto os filmes passaram a recorrer nesse período a fórmulas e estereótipos de sucesso comprovado para atrair o público, o que tanto contribui para uma estagnação do processo criativo e afasta parte do público quanto abre caminho para as novas ideias e diretores do movimento que ficou conhecido como Nova Hollywood, entre eles Dennis Hopper e seu *Sem Destino*.

¹⁸ BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll salvou Hollywood.: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Edita Intrínseca, 2009. 19-20

os Estados Unidos perdiam em 150 anos, agonizando uma geração de americanos, rasgando ideologicamente a nação e dando inspiração a movimentos anti-imperialistas no mundo inteiro¹⁹.

Mesmo que alguns dos episódios trágicos dessa guerra (como o massacre de My Lai em 1968, onde uma companhia de soldados americanos abriu fogo contra mulheres, idosos e crianças) tenham recebido a atenção da mídia durante o conflito, foi somente depois do seu término que Hollywood retratou criticamente o evento. Filmes como *Apocalypse Now!* (1979) de Francis Ford Coppola e *Platoon* (1986) do Oliver Stone retrataram a guerra de uma perspectiva realista, questionando os motivos que levaram o país ao Vietnã e analisando o conflito a partir do ponto de vista do cidadão comum²⁰. Considerando a realidade dos estúdios e suas ligações com o governo, não é de se estranhar que faltem filmes com o mesmo vigor, realizados durante a guerra de 60.

Sem Destino não lida diretamente com a Guerra do Vietnã, não há um único diálogo em seu roteiro que se refira diretamente ao conflito. Engana-se, no entanto, quem pensa que a guerra não influenciou o filme. Não se pode associar o nascimento do movimento *hippie* com a guerra como um antagonismo do tipo causa/consequência e não é a intenção deste trabalho descobrir as raízes do movimento. É inegável, porém, que o espírito da “Era de Aquário” e suas críticas à guerra influenciaram tanto os movimentos sociais da década de 60 quanto o filme dirigido por Dennis Hopper.

Os movimentos sociais dos anos 1960 moldaram e foram influenciados por novos desenvolvimentos culturais. Críticas aos valores e convenções da classe média foram expressas em novos estilos de vida. O mais famoso exemplo é o dos *hippies*, que usaram roupas rústicas, cabelos compridos e drogas, rejeitando a banalidade da sociedade moderna, expressando desejos sexuais e instintos individuais mais livremente e procurando refúgio numa vida mais simples e pacífica, seja em bairros boêmios como o Haight-Ashbury, em São Francisco, seja em comunas rurais que se espalharam pelo país. Poucos abraçaram essa vida completamente, mas muitas dessas novas práticas sociais refletiram-se em correntes culturais na sociedade como um todo²¹.

Apesar de trabalhar com elementos culturais e visuais ligados aos *hippies*, *Sem Destino* não é uma homenagem ao movimento. Quem estiver procurando por esse tipo de abordagem deve recorrer a filmes como *Hair* (1979) de Milos Forman, um musical adaptado

¹⁹ KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2007, pág. 242

²⁰ SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood: Mito da Guerra e Identidade Nacional Norte Americana*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2005

²¹ KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2007, pág. 252

de uma peça teatral de Gerome Ragni e James Rado que utiliza de elementos cômicos para expor o modo simples e descompromissado de viver a vida da geração paz e amor.

O que vemos no filme de Dennis Hopper é um olhar pessimista e irônico referente aos *hippies* e à sua forma de viver a vida. Wyatt e Billy, interpretados respectivamente por Fonda e Hopper, usam roupas coloridas e cabelo grande (no caso, só Hopper), fazem uso de drogas para “liberar a mente” e procuram viver da forma mais livre possível, no entanto sentem-se estranhos e deslocados quando chegam ao acampamento hippie e vêem a forma como eles levam a vida.

Não podemos esquecer também que a década de 60 viu o assassinato do presidente J. F. Kennedy em 1963 e de seu irmão em 1968 por suas políticas que, aos olhos de muitos americanos, eram consideradas “liberais demais”, o que naquele período já era o suficiente para ser classificado de “comunista”. Por suas tentativas de executarem mudanças no país (John queria diminuir o número de soldados na Guerra do Vietnã e estabelecer um diálogo com a URSS sobre a questão nuclear, Bob foi um dos primeiros senadores que propuseram-se a acabar com a Máfia no país) eles foram assassinados e suas mortes representaram um duro golpe nos projetos de esquerda americanos durante um bom tempo.

Segunda Guerra Mundial, macarthismo, venda dos estúdios para grandes corporações, luta pelos direitos civis, popularização da televisão, Guerra do Vietnã, queda na venda de ingressos de cinema, movimento *hippie* e assassinato dos irmãos Kennedy. Eis alguns dos elementos com os quais Southern, Fonda e Hopper conviveram e dos quais extraíram o roteiro do “pequeno filme de estrada que surgiu do nada para mudar Hollywood para sempre”²².

²² HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág. 11

CAPÍTULO II

AS ENCRUZILHADAS NO CAMINHO DO CAPITÃO AMÉRICA

Começa o filme. Dois motoqueiros chegam com suas motos barulhentas a um posto de estabelecimento no México chamado La Contenta Bar. Sob os olhares curiosos dos moradores, são recepcionados pelos fundos do local por um comunicativo mexicano vestido tal qual um empresário. São convidados a averiguar a qualidade de uma droga (em momento algum no filme falam que é cocaína, mas a aparência do produto e declarações posteriores do Dennis Hopper deixam isso claro) e, gostando daquilo que experimentam (*pura vida, hermano!*), pagam a negociação com dólares americanos e cumprimentam-se.

O barulho da turbina de um avião anuncia a mudança de cenário e de local. Billy (Hopper) e Wyatt (Fonda) já estão em território americano, mais especificamente no aeroporto de Los Angeles. A bordo de uma caminhonete velha, eles vêem um figurão descer de rolls royce e dão início a uma negociação. Não é possível ouvir nada devido ao barulho ensurdecedor dos aviões, apenas vemos o figurão comprovando a qualidade da cocaína e pagando pelo produto.

Nesse momento tem início a música *The Pusher* da banda *Steppenwolf*. Traduzindo, *The Pusher* seria *O Traficante*. A letra claramente posiciona-se contra os traficantes com versos como

Bem, agora se eu fosse o presidente desta terra
Você sabe, eu iria declarar guerra total ao Homem-traficante
Eu iria cortá-lo se ele permanecesse em pé e atiraria nele se ele corresse
Sim eu iria matá-lo com a minha Bíblia e minha navalha e minha arma²³

E a música acompanha Billy e Wyatt enquanto eles deixam o local. Em uma garagem, somos apresentados às motos que provavelmente eles adquiriram com o dinheiro da negociação e então vemos Wyatt colocando no tanque de uma delas (certamente não é coincidência que seja aquela com a bandeira dos EUA) o restante do dinheiro, o qual ele habilmente esconde dentro de uma mangueira.

A canção *The Pusher* dá lugar ao barulho das motos deixando a garagem. Os motoqueiros param à beira da estrada e Wyatt, após checar as horas, tira o relógio do braço e o joga no chão. As motos são novamente ligadas e eles partem em direção a uma estrada

²³ Well, now if I were the president of this land/You know, I'd declare total war on The Pusher man/I'd cut him if he stands, and I'd shoot him if he'd run/Yes I'd kill him with my Bible and my razor and my gun.

aparentemente sem fim. Os créditos do filme aparecem na tela, tendo como fundo imagens de Billy e Wyatt percorrendo a estrada em direção ao Mardi Grass (tradicional festa carnavalesca de Nova Orleans no estado de Louisiana) e pode-se então escutar a canção eternizada pelo filme e que dali em diante sempre seria associada aos motoqueiros e à liberdade, *Born to be Wild*, também da banda *Steppenwolf*.

Essa ideia de uma viagem que faria o caminho contrário daquele feito pelos americanos, durante a expansão para o oeste, é pontual para entendermos a ideia que o ator Peter Fonda teve e da qual se originou o conceito para o filme *Sem Destino*. Segundo o crítico de cinema Lee Hill, Fonda teve a ideia após analisar o pôster de um filme no qual ele atuou, *Anjos Selvagens* (1966) do diretor Roger Corman.

No dia 27 de Setembro de 1967 Peter Fonda estava descansando num hotel de Toronto, depois de ter se apresentado no Showrama, uma convenção de distribuidores canadenses e norte-americanos de cinema. Ele estava lá para promover o filme *Viagem ao Mundo da Alucinação*, realizado no ano anterior por Roger Corman para a American International Pictures. Cercado de material publicitário, Fonda acendeu um baseado e ficou contemplando uma fotografia de outro filme de Corman, *The Wild Angels* (1966), que mostrava ele mesmo e Bruce Dern em frente de duas motocicletas. Fosse em consequência da *marijuana* ou um simples devaneio inspirado pela exaustão, o fato é que Fonda teve uma revelação. Ele e Dern eram caubóis modernos! No lugar de John Wayne e Gary Cooper, visualizou dois *hippies* viajando através dos Estados Unidos em motocicletas e vivenciando plenamente a liberdade da estrada. À medida que a imagem se tornava perfeitamente nítida em sua mente, ele viu a versão hollywoodiana do graal: a ideia de um filme de sucesso²⁴.

A alegoria de que eles seriam caubóis modernos pode ser percebida na passagem onde eles param em um rancho e pedem ajuda para consertar a roda de uma das motocicletas. A cena é composta de uma série de imagens intercaladas: de um lado o rancheiro troca a ferradura do cavalo, do outro Billy e Wyatt trocam o pneu da moto. Menos literal do que isso temos a inversão do gênero *western*, cujos filmes são ambientados no oeste americano a partir do século XIX e sempre trazem a questão da conquista e da expansão das “fronteiras”, para aquilo que Lee Hill chama de *eastern*²⁵, que não podemos classificar como um gênero cinematográfico, mas que representa bem a ideia de que os personagens, os caubóis modernos de Fonda, estariam fazendo o caminho contrário ao da expansão colonial, saindo da Califórnia (oeste) e indo para a Louisiana (leste). “*Sem destino* é um *eastern* que subverte, questiona e rejeita os impulsos expansionistas que muitos dos americanos tinham como sagrados antes dos anos sessenta”. (Hill, 2000, p.45)

²⁴ HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág. 14-15.

²⁵ Ibidem, pág. 43

De qualquer forma, um filme não é feito apenas com uma ideia. Ciente disso, Fonda entrou em contato com o também ator Dennis Hopper (de quem ele era amigo, tendo trabalhado com ele em *Viagem ao Mundo da Alucinação*). Falou sobre sua visão da história e lhe ofereceu a direção do filme que ele pretendia produzir. Hopper, que sempre desejara dirigir um filme²⁶ e que encontrava-se em uma situação difícil em Hollywood, devido a uma briga com o diretor Henry Hathaway²⁷, aceitou com entusiasmo a proposta.

Para levantar o orçamento necessário para viabilizar a produção, Fonda associou-se a Bill Hayward e formou a Pando Productions. Antes de levar a proposta para a American International Pictures (AIP), com a qual tinha contrato para três filmes (já tendo feito *Anjos Selvagens* e *Viagem ao Mundo da Alucinação*), Fonda viaja para a Europa a trabalho e encontra-se com Terry Southern, que entre outras coisas havia contribuído para o roteiro de *Dr. Fantástico* (1964) do Stanley Kubrick. Ciente de que a ideia de Fonda poderia render um bom filme, Southern aceita trabalhar como roteirista do filme por meros 350 dólares semanais, quando na época ele costuma receber cerca de cem mil dólares por produção²⁸.

Em entrevista com Southern, Lee Hill mostra o quanto a contribuição do roteirista foi importante para dar forma ao filme:

Eles usaram primeiro o título *Mardi Gras* para identificá-lo. A ideia inicial era usar esses carros especiais, empregados pelos dublês, com as quais eles viram cambalhotas e executam vôos, mas isso parecia ser desnecessariamente complicado. Assim nós nos fixamos diretamente no problema de conseguir a droga e vendê-la, deixando de lado a corrida e esquecendo os pilotos suicidas que são um lugar-comum no cinema. Seria aquele grupo que vai a certos lugares e se encontra com certas pessoas e acaba, eventualmente, se entediando com aquilo, o que os conduz ao golpe. Finalmente, nós acabamos desistindo de tentar mostrá-los fazendo algo mais do que comprar cocaína. Não especificamos que era cocaína, mas seria isso. Eles iriam a Nova Orleans para vender a droga e, assim que conseguissem o dinheiro, rumariam para a costa da Flórida ou algum lugar parecido, como Key West, onde poderiam comprar um barco barato, e não em Nova Orleans, onde isso sairia muito caro²⁹.

Depois de uma série de reuniões nas quais Fonda, Hopper e Southern discutiam e davam forma ao filme, eles levaram o projeto para a AIP, que além de não gostar da ideia de dois anti-heróis que traficavam drogas, ainda não concordava com a decisão de Hopper atuar e dirigir ao mesmo tempo. Estimulados pelo amigo Jack Nicholson, eles levam o projeto à Raybert, produtora formada por Bob Rafaelson e Bert Schneider que se encontrava em uma boa situação financeira depois do sucesso do programa para televisão *Os Monkees*. Como

²⁶ Ibidem, pág. 15

²⁷ Ibidem, pág. 18

²⁸ Ibidem, pág. 22.

²⁹ Ibidem, pág. 23

Hopper nunca havia dirigido um filme, Bert até aceitou financiar os 360 mil dólares do projeto (que a essa altura já tinha o nome de *The Loners – Os Solitários*), mas primeiramente ele quis ver se os dois eram realmente capazes de conduzir um filme: deu a Hopper e Fonda um cheque no valor de 40 mil dólares para que eles filmassem algumas cenas no carnaval de Nova Orleans. Se gostasse do resultado, a Raybert financiaria o filme.

Além da falta de experiência de seu produtor e de seu diretor, as filmagens de *Sem Destino* enfrentaram outro problema, antes mesmo de qualquer cena ser gravada: Peter Fonda confundiu a data do carnaval e, quando ele achava que a equipe teria cerca de um mês para fazer todos os preparativos, a festa começaria na semana seguinte e todos os preparativos teriam que ser feitos dentro desse prazo.

Fora o diretor de fotografia húngaro Laszlo Kovacs, que já havia realizado alguns trabalhos profissionais antes, praticamente toda a equipe de filmagem do filme foi composta por amigos e pessoas próximas a Hopper e Fonda que pudessem trabalhar por pouco dinheiro.

Conta-se que esses problemas quase comprometeram os primeiros dias de filmagem. Dennis Hopper, conhecido por seu temperamento explosivo, temia perder o controle do processo de produção e de forma autoritária tratou de deixar bem claro para todos que o filme era “dele”, o que fez com que vários membros da equipe desistissem do filme ali mesmo em Nova Orleans:

Talvez esmagado pela falta de preparação para seu primeiro dia como diretor, Hopper surpreendeu os integrantes da pequena equipe com seu jeitão ditatorial. Lembra-se Fonda: “No primeiro dia, ele nos reuniu num estacionamento e gritou, a plenos pulmões, diversas vezes ‘Esta porra é meu filme!’” Fonda e os outros ficaram tão aborrecidos que rodaram parte do filme sem ele nesse primeiro dia. Na mesma noite, Southern chegou, vindo de sua casa em Connecticut, e participou de uma reunião muito tensa. Enquanto Hopper discutia com o elenco e a equipe, Southern escutava entediado. A certa altura, declarou: “A cacofonia de sua verborrêia está me deixando louco.”³⁰

Essa tensão entre os membros da equipe e esse estágio inicial quase amador do processo de filmagem, transformaram-se na sequência do filme onde Billy e Wyatt caminham pelo Mardi Grass acompanhados das prostitutas contratadas no bordel da Madame Tinkertoy, Karen (Karen Black) e Mary (Toni Basil), para depois irem para o cemitério local e entrarem em uma viagem de ácido proporcionada pelo LSD, que havia sido fornecido pelo membro da comunidade *hippie* que eles visitaram. Mesmo que possua seus méritos, é perceptível que a qualidade técnica dessa sequência destoa do restante do filme.

³⁰ Ibidem, pág. 29.

Com a aprovação de Bert Schneider, o filme ganhou sinal verde para ser produzido. Nesse momento as brigas entre Fonda e Hopper, para saber quem teria a palavra final sobre o roteiro e sobre como ele seria filmado, intensificam-se. Até hoje é praticamente impossível definir exatamente quem fez o que no filme, mas ninguém discorda que foi Southern que sugeriu que o título fosse *Easy Rider* (o título nacional acabou sendo *Sem Destino*).

... nem Hopper e nem Fonda contestaram a autoria do título sugerido por Southern, *Easy Rider*, uma expressão de gíria que designa o indivíduo que vive à custa dos ganhos de uma prostituta. O título foi um achado de gênio: simples, imagético e alusivo, que reforça o ponto básico de dois motoqueiros “na estrada”, ao mesmo tempo que põe em foco a ideia de que os Estados Unidos se tornaram preguiçosos e terialistas em sua busca de dinheiro a qualquer custo³¹.

O filme foi filmado em cerca de sete semanas e depois disso Hopper brigou com todos novamente durante o processo de montagem, porque queria exibi-lo como um *road show*.

O *road show* era uma forma tradicional de exibir grandes lançamentos entre os anos de 30 e 50; o filme, em geral longo, com cerca de três horas de duração, fazia parte de um grande espetáculo que podia incluir números musicais, desenhos animados e curtas. Os *road shows* ainda estavam em uso, mas cada vez mais raros - nos anos 60 *Lawrence da Arábia* e a *Noviça Rebelde* foram exibidos dessa forma - , e caíram em desuso no final dos anos 70.³²

Depois de convencerem Hopper de que era necessário executar cortes no filme, ele passou de cerca de 4h30min para a 1h30min que conhecemos. Antes de estrear nos EUA, o filme foi exibido no Festival de Cannes de 1969 e ganhou o prêmio de Melhor Filme de Diretor Estreante. Estreou em seguida nos EUA e, tendo seu custo final ficado em cerca de 501 mil dólares, rendeu cerca de 19,1 milhões de dólares³³.

Sobre o impacto do filme, Peter Biskind é bastante ilustrativo:

O impacto de *Sem Destino* em seus criadores e na indústria como um todo foi nada menos do que sísmico. Hopper foi catapultado para o panteão das celebridades da contracultura, que incluía nomes como John Lennon, Abbie Hoffman e Timothy Leary. Vivia cercado de groupies e acólitos. Ele pode ter começado sozinho a descer pela escorregadia ladeira da megalomania e da grandiloquência, mas também teve um bocado de ajuda. A revista *Life* chamou-o de “o diretor mais quente de Hollywood”. Foi creditado por ter criado, sozinho, “o estilo de uma Nova Hollywood onde produtores usam colares de contas no lugar de alfinetes de gravata

³¹ Ibidem, pág. 25

³² BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll salvou Hollywood.: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Edita Intrínseca, 2009, pág. 74.

³³ Ibidem, pág. 77

de diamante e queimam fumo em vez de mastigar Coronas”. Juntamente com Southern e Fonda, Hopper foi indicado para o Oscar de Melhor Roteiro. O próprio Hopper credits a *Sem Destino* o fato de ter colocado a cocaína no mapa dos *hippies*. “Eu sou o responsável pelo problema da cocaína nos Estados Unidos”, ele diz. “Não havia cocaína nas ruas antes de *Sem Destino*. Depois de *Sem Destino*, estava por toda parte.”³⁴

Sem Destino provou que um filme de baixo orçamento poderia dar retorno financeiro. *Sem Destino* pode até não ter sido o primeiro filme a levar a contracultura para o cinema (*Deixe-nos Viver* do diretor Arthur Peen é do mesmo ano e o próprio *Anjos Selvagens*, de 1966, do diretor Roger Corman e estrelado por Peter Fonda, toca em vários dos temas de *Sem Destino*), mas dentre os que fizeram é certamente o mais lembrado. *Sem Destino* foi o filme que levou os jovens de volta às salas de cinema depois de quase uma década de apatia. *Sem Destino* é um dos pontos de partida para entendermos o fim do sistema de estúdios hollywoodianos e o início de um período em que os diretores passaram a ter poder quase ilimitado sobre a produção dos filmes, período este que ficou conhecido como Nova Hollywood e que revelou nomes como Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Peter Bogdanovich, William Friedkin e Martin Scorsese.

Por que *Sem Destino* obteve essa resposta do público e por que isso não aconteceu, por exemplo, com os mencionados *Anjos Selvagens* e *Deixe-nos Viver*? Podemos citar como resposta a direção do Dennis Hopper e sua escolha certa na trilha sonora, que contemplava principalmente músicas de rock’n roll, facilmente reconhecidas pelos jovens. Podemos falar também da idéia original de Peter Fonda de subverter um gênero de filmes que ele conhecia bem devido a sua participação no *Anjos Selvagens*. O que não podemos deixar de dizer, no entanto, é que a participação do roteirista Terry Southern, que acabou recebendo apenas três mil e quinhentos dólares por seus trabalhos no roteiro, foi fundamental para dar forma à ideia proposta por Fonda, orientar a direção de Hopper e criar o elo entre o filme e o público da década de 60, que até o momento não conseguia ver-se nas telas. Mesmo que desejassem colocar o antigo sistema de estúdios em xeque, Hopper e Fonda faziam parte desse sistema. Hopper, que estreou no cinema ao lado do amigo James Dean, em *Juventude Transviada*, acabou sendo colocado na lista negra dos estúdios, devido aos seus já citados desentendimentos com o diretor Henry Hathaway, mas nem por isso deixou de ser escalado para filmes “menores” no período seguinte e chegou a comandar a segunda equipe de filmagem no filme *Viagem ao Mundo da Alucinação* do diretor Roger Corman.

³⁴ Ibidem

Interessava-se por pintura, literatura e fotografia³⁵, mas ao mesmo tempo era um homem violento, paranóico e megalomaníaco que não hesitava em passar por cima de quem quer que fosse para fazer as coisas exatamente como ele queria. Hopper, que temia ter que dividir os méritos do filme, chegou a solicitar que somente o seu nome fosse citado como responsável pelo roteiro, excluindo os nomes de Fonda e Southern e todas as suas contribuições. O motivo? Ele queria ser indicado para o Oscar de Melhor Roteiro Original. Pressionado pelo estúdio, o crédito no filme acabou saindo “Roteiro de Dennis Hopper, Peter Fonda e Terry Southern” e os três concorreram ao Oscar, mas aqui fica claro o quanto Hopper se importava com o reconhecimento da indústria cinematográfica e o quanto ele se distanciava dos valores compartilhados pelos membros da contracultura, como ajuda ao próximo, paz e amor.

Um dos mitos criados após o lançamento de *Sem Destino*, e que Hopper sempre fazia questão de reforçar, dizia ainda que o filme foi feito quase todo na base do improviso. Lee Hill desconstrói³⁶ essa ideia. Biógrafo do roteirista Terry Southern, Hill teve acesso ao roteiro original de cerca de 90 páginas e nele fica bem claro que, mesmo que algumas ideias do escritor não tenham sido utilizadas, a maioria das cenas foram estruturadas pelo roteirista, sugerindo, inclusive, posicionamento dos atores e das câmeras, o que por si só já diminuiria consideravelmente o impacto da direção de Hopper.

No que diz respeito à inserção na indústria cinematográfica, Peter Fonda estava ainda mais próximo daquele mundo que o filme ajudou a mudar do que Hopper. O sobrenome Fonda veio do pai e ator Henry Fonda, conhecido por sempre representar “mocinhos” em seus filmes. Além disso, Peter ainda é irmão de Jane Fonda, símbolo sexual da época, que estrelou filmes como a aventura erótica de ficção científica *Barbarella* (1968), dirigido por Roger Vadim que divide com Southern os créditos pelo roteiro.

Tendo começado sua carreira no teatro, Peter Fonda estreou no cinema em 1963 e fez pequenos papéis em filmes até ter sua grande chance em 1966 com o filme *Anjos Selvagens*. No filme Fonda vive “Blues”, um motoqueiro que, como ele mesmo diz em uma parte do filme, “quer ser livre, quer poder sair pilotando por aí, quer ficar drogado, quer fazer festa”. Não há em *Anjos Selvagens* e em seus personagens qualquer preocupação com o futuro ou com causas sociais, eles querem simplesmente viver o momento da forma mais intensa possível sem questionar muito a realidade que os cerca e propor algo que funcione em um nível coletivo. Os personagens são mostrados brigando com a polícia e profanando símbolos

³⁵ HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág.18.

³⁶ Ibidem, pág. 55

sagrados sendo que, no final, o personagem de Fonda, aparentemente arrependido, aguarda em um cemitério a chegada da polícia. O que dá a entender é que o diretor, mesmo fazendo um filme *exploitation*, gênero que prima por levar às telas imagens chocantes e personagens fora da lei para atrair principalmente o público mais jovem, não vê com bons olhos os membros da contracultura, construindo deles uma imagem negativa.

Como já foi dito, a ideia que originou o filme *Sem Destino* nasceu de um momento em que Fonda contemplava um cartaz do filme *Anjos Selvagens* onde apareciam ele e o ator Bruce Dern. Não podemos concluir sumariamente que Fonda compartilha totalmente da visão a respeito da contracultura apresentada em *Anjos Selvagens*, mas certamente ele levou muito dessa visão para o filme *Sem Destino*, o que pode ser visto principalmente quando analisamos o roteiro original, proposto por ele e por Dennis Hopper antes da intervenção do Southern.

Como já disse antes, Lee Hill é biógrafo de Terry Southern e grande parte do seu livro que analisa *Sem Destino* é dedicado a dar ao roteirista créditos por partes e ideias do filme que posteriormente Hopper e Fonda reivindicaram somente para si. Além do título, Southern seria o responsável pela criação do personagem George Hanson (Jack Nicholson), pela estruturação de grande parte do roteiro e, principalmente, pela “filosofia” por trás do filme, pela sintetização dos sentimentos e ideais de toda uma década.

Em 1967, Terry Southern havia se convertido numa personalidade lendária dos anos sessenta, o mais destacado expoente da cultura hipster. (...) Em 1964, o enorme sucesso do romance metapornográfico *Candy* (co-escrito por Mason Hoffenberg) e seu trabalho com Stanley Kubrick e Peter Sellers em *Doutor Fantástico* (1963) o transformariam em um herói da contracultura, do mesmo nível dos Beatles, de Bom Dylan, de Jean-Luc Godard e de William Burroughs. Pessoalmente, Southern oscilava entre a timidez polida e o humor chocante. Seu temperamento expansivo e sua generosidade fizeram com que angariasse amigos tanto no mundo da contracultura quanto entre aqueles inseridos no sistema. Southern conhecia todo mundo, dos Rolling Stones e Lenny Bruce a Kenneth Tynan e George Plimpton.³⁷

Por seus roteiros e trabalhos anteriores a *Sem Destino*, percebe-se que Southern estava mais ligado às causas em curso do que Hopper e Fonda, ele vivia de fato o momento e partilhava, ao contrário do demonstrado por Hopper, dos valores associados à contracultura. Tendo lido o roteiro de *Sem Destino*, Southern aceitou trabalhar no filme por muito menos do que ele normalmente trabalhava por julgar que ali havia uma boa chance de fazer um filme significativo, não pelo simples interesse nos possíveis lucros do projeto. Como já foi dito, quando *Sem Destino* passou de promessa a um dos filmes mais lucrativos do ponto de vista investimento-retorno até então, Hopper fez o possível para atrair para si todos os créditos do

³⁷ Ibidem, pág. 21.

filme e reduziu Southern à condição de ter sido apenas um dos três roteiristas do filme. Sobre isso, Peter Biskind reforça a ideia de que o roteirista teve mais importância do que o creditado no filme.

Southern disse que Fonda e Hopper só recebem crédito no roteiro porque ele lhes faz um favor, ligando para a Writers Guild e pedindo que seus nomes fossem acrescentados. “Nenhum dos dois escreve”, disse ele. “Não sabem escrever nem uma porra de uma carta”. Southern jamais recebeu um centavo além dos 3,5 mil dólares acertados pelo trabalho no roteiro. “Era para eu receber um terço, um terço, um terço”, ele acrescentou. “Eu escreveria, Peter ia produzir e Dennis dirigiria”. Os fatos são, infelizmente, muito contraditórios, mas Southern sustentou sua posição: “Eles ignoraram nosso acordo”.³⁸

O meu objetivo ao abordar a trajetória individual de cada um dos roteiristas antes do filme e de analisar suas possíveis contribuições para o roteiro não é resolver esse dilema de “quem fez o quê” em *Sem Destino*, mas mostrar que a história e o “tom” do filme foi dado por três indivíduos que tinham concepções e relações diferentes com a contracultura e que muito do discurso contraditório do filme deve-se a essas diferenças e aos conflitos ocorridos durante o processo de produção. Nas palavras de Hill:

A gênese e a produção de *Sem Destino* ilustram de forma eloquente como as revoluções raramente são simples ou puras. De fato, este foi um filme feito por homens criados e formados no coração da indústria cinematográfica de Hollywood, tendo acesso total ao sistema contra o qual vieram a se rebelar mais tarde.³⁹

Até aqui vimos que o filme *Sem Destino* sempre é associado ao termo contracultura. Vejamos alguns exemplos de sinopses do filme onde ocorre essa associação:

Sem Destino desafiou boa parte da sabedoria convencional de Hollywood. É um filme de e para jovens (Hopper só tinha 32 anos quando o dirigiu), com a trilha sonora de grandes expoentes da contracultura como Steppenwolf, Jimi Hendrix e Bob Dylan.⁴⁰

A obra retratou os anseios de grande parte dos jovens americanos do final da década de 60. Lançado um ano depois da revolta estudantil em Paris, o filme marcava o auge da contra cultura, do Flower Power *hippie*, às vésperas do Festival de

³⁸ Biskind, Peter. *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock’n Roll salvou Hollywood.: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Edita Intrínseca, 2009, pág. 71-72.

³⁹ HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág.14.

⁴⁰ BUSCOMBE, Edward. *Sem Destino. 1001 Filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2008, pág. 506.

Woodstock, realizado em agosto daquele ano. Foi um sucesso de público. Faturou mais de US\$ 60 milhões em todo o mundo. Além da indicação de Nicholson a melhor ator coadjuvante, *Sem Destino* concorreu ao Oscar de 1970 na categoria de melhor roteiro original.⁴¹

Dois membros da contracultura *hippie* no final dos anos 60 saem de Los Angeles e atravessam o país até Nova Orleans. Na viagem, encaram o espírito da liberdade, mas também muito preconceito.⁴²

Sendo contracultura um campo deveras vasto e complexo, acho necessário fazer algumas considerações antes de iniciar a análise de suas associações com o filme. Primeiro, as delimitações: esse trabalho fala de contracultura nos EUA na década de 1960. No artigo “Paz e Amor Na Era de Aquário: a Contracultura nos Estados Unidos”⁴³ a historiadora Neliane Maria Ferreira utiliza o termo “Nova Esquerda” do sociólogo alemão Herbert Marcuse para compreender e definir o que foi o movimento da contracultura nos EUA nesse período:

No decorrer da década de 1960 nos Estados Unidos, as universidades passaram a discutir a respeito das necessidades práticas da sociedade norte-americana e o perfil dos futuros profissionais que estavam formando. A partir de então, novas linhas de estudo começaram a ser abordadas, como o marxismo e o pensamento freudiano, e novas faculdades foram sendo criadas, adotando uma postura mais crítica diante da realidade. No mesmo período, desenvolveu-se um rompimento e uma aversão aos tabus e valores tradicionais da sociedade norte-americana, através da ação de uma Nova Esquerda: os *beats*, *hippies*, *gays*, feministas, negros e intelectuais.⁴⁴

Como foi abordado no capítulo anterior, o aquecimento da economia no período pós-guerra permitiu que alguns grupos minoritários fossem inseridos no sistema de produção, o que, entre outras coisas, permitiu que eles iniciassem uma luta por mais direitos civis e participação política. No entanto, percebe-se que a classe trabalhadora norte-americana era majoritariamente antirrevolucionária.

É marcante o predomínio de uma consciência antirrevolucionária na maioria da classe trabalhadora norte-americana e até mundial. Esta maioria integra-se na sociedade capitalista devido aos benefícios que lhe são conferidos. O que se pode observar é que, com o aumento da produção dentro dos moldes do sistema capitalista, também ocorre uma intensificação do trabalho alienado e um aumento constante da competitividade, perpetuando o alto padrão de vida de alguns e

⁴¹ CALDEIRA, Arthur. “*Sem Destino*”, ícone da contracultura e da liberdade sobre rodas, completa 40 anos. <http://carros.uol.com.br/ultnot/2009/07/17/ult5498u235.jhtm>. Acesso em 21 out 2010

⁴² *Sem Destino*. <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=470>. Acesso em 04/12/2010

⁴³ FERREIRA, Neliane Maria. Paz e Amor na Era de Aquário: A Contracultura nos Estados Unidos. *Caderno de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, MG, v.33, pág. 68-74, jul.2006.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 68.

aumentando assustadoramente o empobrecimento da maior parte da população mundial.⁴⁵

O que a autora demonstra é que o movimento contracultural americano, centrado principalmente nos *hippies* e *beats*⁴⁶, não se organizou politicamente no sentido de pressionar os governantes ou formar um partido para questionar o sistema capitalista sobre o qual o país estava organizado. Pacifista, esse movimento buscava a vida em uma sociedade diferente através da conscientização dos malefícios do trabalho alienante e do consumo como objetivo de vida, isso sem qualquer tipo de violência, golpe de estado ou mudança por meio do sistema político americano. Duas das poucas “armas” do movimento foram o rock'n roll, ritmo que ganhou forma nesse período e que serviu como porta voz das mensagens de paz, amor e coletividade defendidas pelos integrantes da contracultura e a literatura, com obras que aproximam-se muito do que é visto no filme *Sem Destino*, como o livro *On The Road* de Jack Kerouac, sobre o qual o historiador Marcos Abreu Leitão de Almeida nos diz:

Em *On the Road*, baseado nas experiências do próprio autor nas muitas viagens que ele fez pelo país, Sal Paradise, o narrador descobre a estrada como possibilidade de libertação das amarras que uma sociedade baseada na casa, trabalho e na responsabilidade pode ter. Na estrada, o personagem-narrador do livro pensa encontrar energia, intensidade, liberdade, originalidade, valores combativos à morosidade do “way of life” americano. Não é à toa, pois, que o herói do livro é Dean Moriarty, inspirado em Neal Cassady, amigo do autor, considerado não apenas o espírito do Oeste, mas também a encarnação do espírito *Beat*.⁴⁷

Mesmo sem “organização política” e sendo a favor da paz, o movimento contracultural atraiu a preocupação de setores do governo e o ódio e o preconceito de setores mais conservadores da sociedade. Por pregar a negação do consumo, a valorização do coletivo e a conscientização contra o trabalho alienante o movimento foi taxado de “comunista” e foi duramente perseguido.

⁴⁵ Ibidem, pág. 69.

⁴⁶ Por *beats* e *hippies*, adoto também o conceito usado pela autora Neliane Maria. Dos primeiros, pode-se dizer que expressavam seus medos e anseios principalmente através de poemas, buscavam uma vida afastada da sociedade de consumo e faziam uso de drogas como o LSD para “libertarem” a mente buscando o autoconhecimento. Os *hippies*, fortemente influenciados pelos *beats*, passaram a questionar a sociedade e os valores que a direcionavam através do Rock, de uma preocupação maior com a coletividade e da negação do trabalho alienado e da moradia fixa.

⁴⁷ ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. *Uma Geração em Debate: Beat ou Beatnik?* Rio de Janeiro: Departamento de História da Puc-Rio, 2006, pág. 8.

Em contrapartida os movimentos pacíficos da contracultura, as décadas de 1950 até 1970 foram marcadas pelas perseguições aos comunistas e anti-imperialista em todo o mundo ocidental. Nos Estados Unidos, o período foi marcado pelo macarthismo, pela repressão contra estudantes, pela Guerra do Vietnã e pela Guerra Fria, pela contestação da *beat generation* e dos *hippies*, pelo preconceito racial, por um grande desenvolvimento tecnológico e ainda pela tríade clássica: “sexo, drogas e rock’n roll”, assim como pelos movimentos negro, gay e feminista.⁴⁸

Tendo estabelecido os limites do termo contracultura, especificado quais os grupos participaram do movimento contracultural, o que eles buscavam e como a sociedade reagiu a eles, podemos passar ao principal ponto que esta monografia pretende analisar: qual a relação real entre contracultura e o filme *Sem Destino*.

Quando assisti ao filme pela primeira vez, fiquei com a sensação de não ter compreendido o final. Eu já tinha lido alguma coisa sobre ele e levei comigo a impressão de que o filme seria um veículo de propagação das ideias do movimento contracultural. Os elementos estão lá: consumo de drogas, tentativa de organizar uma sociedade comunal, críticas à sociedade baseada no consumo, músicas de rock que falam sobre liberdade e escapismo e o tradicionalismo e a contrarrevolução encarnados por personagens que passam a ser os “vilões” do filme quando atacam e agem com preconceito contra os “heróis” Billy e Wyatt. No entanto, uma das primeiras coisas que percebemos é que nossos “heróis” transitam o tempo todo entre a admiração e a recusa ao estilo de vida proposto pelos membros do movimento contracultural e mesmo nisso existe uma diferença muito clara na forma como cada um deles entende o ambiente que os cerca⁴⁹.

Como já foi dito, após a negociação de drogas que abre o filme e fornece a Billy e Wyatt o dinheiro que eles julgavam necessário para serem livres, vemos eles iniciando a viagem para o Mardi Gras ao som de *Born to be Wild* do *Steppenwolf*. Segue tradução da letra:

Deixe seu motor funcionando
Dirija-se para a auto-estrada
Em busca de aventura
Não importa o que aconteça em nosso caminho

Sim querida, faça isso acontecer
Pegue o mundo num abraço carinhoso

⁴⁸ FERREIRA, Neliane Maria. Paz e Amor na Era de Aquário: A Contracultura nos Estados Unidos. *Caderno de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, MG, v.33, pág. 68-74, jul.2006, pág. 69.

⁴⁹ FRANK, Thomas C. *The Conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. Pág. 16

Dispare todas as suas armas ao mesmo tempo
E exploda espaço afora

Eu gosto de fumaça e relâmpago
O estrondo do trovão
Correndo com o vento
E o sentimento que ele provoca em mim

Como um verdadeiro filho da natureza
Nós nascemos, nascemos para sermos selvagens
Podemos escalar tão alto
Eu nunca quero morrer

Nascido para ser selvagem.⁵⁰

Se *Southern* foi fundamental para a construção dos diálogos e dos personagens de *Sem Destino*, todos os créditos para a escolha certa da trilha sonora são do diretor Dennis Hopper. Abandonando a trilha feita pelo grupo Crosby, Stills and Nash, Hopper foi certeiro na escolha de músicas de rock que retratavam bem tanto o clima de filme de estrada de *Sem Destino* quanto encontravam em suas letras a ligação com a geração *beat* e seu desejo por liberdade e por contato com a natureza.

Segundo Simon Frith (1986:65) a realidade que a música “descreve/identifica é um tipo de realidade diferente daquela descrita/identificada pelas imagens visuais”. Ele afirma que a música amplifica o estado emocional ou a atmosfera, e também tenta transmitir a “importância emocional” de uma cena: os “verdadeiros sentimentos ‘reais’ das personagens envolvidas”. Ele chama isso de “realidade emocional” da música cinematográfica, cujo objetivo é aprofundar a sensação de realismo no filme, dar a textura emocional que lhe falta.... A música cinematográfica, assim como a imagem, pode ter efeitos físicos: faz arrepiar a espinha ou estimula a pessoa a acompanhar com os pés. Já foi dito que a música no cinema “sente por nós”, dizendo-nos quando ocorre um momento forte e indicando o que devemos sentir por meio do estado emocional da música.⁵¹

Born to be Wild, com sua letra que aborda temas como estrada, liberdade, amor e viver intensamente, encaixa-se perfeitamente naquilo que o filme promete quando Billy e Wyatt saem estrada afora montados em suas motos recém adquiridas.

O primeiro ponto de parada é um motel localizado à beira da estrada. O letreiro luminoso do local anuncia que “há vagas”, mas quando o proprietário abre a porta e depara-se

⁵⁰ Get your motor running/ Head out on the highway/ Looking for adventure/ In whatever comes our way/ Yeah, darling, gonna make it happen/ Take the world in a love embrace/ Fire al your guns at once and/ explode into space/ I like smoke and lightning/ Heavy Metal thunder/ Racing with wind/ And the feeling that I’m under/ Like a true nature’s child/ We were born, born to be wild/ We can climb so high/ I never want to die/ Born to be Wild.

⁵¹ TURNER, Graemer. Cinema como Prática social. São Paulo: Summus, 1997. pág. 64-65.

com dois motoqueiros, ele simplesmente fecha a porta e muda o anúncio para “não há vagas”, primeiro personagem do filme utilizado para mostrar o americano de caráter reacionário, que não aceita os valores do movimento contracultural e que o associa à forma de vestir principalmente de Billy (Hopper), que usa o cabelo comprido, jaqueta de cowboy e um colar feito de ossos. Sem lugar melhor para passar a noite, os dois param próximos à estrada e acendem uma fogueira. Nesse local eles vão conversar e depois dormir.

Sobre a fogueira, é notável o quanto o filme *Sem Destino* organiza-se tendo como base o dia e a noite. Durante o dia, os personagens estão correndo pelas estradas com o vento no rosto, conhecendo pessoas e lugares novos, experimentando uma forma de liberdade mais material proporcionada pelas possibilidades que o dinheiro lhes oferece a partir do momento que eles não precisam mais viver em função de consegui-lo. Durante a noite, eles estão sempre sentados perto de uma fogueira, fumando maconha e conversando sobre temas mais próximos daqueles discutidos pela contracultura.

Eu disse anteriormente que Billy e Wyatt têm formas diferentes de perceber o ambiente que os cerca e o momento pelo qual o país está passando e na primeira reunião ao redor da fogueira isso já começa a ficar claro. Enquanto Wyatt (Fonda) parece distante e reflexivo, Billy (Hopper) está empolgado com a ideia de eles irem para o Mardi Grass e diz que chegando lá eles têm que ir “Jantar em um lugar bem bacana. Gastar um pouco de grana, cara!”. Ele ainda brinca com a ideia de que eles estão no meio do mato lutando com índios e *cowboys*, uma reprodução literal do conceito que o Peter Fonda imaginou para o filme. Diante do silêncio do amigo, Billy lhe pergunta o que está acontecendo e como resposta obtém um “Estou cansado, preciso arrumar as ideias”. Essa primeira parada diz muito a respeito dos personagens. Nas palavras de Lee Hill: “Se Wyatt é um rebelde em busca de uma causa, Billy é claramente um rebelde sem propósito.”⁵²

Na manhã seguinte, acompanhamos Wyatt em uma espécie de reconhecimento do local onde eles passaram a noite. A câmera foca em vários objetos velhos, como telhas quebradas, livros rasgados e a carcaça de um carro, e intercala essas cenas com imagens onde se pode ver a natureza. Wyatt caminha de forma reflexiva pelo local observando esses contrastes, algo que entendo como uma crítica aos avanços tecnológicos e seu impacto na natureza, preocupação tanto dos *beats* quanto dos *hippies*.

Wyatt acorda Billy e eles partem novamente. A próxima cena é aquela onde os motoqueiros precisam parar em um rancho para consertar o pneu da moto e é feito um jogo de

⁵² HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág.47.

imagens no qual, de um lado o rancheiro troca a ferradura do cavalo, e do outro Billy e Wyatt trocam o pneu da moto, outra insinuação, dessa vez bastante literal, de que eles seriam *cowboys* modernos. Depois de consertarem as motos, eles são convidados pelo rancheiro para almoçarem. Essa cena é bastante interessante por dois motivos: primeiro, ao contrário do que acontece no primeiro contato que eles têm com alguém depois de iniciada a viagem (com o dono do motel), aqui eles não são discriminados devido ao visual ou ao estilo de vida que pode ser associado aos motoqueiros. O rancheiro, um homem que demonstra apego às tradições religiosas, oferece ajuda para o conserto, os convida para o almoço e durante a refeição demonstra interesse pelos rapazes. Outro ponto a ser notado aqui é que Wyatt, ao contrário da conversa ao pé da fogueira, quando ele apenas escutava Billy falar sobre o que eles poderiam fazer com o dinheiro, demonstra um interesse sincero pelo tipo de vida que o rancheiro leva, ressaltando que ele tem sorte por poder viver da terra, trabalhando quando ele quiser e da forma que ele quiser. No entanto, Wyatt não faz nada mais do que apenas admirar aquele estilo de vida, ele não está disposto a deixar o dinheiro de lado e envolver-se com aquilo. Billy escuta toda a conversa calado. Se a cena da fogueira define o personagem interpretado pelo Dennis Hopper como aquilo que Lee Hill definiu como “rebelde sem causa”, aqui vemos o porque de Wyatt, interpretado por Fonda, ser um rebelde à procura de uma causa.

A cena seguinte funciona como um complemento da ideia da cena anterior. Billy e Wyatt voltam para a estrada e dessa vez podemos ouvir a canção *I Wasn't Born To Follow*, do grupo The Birds. A tradução literal para o nome da canção seria Eu Não Nasci Para Seguir e ela fala sobre alguém que decide viver em contato com a natureza mesmo que isso não seja entendido pelos outros, de uma pessoa que não nasceu para simplesmente encaixar-se em um modelo. Ao som dessa canção, Billy e Wyatt são vistos sorrindo e percorrendo as estradas, apontando pontos específicos da paisagem. O conjunto música e imagem, aqui, funciona para reforçar a personalidade dos personagens, principalmente de Fonda e sua dificuldade de envolver-se com algo, de seguir alguma coisa.

Em um determinado ponto da estrada eles encontram um rapaz pedindo carona. O personagem é caracterizado de forma que sua imagem seja associada de imediato aos *hippies*: barba grande, bandana de estampa florida amarrada na cabeça e calça xadrez. Wyatt deixa que ele suba em sua moto e eles seguem até um posto de gasolina. Aqui novamente podemos perceber as diferenças entre os dois: o rapaz toma a iniciativa de colocar gasolina na moto. Billy, temendo que o estranho descubra o dinheiro guardado dentro do tanque, afasta o rapaz de perto da moto e chama Wyatt para conversar, perguntando se ele ficou louco a ponto de

deixar um estranho mexer na moto, pois bastava que ele olhasse dentro do tanque para descobrir o dinheiro. Wyatt defende-se dizendo que o rapaz nem saberia o que era “aquilo”, em uma alusão clara de que o rapaz não estava interessado por coisas materiais e, em seguida, agradece ao estranho pois o mesmo se oferece para pagar pela gasolina, um gesto que demonstra o espírito de ajuda mútua característico dos *hippies* (ele ganhou a carona, nada mais justo que pagar a gasolina).

Levando o estranho (e continuo chamando ele dessa forma porque o personagem, interpretado por Luke Askew, não tem nome), Billy e Wyatt viajam observando a paisagem até o anoitecer, eles então novamente reúnem-se ao redor de uma fogueira. Nessa cena são explorados novamente alguns pontos defendidos pela contracultura, como a recusa da cidade como local padrão onde se viver. Billy e Wyatt perguntam ao rapaz de onde ele veio e ele responde de forma enigmática, dizendo apenas que o nome do local é uma “palavra muito grande”. Billy, que tende a ser um tanto quando pragmático, insiste e pergunta novamente de onde ele é, sendo que dessa vez ele responde “de uma cidade” e complementa dizendo que não importa de qual cidade, já que todas “são iguais” e que o que importa é apenas que ele conseguiu sair de lá. Após permanecer calado durante um tempo, Wyatt pergunta se ele já desejou alguma vez ser outra pessoa. Ele responde que queria ser o Gaguinho, personagem da Warner Bros, cuja principal característica é a ingenuidade. Wyatt completa dizendo que nunca quis ser outra pessoa, o que novamente reforça a ideia de que ele não está disposto a correr riscos e que, apesar de sua curiosidade pelas alternativas surgidas, ele está satisfeito com a vida que leva.

A cena seguinte talvez seja a mais importante em todo o filme para compreender as questões que estou colocando. O dia amanhece, Billy e Wyatt voltam para a estrada levando o rapaz junto com eles. Eles vão até a comunidade onde o rapaz vivia, uma tentativa de organizar uma forma de vida alternativa à dos centros urbanos. Eles erguem tendas no meio do campo e tentam sobreviver comendo o alimento proveniente daquilo que eles plantam. No meio tempo eles desenvolvem algumas atividades culturais e vivem da forma mais próxima possível daquilo que era defendido pelos membros da contracultura, praticando o amor livre, a ajuda ao próximo e o contato com a natureza.

Novamente, os dois motoqueiros tem um comportamento distinto enquanto caminham pelo local. Billy a princípio tenta aproveitar a experiência: brinca com as crianças, pergunta o que é aquela “coisa esquisita na colina” (era o palco), observa com curiosidade (apesar de rir de forma um tanto quanto irônica) os membros do grupo teatral que chegam na comunidade e

aproveita o clima de liberdade sexual para aproximar-se de uma mulher que já tinha “parceiro”. Enquanto isso, Wyatt anda praticamente em silêncio pelo local com a câmera nos mostrando aquilo que o personagem estava vendo; ele mexe em alguns objetos, observa o comportamento das pessoas, é simpático à tentativa de aproximação de uma das moças do local e procura saber como eles organizam a comunidade.

Depois que a curiosidade inicial acaba, Billy deixa claro que quer ir embora dali. “Nós queremos fazer outras coisas”, ele diz para Wyatt. Como o amigo não apresenta resistência à ideia de partir, eles preparam-se para ir embora, mas antes atendem ao pedido de duas mulheres que queriam carona até uma montanha próxima ao local. Billy discute com Wyatt e diz que eles “não são um agência de viagem”, ao que Wyatt responde “Comemos a comida deles”, uma demonstração da necessidade de retribuir o favor, de levar a sério a ideia da ajuda mútua.

Aqui fica claro que *Sem Destino* não pode ser ligado à contracultura no sentido de representar seus ideais, o filme não é um veículo ideológico da geração *beat* e *hippie*. Desde o momento em que eles chegam na comunidade até o momento da partida, uma série de acontecimentos sucede-se na tela para mostrar que os responsáveis pelo filme consideram que essa geração não teve êxito e que aquilo que eles defendiam não era aplicável do ponto de vista prático. Vejamos isso de forma sistematizada:

- Assim que chegam à comunidade, Billy e Wyatt são recebidos por aquela que parece ser a companheira do rapaz para o qual eles deram carona. É revelado o motivo do rapaz ter deixado o local: ele foi comprar alguns produtos (não especificam quais) para levar para a comunidade. Seria um tanto radical dizer que por isso eles ainda demonstram uma dependência em relação a sociedade que eles negam, mas de qualquer forma essa cena mostra que o vínculo não foi completamente cortado.
- Após agradecer pelos itens que o rapaz trouxe, a mulher passa a relatar o que aconteceu na ausência dele. “*Não podemos mais aceitar estranhos. Chegou gente demais. Não falo de você e de seus amigos, você sabe. Na semana passada, Susan apareceu aqui com 12 pessoas! (...) Naturalmente, tivemos que recusar. Ela ficou nervosa e fumou haxixe sem repartir com a gente.*” Esse diálogo é particularmente revelador. Primeiro, vemos que a comunidade é um grupo fechado e que tem dificuldade para organizar-se à medida que o número de pessoas vai aumentando. Em seguida, a personagem demonstra um certo

egoísmo através de seu discurso quando recusa-se, mesmo que por motivo práticos, a oferecer abrigo às pessoas que foram para a comunidade e mesmo assim condena a personagem Susan por ela não “repartir o haxixe”. Enquanto fala, ela ainda tem que tirar alimento da boca de uma cabra, enquanto um casal está deitado ao fundo e um homem fuma deitado em uma rede. A desorganização do local pode ser percebida tanto no fato de o animal estar comendo algo que seria destino aos humanos quanto na divisão das tarefas, nem todos trabalham.

- Hopper inicia aqui, através de seu personagem Billy, uma espécie de olhar irônico para as atividades culturais desenvolvidas na comunidade. *“O que é aquela coisa esquisita na colina, cara? Parece um palco, alguém vai se apresentar aqui?”* Uma mulher que estava no local parece ficar ofendida com a pergunta e, com um semblante fechado, responde *“É o palco dos mímicos. Eles foram tomar banho na nascente quente.”* Billy olha pra ela e, de uma forma totalmente escrachada, faz a imitação de um mímico.
- Logo após a imitação feita por Billy, uma mulher com um livro na mão pede ajuda para entender algo que está escrito. *“Começar traz infortúnios e a perseverança traz perigos. Nem todo pedido de mudança na ordem vigente deve ser atendido. Por outro lado, queixas repetidas e bem fundamentadas devem ser ouvidas.”* A passagem trata claramente de questões de cunho político e filosófico também ligadas à contracultura. O que chama a atenção de imediato é que, mesmo não sendo uma questão tão complexa, a moça simplesmente não sabia do que se tratava, o que pode ser visto como uma crítica às pessoas que aderiam ao movimento e que muitas vezes não conheciam quais questões realmente estavam em jogo naquele momento. Os movimentos *hippie* e *beat* não podiam ser resumidos ao seu visual, ao uso de drogas e à prática do amor livre. Mais uma vez, a visão irônica de Hopper faz-se presente e, quando vão começar a esboçar uma resposta para a pergunta feita, um grupo de teatro entra no local. Os personagens são os mais caricatos possíveis, vestidos de forma extravagante e com gestos demasiadamente chamativos. Eles querem fazer uma apresentação em troca do jantar. Wyatt olha para eles e sorri. Billy fuma maconha e ri com deboche. Novamente, a mulher que anteriormente reclamara sobre a chegada de novas pessoas na comunidade demonstra não querer saber de novas pessoas no local e exige que

eles saíam. Um rapaz, que parece ser algo próximo a um líder da trupe, começa a deixar o local mas joga pragas contra aqueles que ficam. A questão da ajuda e da funcionalidade da comunidade novamente são colocadas em xeque e aqui podemos ver que existe uma espécie de hierarquia, com alguns assumindo a responsabilidade pela condução do local e tomando decisões sobre o que era ou não permitido.

- Billy e Wyatt saem da tenda acompanhados pelo rapaz para o qual eles haviam dado carona e encaminham-se para o local da comunidade onde é feita a plantação. O rapaz diz: *“Aquelas pessoas chegaram no fim do verão, tarde demais para plantar. Mas o tempo estava bom, a vida era fácil, e aí chegou o inverno. Eram uns 40 ou 50 morando num quarto só sem nada para comer, morrendo de fome, procurando cavalos mortos, qualquer coisa para comer. Sobraram uns 18 ou 20 e é gente da cidade, vejam! Mas eles vão plantar e ficar aqui até colher.”* Enquanto ele fala, podemos ver os habitantes da comunidade caminhando sobre um solo árido e espalhando sementes de forma um tanto quanto aleatória, não demonstrando técnica ou qualquer tipo de preparo para o trabalho. Mesmo diante do relatório desanimador dado pelo rapaz e daquilo que pode ser visto, Wyatt parece interessado e esperançoso de que eles possam conseguir bons resultados. Ele pergunta ao rapaz se chove muito naquela região e o rapaz responde *“Acho que vamos ter que dançar”*. Eles riem forçadamente e então o rapaz distancia-se. Billy pega algumas pedras no chão e diz o que parece ser evidente *“Só tem areia aqui. Eles não vão conseguir plantar nada”* Wyatt no entanto olha o local e, mesmo diante da paisagem desoladora, diz *“Vão conseguir, saca?”*. Novamente fica implícita a curiosidade que Wyatt tem sobre aquele estilo de vida, olhando tudo com uma visão positiva, mesmo quando não há sinais de que exista ali de fato algo que possa dar certo. Só que, mais uma vez, ele não está disposto a deixar de lado o dinheiro que eles conseguiram na negociação de drogas para tentar viver naquele ambiente que lhe desperta curiosidade. Billy continua pragmático, o que a gente vê na tela é exatamente aquilo que ele (e não considero uma coincidência o fato de ele ser o diretor do filme) pensa a respeito do local e da experiência que está sendo feita ali, algo fadado ao fracasso.
- A cena seguinte é interessante tanto do ponto de vista cinematográfico quanto para entendermos um pouco mais sobre as pessoas da comunidade. Não todos,

mas a maioria da população do local está reunida na tenda e então a câmera faz um movimento de 360° e mostra o rosto de todos, todos cabisbaixos e com semblante triste. Com uma voz cansada e triste, um personagem fala “*Plantamos nossas sementes. Pedimos que nossos esforços valham a pena e produzam comida simples para nosso paladar simples. Pedimos que nossos esforços sejam recompensados. Agradecemos a comida alheia que comemos. Esperamos poder repartir e ser até mais generosos com a nossa. Obrigado por termos um lugar pelo qual lutar. Amém*”. É evidente que existe determinação em fazer com que as coisas dêem certo e existe a esperança de que a situação melhore, mas o discurso e o semblante das pessoas deixa claro que eles estão conscientes de que a experiência não está correndo como planejado.

- A cena seguinte é fora da tenda, alguns estão comendo, outros estão assistindo à apresentação do grupo de teatro que estranhamente tinha sido convidada a deixar a comunidade, Billy caminha pelo local olhando desconfiado e Wyatt senta-se para comer junto com uma mulher que anteriormente havia demonstrado interesse por ele. A mulher pergunta se ele é do signo de aquário e ele responde que não, ela insiste e pergunta se ele é de peixes, ele ri e responde que sim. Não fica claro se ele é realmente do signo de peixes ou se ele respondeu isso simplesmente para encerrar a conversa, o que importa aqui é quando ele diz não ser de aquário. *Era de Aquário* é um período astrológico onde, teoricamente, haverá uma união entre as pessoa baseada na razão e na fraternidade. Era comum falar sobre a *Era de Aquário* entre os membros da contracultura, inclusive temos a canção *Age of Aquarius* do musical Hair (1979) dirigido pelo Milos Forman, um dos filmes mais significativos já feitos sobre *hippies*. Esse diálogo não é algo solto dentro do filme e nem tem como objetivo descobrir o signo do personagem, ele fala implicitamente o que o personagem já vem dizendo ao longo do filme, que ele não pretende adotar aquele estilo de vida, que ele não faz parte daquele mundo.
- Enquanto a mulher descobre que Wyatt não é de aquário, Billy continua andando pelo local. Ele tenta sem sucesso iniciar conversa com uma mulher e depois dirige-se até um grupo onde está o rapaz para o qual eles deram carona. Com uma cruz, um homem impede que Billy passe e então lhe perguntam: *Quem mandou vocês?* Billy afasta-se e, já desencantando com tudo aquilo e disposto a partir, procura Wyatt e, como dito anteriormente, diz que eles

devem partir, que “eles querem fazer outras coisas”. Antes de chegar até Wyatt, Billy ainda passa próximo aos integrantes do grupo teatral e eles novamente são retratados de forma irônica: eles são irritantes, cantam uma canção repetitiva e mexem com o motoqueiro assim que ele passa próximo a eles. Antes de partirem, Billy ainda observa de longe a “apresentação” no palco de um membro da comunidade. Sem camisa e usando uma barba grande, o rapaz exhibe-se fazendo movimentos similares a uma dança. Independente do valor estético da apresentação, é evidente que ela é colocada ali de forma pejorativa, tanto porque quem a observa é Billy, que em várias ocasiões anteriores já tinha demonstrado que não estava gostando do que via quanto porque eles estão partindo do local, a cena mostra, de certa forma, o que eles estão deixando para trás, é um resumo daquilo que a comunidade demonstrou ser: algo carente de propósito e de eficácia questionável.

Sem Destino visita lugares e personagens que representam as possibilidades políticas e sociais disponíveis nos EUA na década de 60. Billy está simplesmente correndo atrás do “sonho americano”, buscando a realização pessoal através da liberdade, que supostamente o dinheiro resultante da negociação de drogas deveria lhe proporcionar. O personagem dele é materialista e cético frente às mudanças em curso. Wyatt representa outro tipo de americano, aquele que está indeciso entre adotar e encorajar algo novo ou prender-se àquilo que as melhorias econômicas do período pós-guerra proporcionaram. Wyatt simpatiza com as causas coletivas, mas também não consegue abrir mão da realização individual através do dinheiro que ele carrega no tanque de sua moto.

Após a decisão de deixar o local ser tomada, ele leva as garotas até a montanha e tomam banho juntos. Eles nadam sem roupa e, mesmo que isso não seja mostrado no filme, é bem provável que eles façam sexo. Essa cena, além da referência clara à liberdade sexual vivida e reivindicada no período, ainda nos mostra que os personagens não estão interessados em envolver-se com as causas políticas e com o debate da contracultura. Eles não querem viver na comunidade, mas não vêem problema em aderir ao visual (Billy), ir até o local, comer, aproveitar o clima de liberdade sexual para transar e conseguir algumas drogas. Antes de deixarem de vez a comunidade, o rapaz que ganhou a carona lhes entrega um papelote com a droga alucinógena LSD. Ele pede que “*na hora e no local certo, eles repartam aquilo com alguém*”. Billy apressa Wyatt, que despede-se do rapaz dizendo “*Não sou escravo do relógio, mas preciso ir andando*”. Ele nega novamente que viva de uma forma convencional e que

obedeça ao sistema mas deixa para trás a oportunidade de uma vida diferente que a comunidade oferece.

Um corte de cena brusco já nos leva direto para o meio de uma parada cívica. Billy e Wyatt “atropelam” a parada e desfilam no meio dos integrantes com suas motos até que a polícia os leva para a prisão. A cena seguinte talvez seja a maior contribuição do roteirista Terry Southern para o filme.

Logo após a porta da cela ser fechada, Billy reforça sua personalidade arrivista fazendo a famosa pergunta “Sabem quem somos?”. O que ele dá a entender aqui, quando ele diz que eles “*estão nas manchetes e que eles faturaram alto*” é que a lei não deveria aplicar-se a eles pelo fato de eles serem “famosos” e por terem dinheiro. Como ninguém lhe dá ouvidos, ele começa a reclamar dizendo que as pessoas da cidade são “caipiras esquisitos”. A câmera acompanha sua caminhada pela cela mostrando desenhos e mensagens deixados na parede por ex-detentos, em sua maioria de fundo religioso. Ele acaba descobrindo que uma terceira pessoa está presa ali com eles na mesma cela. Trata-se do advogado George Hanson, interpretado pelo Jack Nicholson. Até então Nicholson não passava de uma promessa. A atuação dele no filme lhe rendeu a indicação de Melhor Ator Coadjuvante e abriu caminho para que ele tornar-se um dos melhores e mais prestigiados atores de sua geração.

Segundo Lee Hill, o personagem George Hanson foi completamente composto por Terry Southern. Sobre o mesmo, o seguinte trecho do autor é irretocável:

A interpretação de Jack Nicholson é fenomenal. Hanson é simpático, reflexivo, espirituoso, espontâneo, apaixonado, consciente de seus próprios defeitos e receptivo às novas idéias. Ainda que Terry Southern tenha pensando nos heróis trágicos de Faulkner quando compôs o personagem de Hanson, nós nos indagamos se a interpretação de Nicholson não foi uma discreta homenagem ao próprio roteirista, que possuía diversas das características envolventes de Hanson. George Hanson aparece em apenas um quarto do filme, mas sua presença é tão calorosa e carismática que mesmo os críticos que detestaram *Sem Destino* foram conquistados pelo personagem e pela interpretação de Nicholson.

O diálogo de Hanson na cadeia e em torno da fogueira explicita o subtexto político do filme. Seu primeiro contato com Billy e Wyatt espelha o conflito de cinismo e idealismo e o impulso para conciliar essas forças opostas. Depois que Billy se desculpa por ter reagido de forma violenta quando Hanson o acordara na cadeia, este responde: “Está tudo bem. Não há nenhum mal entendido, afinal estamos todos na mesma cadeia aqui.” Ao contrário de Wyatt, que flerta com o idealismo, Hanson é um ativista político. Ele está usando seu diploma de advogado e sua sagacidade para impedir que a contracultura e a maioria silenciosa cheguem às vias de fato. O diálogo sugere que ele provavelmente passou boa parte dos anos sessenta impedindo que militantes dos direitos civis fosse linchados, que os *hippies* fosse humilhados com banhos de piche e penas de galinha, e que os direitos constitucionais de seus concidadãos fossem atropelados pelo zelo autoritário.⁵³

⁵³ Ibidem, pág.49.

Como Hill explica, antes mesmo de Hanson anunciar que já advogou a favor dos direitos civis, é possível perceber que ele é simpático às causas e aos membros da contracultura. Mesmo sendo hostilizado por Billy em um primeiro momento, ele repreende o policial quando esse chama Billy de “animal” e pede para que lhe arrumem um cigarro, dizendo que ele e Wyatt são “*bons meninos*”.

Billy, quando percebe que George recebe tratamento diferenciado dos policiais por aparentemente ser alguém importante, inicia uma tentativa de aproximação do sujeito. George, que revela-se alguém que trabalha para proteger aqueles que sofrem de discriminação e julga que Billy e Wyatt, por seu visual, façam parte do movimento contracultural, passa a lhes falar sobre a população local e suas tendência reacionárias: “... *o povo daqui acha que a tesoura vai melhorar a imagem da América. Querem que todos se pareçam com Yul Brynner.*”⁵⁴ *Usaram navalhas nos dois últimos cabeludos que prenderam. Eu não estava aqui para protegê-los. Sabem, eu sou advogado. Já trabalhei para a União Americana de Liberdades Civis.*” Uma das grandes críticas ao filme *Sem Destino* é que ele não aborda a questão racial e, fora os figurantes, não tem nenhuma personagem negro. Uma cena onde Billy, Wyatt e George acampam na fazenda de um fazendeiro negro até chegou a ser gravada, mas acabou sendo descartada no corte final⁵⁵. Um dos únicos diálogos que tocam na questão é travado entre George e Billy, quando o motoqueiro lhe pergunta se ele consegue libertá-los. George responde que sim, “*contanto que eles não tenham matado ninguém, ninguém branco, pelo menos*”. A ironia diz de forma clara que, apesar de todas as lutas por direitos iguais, os negros ainda eram tratados de forma desigual pela lei.

George consegue que Billy e Wyatt sejam soltos pagando uma fiança de 25 dólares e destaca que não foi necessário que eles tivessem seus cabelos cortados. O poder de George, homem branco formado, fica claro não só por ele ter conseguido para os motoqueiros um tratamento diferente do que os dois últimos cabeludos, que ele cita anteriormente tiveram, como pode ser percebido quando o policial chama-lhe a atenção para o fato de que, mesmo que ele tenha sido preso diversas vezes seguidas, eles não contariam nada para o seu pai, mas que era importante que ele mudasse seu comportamento. O tratamento diferenciado, é claro, não estende-se a todos os presos do local.

⁵⁴ Ator suíço que passou a usar a cabeça raspada após participar do musical da Broadway “O Rei e Eu”.

⁵⁵ HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág.56.

Ao saírem da prisão, recebemos outra dica para compreendermos a personalidade de George. Ele retira uma garrafa do bolso e propõe um brinde ao “*velho D.H. Lawrence*”, poeta conhecido por suas reflexões e críticas aos efeitos desumanizantes da modernidade e da industrialização. George oferece a bebida a Billy e Wyatt e comenta que já tentou várias vezes ir para o Mardi Gras mas que nunca conseguiu. Mais uma vez, é reforçado o fato de ele ser uma pessoa influente quando ele tira do bolso um cartão, que lhe foi dado pelo Governador da Louisiana, onde consta o endereço da Casa da Luz Azul da Madame Tinkertoy, que segundo ele seria “*o melhor puteiro do sul*”. Diante da empolgação de Billy e Wyatt com a ideia de conhecerem o local, George pergunta se ele pode juntar-se a eles na viagem.

Com o advogado na garupa, Billy e Wyatt seguem viagem e novamente temos cenas deles na estrada. A canção “*If You Wanna Be a Bird*”, algo como *Se Você Quer Ser um Pássaro* do grupo Holy Modal Rounders pode então ser ouvida. A letra que combina palavras como “pássaro”, “voar”, “tentar” e “céu” casa bem com as imagens que mostram George e Billy simulando pássaros batendo as asas, como se George estivesse aprendendo a voar, a ser livre. Eles dirigem até o anoitecer e então tem início a primeira cena da fogueira com a participação de George.

Mesmo que George aparentemente seja um alcoólatra (ele bebe outro gole de sua bebida no início da cena), ele espanta-se quando Wyatt lhe oferece maconha. George apóia a contracultura, não participa ativamente dela. Ele é favorável que as pessoas tenham liberdade de expressão, mas até aquele momento ele preferiu não adotar algumas das práticas que essa liberdade proporcionaria, sendo que entre elas estaria usar drogas. Diante da recusa de George em acender o “cigarro”, Wyatt o encoraja e ele responde “*Não posso, já tenho problemas suficientes com a bebida. Não posso ficar viciado.*” Wyatt não insiste e, vencido pela curiosidade, George acaba fumando (e conta-se que Nicholson fumou maconha de verdade nessa cena).

Billy, que encontrava-se calado até então, diz ter visto algo no céu, que provavelmente seria um satélite. George, já sob o efeito da droga, diz que não se tratava de um satélite, mas sim de um OVNI (Objeto Voador Não Identificado) que estaria lhe mandando um sinal. George inicia então uma conversa dizendo que OVNI’s estão sendo vistos em todos os locais e que eles tem bases em todo o mundo. Os “Venusianos”, como George os chama, nada mais são do que uma alusão aos soviéticos e à paranóia comunista iniciada nos EUA após a guerra, que dizia que havia cidadãos da URSS infiltrados em território americano. Vejamos algumas frases da explicação de George sobre os Venusianos que deixam isso mais claro:

- *“Eles vem para cá desde 1946, quando um cientista enviou o primeiro sinal de radar para a lua.”*
- *“Muitos deles têm vivido e trabalhado entre nós desde então. O Governo já sabe.”*
- *“Eles são pessoas como nós, do nosso sistema solar. Só que a sociedade deles é mais evoluída. Não tem guerras, não tem um sistema monetário, nem líderes, porque cada homem é um líder. Com a tecnologia que tem, eles podem se alimentar, se vestir, e se transportar com igualdade e sem esforço”*

Billy, mais uma vez dando mostras de seu ceticismo, diz que aquilo tudo é loucura e pergunta, com um ar de arrogância, o porquê dos “venusianos” não aparecerem e “acabarem com isso tudo aqui de uma vez”. George responde: *“Eles não aparecem porque, se o fizessem, causariam um pânico generalizado. Nós ainda temos líderes nos quais confiamos para que divulguem essas informações. Esses líderes decidiram acobertar as informações que seriam um choque tremendo para nosso sistema antiquado. O resultado disso é que os venusianos têm mantido contato com gente de todas as classes sociais, de todas as classes sociais. (risos) Seria um golpe devastador para o nosso sistema antiquado por isso eles encontram gente de todas as classes sociais e fazem o papel de conselheiros. Pela primeira vez, um homem terá um controle divino sobre o seu próprio destino. Ele terá a oportunidade de transcender e evoluir com alguma igualdade para todos.”*

Após ouvir tudo em silêncio, Wyatt pergunta apenas como está o “baseado” de George. Ele responde que apagou e então Wyatt lhe pede que guarde o que sobrou porque eles fumarão no outro dia pela manhã, e que George passaria a ver tudo de forma diferente. A cena termina com George dizendo duas vezes que *“realmente está precisando disso”*. É visível a mão de Southern tanto na construção do personagem George, um homem que equilibra características conservadoras e liberais, quanto nos diálogos dessa cena. Como foi falado, o misticismo, um assunto de interesse de grande parte dos *hippies*, é abordado aqui na forma dos OVNI's para fazer uma metáfora não somente ao comunismo, mas mais ainda a uma forma alternativa de sociedade baseada na igualdade que, segundo Southern na voz do advogado, a população não estaria preparada para aplicar. Southern, por estar mais envolvido com o movimento de contracultura do que Hopper e Fonda, traz para o filme uma visão diferente do que foi apresentado até ali. Hanson sabe que, para mudar alguma coisa, é necessário engajamento e por isso ele faz o que pode para defender os direitos individuais de

peessoas como os dois motoqueiros que ele conheceu na prisão. Billy é cético em relação a toda aquela conversa, acha que é tudo bobagem. Wyatt interessa-se pelo assunto e houve com atenção, mas assim que Hanson para de falar ele muda de assunto, talvez por não ter nada a acrescentar mas também por não querer se envolver.

Na cena seguinte, vemos Billy, Wyatt e George na estrada novamente, dessa vez acompanhados pela canção *Don't Bogart That Joint* (algo como Não Monopolize Esse Baseado) do grupo The Fraternity of Man. Eles seguem pela estrada observando a natureza e alguns animais até que um corte brusco muda tanto o ambiente quanto a canção. O campo dá lugar à cidade, com a paisagem mostrando que eles já estão no Sul do país, próximos ao destino da viagem (Louisiana) e no fundo ouvimos a canção *If 6 Was 9* do grupo Jimi Hendrix Experience. Jimi Hendrix, considerado um dos ídolos da contracultura, canta a respeito de alguém que permanece fiel a seus princípios independentemente daquilo que acontece a seu redor, enquanto os motoqueiros encaminham-se para uma lanchonete. Há dois grupos distintos dentro do estabelecimento: um grupo masculino formado por trabalhadores locais e por policiais e um grupo feminino composto por adolescentes. Eles atraem a atenção dos dois grupos assim que entram no local, sendo que os homens começam a hostilizá-los devido ao visual (principalmente Billy e seu cabelo comprido) e as meninas ficam curiosas e começam a fazer gracejos.

Billy é chamado de “moça”, de “brucutu” e um outro rapaz ainda diz que eles foram até lá atrás de umas “negronas” e completa “isso é, se as negronas toparem”. George ainda tenta fazer piada com a situação, dizendo que eles estavam diante da “sabedoria caipira”. Os insultos continuam até que surge uma ameaça. Um deles pergunta o que eles devem fazer e o outro diz “*Não sei, mas acho que não vão conseguir sair da cidade.*” Para evitar qualquer tipo de problema, Wyatt, que até aquele momento permanecera calado, sugere que eles deixem o local, sugestão prontamente aceitar por Billy e George. Observados pelas moças e pelos homens, os três deixam a lanchonete dizendo ironicamente que o “*povo daqui é muito gentil*”. Nessa cena, que é introduzida pela canção de Hendrix sobre não importar-se com a opinião alheia e seguir firme em seus propósitos, vemos o rosto da América reacionária, a mesma América conservadora que chamou Kennedy de comunista por ele, entre outras coisas, iniciar conversas sobre desarmamento com a URSS e planejar retirar as tropas do Vietnã. Aqui também é retomada a ideia de Fonda de que esse deveria ser uma *eastern*, pois nota-se que o “perigo” e as “lutas” por ele travadas intensificam-se à medida que eles vão indo em direção ao leste. Nos *westerns* os *cowboys* iam para o oeste, deixando suas casas e famílias no leste, enfrentar os desafios da expansão territorial e das tribos indígenas. Em *Sem Destino*, a

receptividade da população a Billy e Wyatt e o que eles representam vai diminuindo à medida que eles vão saindo do oeste (Califórnia) e encaminhando-se para o leste (Louisiana).

Deixando o local, Billy, Wyatt e George param à beira da estrada e temos mais uma cena de fogueira. É visível o desânimo no rosto deles depois do episódio na lanchonete. A conversa aqui assume um tom pessimista, com George dizendo *“Sabem, este país já foi muito bom. Não entendo o que está acontecendo com ele.”* Billy diz que todos viraram covardes e lembra da cena onde o dono de um motel, talvez por medo deles e de seu visual, não quis deixar que eles dormissem no local. George diz que *“as pessoas não tem medo deles, mas do que eles representam”*. Billy, apesar de estar ciente que seu visual representa alguém que vai contra as convenções sociais, diz de forma um tanto quanto superficial que *“para eles, só representamos alguém que precisa cortar o cabelo”*. George complementa o raciocínio e diz que eles representam a liberdade e que falar de liberdade e vivê-la são duas coisas diferentes. *“É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre, porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que é. Eles falam sem parar de liberdade individual mas, quando vêem um indivíduo livre, ficam com medo”*. Billy, ainda sobre o efeito das palavras de George, diz que nunca botou ninguém para correr de medo devido a seu visual e George diz que não era bem assim, que na verdade quem corria perigo era ele. Wyatt permanece calado, ouvindo tudo e aparentemente refletindo a respeito. Após algumas brincadeiras entre George e Billy o grupo vai dormir. Durante a noite, eles são atacados pelo grupo de homens que estava na lanchonete. George morre e Wyatt fica bastante ferido, Billy espanta os homens com seus gritos e um canivete.

Como George tinha alertado anteriormente, as pessoas ficam assustadas quando vêem alguém realmente livre, mesmo que isso, nesse caso, seja um pouco questionável. Fora o visual, Billy e Wyatt estavam longe de viverem desapegados da sociedade de consumo e os valores por ela produzidos e encorajados. Só que, da mesma forma que Billy costuma ver o mundo de uma forma superficial, os moradores do local também o fizeram e os atacaram devido à forma que eles se vestiam, o que eles associaram aos *hippies*. Não é somente George Hanson que morre nessa cena, o que vemos é a morte da razão e da possibilidade de convivência pacífica entre esses dois grupos, é o conservadorismo de Richard Nixon triunfando sobre os governos liberais da família Kennedy. Não dá para deixar de associar a morte de George em *Sem Destino* com os assassinatos de Bob e John F. Kennedy, todos eles padeceram por seu envolvimento com causas sociais ligadas à esquerda, na época quase um sinônimo de comunismo.

A cena onde Billy e Wyatt observam o cadáver de George Hanson é sucedida por imagens onde os motoqueiros já estão em Nova Orleans, cidade onde ocorre o Mardi Gras. Não mostram o que eles fizeram com o corpo (se o enterraram, se deixaram lá mesmo) e nem as costumeiras imagens dos dois na estrada. De qualquer forma, a cena seguinte à morte do advogado começa em um restaurante. Billy, na primeira cena de fogueira do filme, já tinha deixado claro que queria *“ir jantar em um lugar bem bacana, gastar um pouco de grana”*. A imagem de uma carne sendo flambada abre a cena e, juntamente com a decoração do local, demonstra que eles estão em um local refinado, onde finalmente eles podem começar a gastar o dinheiro que eles conseguiram. Ao contrário de Billy, que está feliz comendo, bebendo e fumando, Wyatt está triste. Billy o encoraja e diz que eles devem ir ao Bordel da Madame Tinkertoy, que George gostaria que eles fossem. A última coisa que Billy transmite nessa cena é preocupação com o que aconteceu com George, ele está feliz por finalmente estar desfrutando dos confortos que o dinheiro pode lhe dar e não quer que a morte do advogado atrapalhe o seu momento de glória. Wyatt está triste e pensativo, não só pela morte do amigo, mas sim porque o objetivo que ele traçara para si, quando alcançado, não lhe satisfaz. Tal sentimento ficará claro mais à frente.

Do restaurante, somos levados diretamente para dentro do Bordel, que é introduzido com imagens alternadas de pinturas sagradas (santos) e profanas (nudez). Billy demonstra desenvoltura no local, conversa com todos, mexe com as mulheres. Wyatt fica quieto em um canto, calado e com cara de tédio. Em um momento no qual os dois ficam sozinhos em um quarto, Wyatt anda pelo local observando os objetos da decoração. Ele lê em uma placa a frase de Voltaire *“Se Deus não existisse, seria necessário inventá-lo”* e Billy limita-se a dizer *“É uma ideia e tanto!”* para logo depois dizer que está fazendo calor e que ele está bêbado. Além da amizade e do dinheiro, aqui fica bem claro que Billy e Wyatt têm pouco em comum. Eles conversam pouquíssimas vezes durante o filme sobre algum assunto que não envolva a viagem ou o dinheiro e o que eles poderiam fazer com ele. Se Billy é materialista e superficial, Wyatt oscila entre a coragem de tentar viver fora do sistema e a covardia por não arriscar deixar o dinheiro de lado e aderir a algum dos estilos de vida pelo qual ele interessou-se durante a viagem, ele parece simplesmente estar indo atrás de Billy, obedecendo e seguindo um padrão de vida ditado pelo conforto e segurança.

Antes das garotas pelas quais eles pagaram chegarem, Wyatt ainda lê em um quadro: *“A morte apenas encerra a reputação de um homem e determina se ela é boa ou ruim”*. Nesse momento, ele tem uma espécie de premonição e vê uma moto queimando à beira da estrada.

Wyatt continua pensando sobre o propósito daquilo que eles estão fazendo mas é interrompido pela chegada das garotas de programa Mary (Toni Basil) e Karen (Karen Black). Billy não surpreende pedindo a Wyatt para ficar com a mais alta, uma loira que segue a risca os padrões de beleza americanos. Mary senta-se ao lado de Wyatt e tenta iniciar uma conversa, mas ele está distante e limita-se a perguntar “*Como é lá fora? Como é o Mardi Gras?*” Mary dá uma resposta extremamente superficial “*é cheio de gente*” e deixa Wyatt frustrado. Ela pergunta se ele não gostou dela e ele responde que está ali pelo amigo. Depois de um momento de reflexão, Wyatt resolve, pela primeira vez, tentar tomar as rédeas da situação e fazer aquilo que ele queria, de dar uma chance para algo novo: ele chama todos para saírem e verem o Mardi Gras.

Como já foi falado antes, as cenas rodadas durante o Mardi Gras foram as primeiras a serem gravadas. A falta de entrosamento da equipe e a inexperiência de Hopper e Fonda como diretor e produtor pode ser notada visivelmente na tela. Fora a fotografia que destoa totalmente do restante do filme (mesmo que o resultado obtido seja deveras interessante), há um certo amadorismo presente em todas as imagens, nota-se a presença da câmera nos olhares curiosos das pessoas, percebe-se que há uma equipe de filmagem ali.

Depois de observarem as pessoas e os carros alegóricos do festival, Wyatt, Billy, Mary e Karen dirigem-se para o cemitério local. Já embriagados, eles sentam-se do lado de um túmulo e então Wyatt lhes oferece o LSD que ele ganhou do rapaz da comunidade. A sequência seguinte foi inteiramente editada pelo Dennis Hopper e é certamente a cena mais experimental de todo o filme do ponto de vista cinematográfico. Hopper, diretamente influenciado pela sua participação no *Viagem ao Mundo da Alucinação* (1967) do Roger Corman, intercala imagens psicodélicas e cenas onde os personagens estão extremamente felizes contrastando com cenas onde eles estão depressivos para criar na tela a experiência alucinógena do LSD. O ponto alto aqui é quando Wyatt encontra-se nos braços de uma estátua chorando e amaldiçoando sua mãe por ter morrido e deixado ele sozinho.

Um outro corte de cena já mostra os personagens novamente na estrada. Não é revelado o destino das personagens Mary e Karen, mas fica claro que, novamente, Billy e Wyatt não optaram por encerrarem sua viagem e adotarem um estilo de vida mais convencional. O Mardi Gras, objetivo inicial dos motoqueiros, ficou para trás. A falta de propósito em suas vidas e em tudo aquilo que eles passaram durante o percurso é evidente na última cena de fogueira do filme. Billy, triunfante, declara “*Agora nós conseguimos! Estamos ricos, Wyatt. É cara! Conseguimos, cara! Conseguimos! Estamos ricos, cara! Vamos nos aposentar na Flórida*”. Wyatt, que novamente encontrava-se calado e pensativo, diz “*Sabe de*

uma coisa, Billy? Nós estragamos tudo.” Billy, fazendo cara de quem não entendeu, responde “*Como assim? Esse é o canal. Você fatura uma grana alta, e aí é livre, sacou?*”. Wyatt limita-se a repetir que eles estragaram tudo e depois vai dormir.

“*Nós estragamos tudo*” talvez seja uma das frases mais significativas ditas no filme. Wyatt e Billy, do ponto de vista de Wyatt, jogam fora a possibilidade de serem livres de verdade, de aderirem a um tempo de vida fora da sociedade de consumo, negando o trabalho alienante e o conservadorismo que julga as pessoas por seus visuais. A realização do sonho de ir para o Mardi Gras e “gastar uma grana” não satisfaz o desejo de Wyatt de ser livre, pelo menos não da forma como ele significa sociedade durante os eventos do filme, forma essa que difere-se bastante daquela que ele adotava no início do filme. Voltando ao contexto que foi desenvolvido no primeiro capítulo, “*nós estragamos tudo*” diz respeito à consciência de que sua geração, a geração *baby boom*, não consegue diferir-se da geração de seus pais. O país estava novamente em guerra e os motivos da mesma revelavam-se cada vez mais inglórios, de modo que o Vietnã também pode ser visto como os EUA “*estragando tudo*”, estragando a possibilidade do país firmar a imagem libertadora construída culturalmente para si a partir da Segunda Guerra⁵⁶.

Os motoqueiros voltam para a estrada e dessa vez ouvimos a canção *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*, uma canção que fala sobre a futilidade da vida em sociedade. Em um trecho deserto da estrada, Billy e Wyatt deparam-se com dois homens caracterizados de forma que associemos a eles a imagem de pessoas conservadoras e reacionárias. Um deles, de posse de uma espingarda, passa a fazer piadas com o cabelo comprido de Billy. Não fica claro se acontece de forma intencional ou se por acidente, mas a arma dispara e Billy é jogado para fora da estrada. Wyatt retorna e, vendo o amigo morrendo, cobre-lhe o rosto com sua jaqueta que tem a estampa da bandeira dos EUA e então sobe novamente em sua moto e parte em direção à caminhonete. Os fazendeiros dão meia volta e então temos uma espécie de “confronto final” entre Wyatt e a caminhonete, um indo em direção do outro tal qual acontece nos filmes de *cowboy* que *Sem Destino* subverte. A arma dispara novamente e vemos, através da única tomada aérea do filme, a moto de Wyatt explodindo ao lado da estrada. Um silêncio desolador é substituído pela canção *Ballad of Easy Rider* cantada por Roger McGuinn e escrita por outro ícone da contracultura, Bob Dylan.

⁵⁶ BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*. New York: Routledge, 2002. pág. 2

O acompanhamento sonoro dos créditos é o refrão simples da canção de Roger McGuinn *The Ballad of Easy Rider*: “o rio corre, ele corre para o mar, para onde quer que ele vá, é lá que eu quero estar”. McGuinn celebra o homem que somente desejava ser livre. A canção relaciona o anseio de liberdade com a beleza e a grandiosidade da paisagem natural dos Estados Unidos. Contraditoriamente, a morte estúpida de Billy e Wyatt não deixa que o público defina liberdade com tanta facilidade. E, com efeito, na América do final dos anos sessenta, a liberdade se transformara num apelo às armas, num epíteto, numa mentira e até mesmo numa ameaça. A liberdade se tornara tudo menos uma possibilidade de salvação.⁵⁷

⁵⁷ HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, pág.67.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

No pôster original de *Sem Destino* podemos ler a frase “A man went lookin for América. And coudn’t find it anywhere...” algo como “Um homem saiu para procurar pela América e não conseguiu encontrá-la em lugar algum”. Depois de conseguirem o dinheiro no começo do filme, Billy e Wyatt atravessam o país para ir ao Mardi Gras. O carnaval, a estrada e tudo aquilo que eles esperavam poder comprar e vivenciar graças ao dinheiro é a ideia inicial que eles têm de liberdade. Eles são marginais, negociam drogas e usam um visual que dá a entender que eles vivem como querem, sem preocupar-se em encaixar-se na sociedade americana tradicional, aquela que vive para o trabalho e o consumo.

Durante o caminho, quando eles estão “procurando pela América”, procurando pela liberdade, eles percebem que há algumas mudanças sociais radicais acontecendo no país e que há outras possibilidades de vida sendo experimentadas. Temos o rancheiro que vive quase exclusivamente do resultado de seu trabalho junto a terra e, principalmente, temos a comunidade *hippie*, a experiência prática dos membros da contracultura.

Não é por acaso que o cartaz de *Sem Destino*, que contém a frase citada, é ilustrado por Wyatt e não por Billy. Billy aprende pouca coisa durante o caminho, não demonstra interesse em mudar de vida, zomba dos membros da comunidade, ouve as análises do advogado George Hanson sobre a sociedade americana mas não problematiza o que é falado e demonstra uma personalidade superficial e pragmática. Curiosamente, é ele quem tem o visual que pode ser ligado à contracultura, com seu cabelo comprido, seu colar de ossos e sua jaqueta de *cowboy* e a morte dos personagens está diretamente ligada a seu visual. Considerando a forma como Wyatt e George vestiam-se, podemos tranquilamente dizer que eles não seriam atacados se não estivessem junto com Billy.

... o idealismo dos anos sessenta, como o dinheiro escondido no tanque de gasolina da moto de Wyatt, era muito fácil de adquirir e admitir, até ser esbanjado e violentamente destruído.⁵⁸

Vejo o personagem Billy como uma crítica às pessoas que aderiam ao movimento contracultural apenas para usar aquele visual, fazer uso de drogas e viver a liberdade sexual sem se preocupar com as questões políticas e sociais que estavam sendo discutidas no momento, como a Guerra do Vietnã, feminismo, segregação racial e as questões ideológicas ligadas à esquerda, que ganhavam força no país. Essa falta de conscientização e organização

⁵⁸

Ibidem, pág. 71

mata não só Billy e seus amigos, mas sim o próprio movimento contracultural como uma alternativa naquele momento.

A tentativa de organizar uma comunidade *hippie*, propositalmente mostrada no filme como algo que está fadado ao fracasso, é o exemplo mais explícito da visão que Hopper, Southern e Fonda têm do período. Sem preparo intelectual e técnico para resolver as dificuldades surgidas no dia-a-dia, os membros da comunidade mostram-se desanimados e perdidos dentro daquilo que eles se propõem a fazer. A fraternidade e igualdade da *Era de Aquário* são deixados de lado diante das dificuldades e poucos deles parecem realmente ter uma visão geral do que aquela experiência deveria significar. Como Lee Hill escreveu, o idealismo era fácil de ser adquirido, mas o que vinha depois, ou seja, o debate e a organização ao redor de seus objetivos, era a exceção, não a tendência.

Wyatt, assim como Billy, inicia o filme como uma pessoa que quer ser livre. Para tanto, ele acredita, assim como Billy fala no final do filme, que ele deveria conseguir uma grande quantidade de dinheiro para poder realizar tudo aquilo que ele desejava. No entanto, ao contrário de seu companheiro de estrada, Wyatt observa as possibilidades encontradas durante o caminho e, à medida que eles avançam pelo território americano, fica cada vez mais em dúvida a respeito do que “ser livre” significa. Ele é seduzido pela chance de tentar viver uma vida diferente: ele admira o rancheiro que vive trabalhando em sua própria terra e afeiçoa-se pelo espírito de cooperação da comunidade. No entanto, ele não consegue encontrar forças dentro de si para mudar de vida, para tentar algo novo. A ideia do *sonho americano*, do cidadão que tem seus esforços recompensados através do retorno financeiro, é mais antiga, conhecida, aceita e confortável. Wyatt sente uma necessidade de algo mais profundo, do contato com a natureza, de uma vida onde ele possa viver em função do bem coletivo e não da satisfação de desejos individuais, mas ele tem medo de arriscar e prefere seguir Billy até o fim.

Wyatt não pode ser classificado simplesmente como a representação do americano comum que estaria perdido e indeciso diante das várias possibilidades que abrem-se naquele momento. Apesar de tudo, Wyatt é um personagem que vive às margens do sistema, ele usa e negocia drogas. No entanto, seu apelido de Capitão América, sua jaqueta, capacete e moto adornados com a bandeira americana não deixam dúvidas: Wyatt representa as contradições, dúvidas e medos de alguém que propõe-se a pensar a respeito do que está acontecendo nos EUA na década de 60. Tanto o conservadorismo que evoca o preconceito e a intolerância que eles encontram durante o caminho, quanto a alternativa a ele que prova-se desorganizada e

sem propósitos maiores, representada pela comunidade *hippie*, não é o ideal, não é a “América” que ele sai para procurar, não é a liberdade que ele tanto deseja.

O personagem mais esclarecido do filme, aquele que condensa o conservadorismo e ideias liberais ligadas à tolerância e à aceitação do novo é o advogado George Hanson, interpretado pelo Jack Nicholson. Mesmo tendo ligações com políticos importantes e estando inserido dentro do sistema judicial americano, George não segue à risca aquilo que é esperado de alguém de sua classe social: ele bebe, aceita experimentar maconha e fala como entusiasmo a respeito de uma sociedade ideal, a dos “Venusianos”, que nada mais é do que uma referência clara ao comunismo. George, que representa o meio termo, talvez a proposta mais viável dentre todas aquelas apresentadas por *Sem Destino*, é morto por seu envolvimento com Billy e Wyatt e por aquilo que eles representam, ou por aquilo que as pessoas “acham” que eles representam, já que percebe-se que o ódio dos fazendeiros é despertado principalmente pelo fato de eles associarem o cabelo comprido de Billy ao movimento *hippie*, à contracultura, ao anarquismo e ao comunismo que o “americano” considera com uma ameaça ao seu estilo de vida.

O que concluo com este trabalho é que *Sem Destino* é sim um filme ligado à contracultura, mas não uma homenagem a ela e muito menos um veículo de divulgação de sua ideologia e de sua forma de vida. Assim como seus personagens no filme, Peter Fonda e Dennis Hopper demonstravam ser, na vida real, pessoas que interessavam-se pela contracultura mas que não estavam dispostos a adotar aquele estilo de vida. Eles usavam drogas e aderiam ao visual, mas estavam ligados demais ao sistema hollywoodiano e a um padrão de vida proporcionado pelo dinheiro para arriscarem tudo. A renda do filme foi disputada judicialmente e até hoje os envolvidos que ainda estão vivos (Dennis Hopper faleceu em 29 de maio de 2010) querem para si o crédito na produção do filme.

A ideia de Peter Fonda nasceu de um filme (*Anjos Selvagens*) onde há uma crítica aos excessos e à falta de objetivos de pessoas que nasciam, como diz a canção de Steppenwolf, para serem selvagens, para dispararem todas as suas armas ao mesmo tempo.

Em *Sem Destino*, essas pessoas novamente são representadas de forma pejorativa, o filme leva para a tela não o membro da contracultura engajado e consciente, mas aquele que vive de aparências, pessoas perdidas diante das mudanças em curso, que aderiram ao movimento talvez pela falta de algo melhor, sem ter consciência do que aquilo realmente representava.

Terry Southern, um membro da contracultura, contribui para o roteiro fazendo uma espécie de autocrítica sobre o movimento. Além de elaborar o personagem de George Hanson, Southern clama para si o final do filme onde os Billy e Wyatt são mortos.

Ele (Southern) disse que Hopper e Fonda queriam que seus personagens saíssem gloriosamente poente adentro. “Dennis Hopper não tinha a menor idéia sobre o que o filme era”, ele afirmou. “Quando Dennis leu o roteiro, disse: ‘Você tá brincando, né? Você vai matar *os dois*?’” Southern continua: “Na minha cabeça, o final tinha que ser uma acusação da América operária, as pessoas que eu achava responsáveis pela Guerra do Vietnã.”⁵⁹

Como eu já disse, o objetivo deste trabalho não foi fazer justiça a quem não teve seu nome devidamente creditado pelo que pode ser visto no filme, mas sim mostrar que a união do idealismo e do conhecimento de causa de Southern com as críticas e a visão de Dennis Hopper e de Peter Fonda resultaram em um filme que não reconhece a contracultura, pelo menos da forma como ela era praticada, como a solução ideal para os EUA da década de 60. O final pessimista sugerido por Southern reforça, como ele diz, que a apatia e o conservadorismo causaram a Guerra do Vietnã e impediriam a discussão de uma solução, mas também compartilha da ideia de Hopper e Fonda que os membros da contracultura não foram capazes de organizar-se para oferecer uma alternativa prática àquela realidade.

⁵⁹ BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll salvou Hollywood.: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Edita Intrínseca, 2009, pág.71.

FONTE:

SEM Destino. Direção Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda.
Intérpretes: Dennis Hopper, Peter Fonda, Jack Nicholson e outros. Roteiro: Terry Southern, Dennis Hopper e Peter Fonda. EUA: Columbia, 1969. 1 vídeo-disco (91 min.), NTSC, son., color.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. *Uma Geração em Debate: Beat ou Beatnik?* Rio de Janeiro, Departamento de História da Puc-Rio, 2006.

BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll salvou Hollywood.: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Edita Intrínseca, 2009.

BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*. New York: Routledge, 2002.

CALDEIRA, Arthur. “*Sem Destino*”, ícone da contracultura e da liberdade sobre rodas, completa 40 anos. <http://carros.uol.com.br/ultnot/2009/07/17/ult5498u235.jhtm>. Acesso em 21 out 2010.

EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Editora Summus, 2008.

FERREIRA, Neliane Maria. *Paz e Amor na Era de Aquário: A Contracultura nos Estados Unidos*. Caderno de Pesquisa do CDHIS, Uberlândia, MG, v.33, jul.2006.

FRANK, Thomas C. *The Conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. The University of Chicago Press, Chicago, 1997.

HILL, Lee. *Sem destino (Easy Rider)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

SCHILLING, Voltaire. Elia Kazan, o delator. <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2003/29/0000.html>. Acesso em: 17 set 2010.

SCHNEIDER, Steven jay. *1001 Filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SPINI, Ana Paula. *Os Sentidos do Amor; utopia e reificação na construção de representações das relações amorosas no cinema de autor nos anos 60*. Niterói, 2000

SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood: Mito da Guerra e Identidade Nacional Norte Americana*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2005.

TURNER, Graemer. *Cinema como Prática social*. São Paulo: Summus, 1997.