



REPO MAN: A ONDA PUNK E SUBURBIA: O PODER SUAVE EM FILMES HOLLYWOODIANOS

Repo Man and Suburbia: soft power in Hollywood films

Repo Man and Suburbia: el poder blando en películas de Hollywood

Franthiesco Ballerini¹
Herom Vargas²

Resumo

Os filmes de Hollywood são eficientes como poder suave, capazes de seduzir com ideias e valores. De outro lado, o movimento punk é caracterizado pela insubordinação e violência contra o sistema. Com base no conceito de poder suave e nos estudos culturais, este artigo discute duas obras de ficção punk do cinema – Suburbia (1983) e Repo Man: a onda punk (1984) – para mostrar como uma cultura subversiva se transforma em produto cultural, em diálogo com o conservador cinema hollywoodiano.

Palavras-chave: Cinema; Poder suave; Hollywood; Punk.

Abstract

Hollywood films are efficient as soft power, capable of seducing with ideas and values. On the other hand, the punk movement is characterized by insubordination and violence against the system. Based on the concept of soft power (Nye Jr.) and the Cultural Studies, this article discusses two fiction punk films – Suburbia (1983) and Repo Man (1984) – to show how a subversive culture transforms itself in cultural product, dialoguing with Hollywood's conservative production.

Keywords: Cinema; Soft power; Hollywood; Punk.

Resumen

Las películas de Hollywood son eficientes como poder suave, capaces de seducir con ideas y valores. Por otro lado, el movimiento punk es caracterizado por la insubordinación y violencia contra el sistema. Con base en el concepto de poder suave (Nye Jr.) y en los Estudios Culturales, este artículo discute dos obras de ficción punk del cinema – Suburbia (1983) y Repo Man (1984) – para mostrar como una cultura subversiva se transforma en producto cultural y dialoga con el conservador cinema hollywoodiano.

Palabras-clave: Cinema; Poder suave; Hollywood; Punk.

¹ Doutorando em Comunicação Social; Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, Brasil. franthiesco@yahoo.com.br - Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0665-0832>

² Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP); Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, Brasil. heromvargas50@gmail.com - Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7837-6740>

1. Algumas visões sobre o poder da cultura

O décimo sexto presidente dos Estados Unidos, Abraham Lincoln, havia dito certa vez: “Quase todos os homens são capazes de suportar adversidades, mas se quiser por à prova o caráter de um homem, dê-lhe poder”. O poder é um mecanismo de ação cotidiana estudado pela humanidade há séculos. Nos anos 1980, quando a Guerra Fria já estava dando sinais do seu fim pelo gradual esgotamento do modelo soviético, o cientista político Joseph Nye Jr. (2004), ao analisar as forças que movimentaram o poder no século 20, cunhou o termo *soft power* (poder suave), para designar “a habilidade de conseguir o que se quer pela atração, em vez de coerção ou pagamentos” (Nye Jr., 2004, p. X, tradução nossa)³. O modelo de vida norte-americano, conhecido como *american way of life*, não foi eficiente porque governos de Washington impuseram-no, com armas, sanções ou ameaças, para outros países. Ao contrário, esse estilo de vida foi paulatinamente disseminado por meio de vários produtos culturais dos EUA, dentre eles os quadrinhos, a propaganda e a música popular. Porém, há outro produto cuja eficiência está bem acima desses e trafega constantemente pelo mundo desde os anos 1920: o cinema de Hollywood⁴. Mas o modo de vida norte-americano tampouco foi eficiente porque era tema desses filmes hollywoodianos. Ele foi “vendido” ao mundo por meio de produtos, ideias, valores e comportamentos inseridos em personagens que ganharam fama internacional e seduziram grandes populações a replicar esse mesmo modo de vida. Poder suave:

³ No original: it's the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments.

⁴ O cinema de Hollywood compreende os filmes produzidos pelos grandes estúdios inaugurados em Los Angeles entre 1920 e 1930, no bairro chamado Hollywood. Usa uma linguagem composta por técnicas e formas narrativas a fim de atrair o maior público possível dentro e fora dos EUA. Por meio dos filmes, os estúdios inserem marcas e valores culturais norte-americanos que são propagados para todo o mundo (Epstein, 2008).

é a habilidade de conseguir o que se quer através da atração, em vez de coerção ou pagamentos. Surge da atratividade de um país por meio de sua cultura, ideais políticos e políticas. [...] Quando você consegue que os outros admirem seus ideais e querem o que você quer, você não precisa mais gastar muito em políticas de incentivo e sanções para movê-los na sua direção. Sedução é sempre mais efetivo que coerção, e muitos dos valores como democracia, direitos humanos e oportunidades individuais são profundamente sedutoras (Nye Jr., 2004, p. X, tradução nossa)⁵.

Manifestações culturais dotadas de poder suave são necessariamente aquelas de penetração e impacto internacional, que rompem barreiras geográficas, sociais e econômicas em diversos cantos do mundo (Ballerini, 2017). Em 1938, antes do surgimento da Guerra Fria, o Departamento de Estado dos EUA criou a Divisão de Relações Culturais, para promover a cultura do país na América Latina e blindá-la das influências soviéticas e nazistas. É um dos raros momentos de aproximação, não sem tensões, entre Hollywood e o governo, porque, como afirma Nye (2004, p. 102), os executivos dos estúdios não só colaboraram produzindo filmes patrióticos e alinhados aos desejos políticos do país como estavam felizes em fazê-lo, numa mistura de patriotismo com interesses próprios. Trata-se de uma arma muito mais eficiente para governos do que as famosas propagandas político-ideológicas. Disfarçados em tramas de ação, aventura ou mesmo amor, os valores e ideais de um país têm mais chances de envolver públicos de culturas e países diferentes. Outras alianças mais leves também já foram feitas, como na cerimônia do Oscar de 24 de fevereiro de 2013, quando a primeira-dama Michelle Obama anunciou, num telão, o vencedor de melhor filme da noite: *Argo* (2012), dirigido por Ben Affleck, sobre o resgate de seis diplomatas norte-americanos do Irã, em 1979, durante uma das maiores crises diplomáticas do país. O filme, muito criticado por deturpar vários pontos da verdadeira história, mostra os norte-americanos enganando facilmente os iranianos, fingindo estarem fazendo um filme para escapar com os diplomatas.

⁵ No original: it's the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments. It arises from the attractiveness of a country's culture, political ideals, and policies. (...) When you can get others to admire your ideals and to want what you want, you do not have to spend as much on sticks and carrots to move them in your direction. Seduction is always more effective than coercion, and many values like democracy, human rights, and individual opportunities are deeply seductive.

Mas Hollywood, embora o maior, não é o único poder suave manifesto nas artes e no entretenimento. Outros exemplos foram vistos em diversos países. O *British Invasion* foi a onda da música britânica iniciada pelos Beatles, em meados dos anos 1960, que não só desbancou grandes artistas norte-americanos no topo da Billboard, em grande parte daquela década, como também atenuou consideravelmente a imagem do poder duro da Inglaterra, suas invasões e domínios coloniais pelo mundo. Curiosamente, uma das razões pelos quais o *British Invasion* seduziu o mundo é que algumas de suas bandas, como The Rolling Stones e The Animals, eram vistas como rebeldes, ligadas à contracultura da época, uma semelhança com o apelo proposto por *Repo Man: a onda punk* e *Suburbia*, aqui analisados, que também oferece, em especial ao público jovem, um produto com marcas da contracultura, que propõe a quebra de tabus envolvendo drogas, sexo e violência. Se hoje a família real britânica exerce nenhum *hard power* (poder duro) e seduz o mundo com poder suave – vestimentas, bebês e festas – na época do *British Invasion* seu poder duro era latente, período do processo de descolonização da África, Guerra Fria e conflitos econômicos entre os países do bloco europeu. A música britânica, por mais que parte dela tivesse sido traduzida do *blues* e da *soul music* dos EUA, suavizou a imagem da Inglaterra, criou modos de se vestir e de se comportar e abriu caminho para inúmeros produtos britânicos no mundo.

O poder suave não é medido só por força econômica. Países menos desenvolvidos, como o Brasil, são possuidores de importantes poderes suaves. Ballerini (2017) aponta três: o carnaval, a telenovela e a bossa nova. O carnaval, por exemplo, ao se transformar em produto que atinge grandes massas, como Hollywood, mas em proporção ainda bem menor, é um poder suave brasileiro, pois seduz interna e externamente e traz divisas tangíveis (turismo) e intangíveis (a maior festa do mundo, a alegria do brasileiro etc.) para o país. Esse carnaval – Sapucaí, Anhembi e Barra-ondina – é o que dá samba no mundo, que tem volume, disciplina industrial e cobertura midiática capaz de traduzir o país de maneira espetacular e positiva para nações bem distintas da nossa. Já com relação à bossa nova, mesmo tendo sido impulsionada para o mundo a partir da indústria fonográfica norte-americana, sua constituição é de música brasileira. Por exemplo, milhões de pessoas do planeta acompanharam a modelo Gisele Bündchen desfilando pelo estádio do Maracanã lotado ao som de *Garota de Ipanema*, cantada por Daniel Jobim, neto de Tom Jobim,

na abertura dos Jogos Olímpicos do Rio, em 2016. A bossa nova ainda é gravada, recantada, comprada e fonte de novos artistas nos EUA, Japão, Austrália e, claro, no Brasil. A telenovela brasileira, mais especificamente aquela produzida pela TV Globo desde os anos 1960, é outro grande poder suave vendido a mais de cem países há décadas.

A novela *A Escrava Isaura*, por exemplo, foi vista por 450 milhões de chineses. A atriz uruguaia Natalia Oreiro é considerada uma das mulheres mais admiradas na Rússia e em Israel por conta de suas novelas. O maior mercado de rua que Luanda (Angola) já teve se chamava Roque Santeiro por conta do sucesso da novela brasileira no país. Paladar, o restaurante que Raquel (Regina Duarte) tinha na novela *Vale Tudo* virou também o nome dos pequenos restaurantes privados autorizados a funcionar após a abertura econômica de Cuba, nos anos 1990. Há relatos jornalísticos de que a primeira versão da novela *Sinhá Moça* (1986) interrompeu os conflitos bélicos na Bósnia, Croácia e Nicarágua (Ballerini, 2017, p. 109).

Há décadas, portanto, a cultura é vista como instrumento de poder, porém nem sempre analisada sob um viés positivo e democrático. Nos anos 1940, Theodor Adorno e Max Horkheimer, estudiosos da Escola de Frankfurt, ao criarem o conceito *indústria cultural*, analisaram a produção de bens culturais como um movimento global que transformou a cultura em mercadoria, fornecendo bens padronizados. Dizem Adorno e Horkheimer (1985, p. 114): “O terreno em que a técnica adquire seu poder sobre a sociedade é o terreno dos que a dominam economicamente. A racionalidade técnica é o caráter coercitivo da sociedade alienada”. Como se pode notar, a visão frankfurtiana é majoritariamente negativa quanto ao poder de dominação de uma cultura pela outra, mas os exemplos aqui citados demonstram que a cultura não necessariamente exerce um poder de influência negativo sobre outra. Ainda que o poder suave necessite de produtos padronizados para audiências globais, telenovelas, música britânica e filmes de Hollywood podem ser, também, instrumentos de contestação de padrões, sonhos de liberdade e, em polo oposto, criatividade e alegria internacionais, como é o caso do carnaval.

Conforme atesta McQuail (1983, p. 93), o pensamento marxista que guiou tais estudiosos baseia-se na ideia de que os meios de comunicação são instrumentos de produção, que operam ideologicamente ao disseminarem as visões de mundo das classes dominantes, negarem ideias alternativas que possam conduzir a uma mudança ou conscientização da classe operária e seus interesses, impedindo, assim, uma mobilização ativa da mesma. Trata-se, no entanto, de uma afirmação perigosa, já que ela nega, por exemplo, o papel de algumas mídias como conscientizadoras e esclarecedoras dos direitos dos cidadãos. Os cineastas do Cinema Novo, por exemplo, usavam o cinema como meio para disseminar novas ideias às classes média e baixa brasileiras, ideias de luta pela igualdade, combate à dominação cultural norte-americana etc. E a crítica de cinema reforçava tais pensamentos em outros espaços de mediação – jornais e revistas – reafirmando as ideias vigentes entre os cineastas ao interpretar, esclarecer e iluminar seus filmes perante o público.

A visão inicial frankfurtiana é reducionista quanto à dinâmica das formas de produção, interação e modificações da cultura e suas manifestações de poder. Ela limita as produções estéticas à dicotomia das chamadas alta e baixa cultura, sendo a cultura midiaticizada entendida como mercantil, alienante e expressão de poder dos grupos dominantes na sociedade capitalista. Por exemplo, são clássicos os textos em que Adorno demonstra os processos de repetição da canção de sucesso no rádio, de reiteração de estruturas de linguagem (Adorno, 1994) e as consequências disso na audição dos espectadores (Adorno, 1989).

Alguns anos adiante, os Estudos Culturais britânicos, que também tiveram o pensamento marxista como uma de suas origens, aglutinaram outros pesquisadores mais alinhados, por exemplo, a Walter Benjamin, do que a Adorno e Horkheimer. Stuart Hall (2016), por exemplo, via a cultura como uma construção, que influencia e é influenciada não apenas num único sentido – a cultura dominante sobre a cultura dominada, como pensava alguns frankfurtianos – mas em, pelo menos, uma via de várias mãos. Segundo Escosteguy (2015, p. 157), “os Estudos Culturais construíram uma tendência importante da crítica cultural que questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, estabelecidas a partir de oposições como cultura alta/baixa, superior/inferior [...]”.

Não se está negando a existência de culturas dominantes nem culturas dominadas. A cultura norte-americana é dominante, em grande parte, graças ao poder suave de Hollywood. Mas os estudos culturais vão pesquisar subculturas, ditas dominadas, e perceber que elas também exercem influência sobre as culturas dominantes. Como aponta Hebdige (2003), as subculturas jovens – *punks*, *mods*, *rastas*, *rockers*, *skinheads* – foram alvo de diversas pesquisas acadêmicas por serem dinâmicas, inventivas, e estavam longe de serem culturas dominadas, ou alienadas, que absorviam passivamente o pensamento, os produtos e as ideologias de culturas dominantes. Estas subculturas eram influenciadas por outras culturas, mas também influenciaram as manifestações mais hegemônicas.

A ênfase é, ao contrário, posta sobre o modo pelo qual, sob pressão estrutural, os jovens desenvolvem táticas de seleção em seu potencial identitário. Os estudos de caso mostram ainda como essas subculturas são, a partir de sua cristalização no espaço público, instrumentos de mecanismo de provocação, de promoção ou de estigmatização pela publicidade, pela mídia, pelas autoridades. Tal abordagem se distancia das análises em termos de consumo passivo, de ‘americanização submissa’, dá atenção a uma possível parte criativa de escudo do consumo (Mattelart & Neveu, 2004, p. 65).

Sob a ótica de que as subculturas também são instrumentos de poder, exercem influência e alteram as culturas dominantes é que se escolheu o movimento *punk* como uma das temáticas para a discussão sobre o poder suave de filmes de Hollywood neste artigo.

2. Movimento *punk*: aproximações conceituais

O ano de 1974 é considerado o nascimento simbólico do movimento *punk*, especificamente no clube *Country Bluegrass and Blues*, em Nova York (EUA), onde os frequentadores apoiaram bandas que faziam frente ao estilo *rock* progressivo e ao movimento *hippie*, indo contra a filosofia da não violência e otimismo destes últimos. Ao contrário, esse movimento *underground* preferia a

subversão da ordem, da cultura vigente, com certo sarcasmo e a filosofia “faça-você-mesmo” (*do it yourself*). As roupas e o corpo foram mídias importantes que, mais do que construir um personagem, materializaram os propósitos do *punk* em parte da juventude. Brian Cogan (2008) afirma que o modo de vestir, usando jaquetas de couro, camisas brancas, jeans e cabelos moicanos coloridos e espetados, surgiu aos poucos naquela mesma década.

Quando desembarcou na Inglaterra, poucos meses depois, o movimento foi além das músicas simples, de poucos acordes e de uma vestimenta característica. O país vivia uma decadência social e econômica e um alto índice de desemprego, contexto que serviu de motor para a subcultura *punk*, especialmente em Londres. Bandas como Sex Pistols e The Clash ascenderam ao gosto da juventude inglesa, mesclando símbolos nazistas com comunistas, com claras intenções de debochar dos valores vigentes e do *rock and roll* do *British Invasion*, que levou a Inglaterra ao topo das paradas de sucesso nos EUA, nos anos 1960.

A partir do final dos anos 1970, a subcultura *punk* já havia influenciado jovens do mundo inteiro, sem nunca deixar de estar calcada no sarcasmo, na crítica social e desprezo pelas ideologias vigentes, com profundo tom pessimista.

Os principais adeptos eram os jovens filhos de operários das periferias de Londres e de algumas cidades da América do Norte que sob os governos Thatcher e Reagan viram suas expectativas de vida frustradas. O punk, ao invés de apresentar-se como continuidade com um suposto movimento de jovens anterior, se reporta a ele essencialmente como ruptura (...) Descrente dos valores do amor e da amizade e da esperança, dos quais se tornaram incrédulos pela própria força avassaladora do capitalismo na sua versão moderna neoconservadora, assumiam em revanche, uma atitude violenta e irreverente (Gallo, 2010, p. 287).

Nesta mesma época, o cinema de Hollywood abraça a subcultura *punk*. Mas apesar de seus filmes serem classificados como *punk* por críticos e por plataformas internacionais como o IMDb (*Internet Movie Database*), eles também são passíveis de controvérsia no meio acadêmico. Para Araújo (2006, p. 86-87), filmes *punks* não poderiam ter o suporte de produção, distribuição e exibição dos grandes estúdios, pois a natureza do movimento é trabalhar com pouca especialização e sem “financiamentos

proibitivos”, pois estes controlam as funções econômicas e estéticas da obra, padronizando para modelos comerciais, o que significa, para o autor, a “antítese do cinema *punk*”. Ainda assim, Araújo reconhece a importância da temática *punk* no cinema e, também, em Hollywood, a partir dos anos 1970, sugerindo diversas categorias, como o *No Wave Cinema* – feito por músicos, cineastas e artistas ambientados nos clubes noturnos, especialmente de Nova York. Também o *Cinema of Transgression*, de uma segunda geração de cineastas, a partir dos anos 1980, sendo uma combinação niilista de *punk*, melodrama familiar, terror e delinquência juvenil. E desta mesma época surgiu também o cinema *punk* inglês, com diretores como Don Letts, Derek Jarman, Jack Hazan e David Mingay. Araújo (2006) ainda se apoia na obra de Nicolas Rombes, *New Punk Cinema* (2005), que traz filmes hollywoodianos com elementos de contestação das obras comerciais dos estúdios, com elementos *punks*, como em *Gummo* (1997), de Harmony Korine; *A bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick; e *Clube da Luta* (1999), de David Fincher. De modo geral, o cinema *punk*, ou aquele influenciado pela subcultura *punk*, propõe um experimentalismo maior na abordagem de temas, nos diálogos, na construção de imagem, bem como a quebra de alguns tabus sociais envolvendo sexo, violência e drogas, que são também corporalmente representados por símbolos e adereços como alfinetes, cruzes gamadas, arrebitos, brincos etc. O comportamento social parece ter sido a característica que sobressaiu do movimento *punk*, em tom maior que a música e a moda. Com uma certa aproximação ao anarquismo, embora seja considerado apolítico, os *punks* se opunham à religião, ao Estado e ao sistema capitalista de forma geral.

No entanto, justamente por ter encontrado uma grande quantidade de jovens e adultos descontentes com a situação socioeconômica de seus respectivos países, a subcultura *punk*, invariavelmente, cresceu e se tornou também uma caricatura de si mesma. Como consequência, saiu das meras páginas de revistas e jornais e se tornou tema de produtos culturais de massa, como filmes, propagandas e músicas.

3. Os filmes *Suburbia* e *Repo Man: a onda Punk* – interações entre Hollywood e o *punk*

A princípio, por sua postura contra hegemônica, o *punk* parece negar fortemente possibilidades de relações com Hollywood, uma indústria cuja natureza é eminentemente conservadora e cautelosa, tendo em vista sua essência comercial e que dificilmente admite radicalismos violentos contra o *status quo*, o que afastaria os espectadores. E como lembram Mattelart e Neveu (2004, p. 63), o *punk* é “caracterizado pela adoção de roupas, penteados e maquiagens agressivos e não convencionais, e pelo desafio às normas sociais de comportamento”.

No entanto, quando o número de adeptos dessa subcultura cresce em diversos países, os estúdios de Hollywood viram a oportunidade de uma aproximação. Os dois objetos de estudo deste artigo são os filmes *Repo Man: a onda Punk*, de Alex Cox, lançado pela Universal em 1984; e *Suburbia*, de Penelope Spheeris, lançado em 1983 e produzido por Roger Corman, importante produtor de Filmes B dos Estados Unidos. Como problema de pesquisa, nos perguntamos até que ponto Hollywood, majoritariamente guiada por produções comerciais que visam o grande público, é capaz de abraçar e dialogar com a subcultura *punk* em suas obras, integrando suas características e propostas, muitas vezes opostas às culturas dominantes nos EUA.

Para os limites deste artigo, a escolha recaiu sobre dois filmes bastante representativos da problemática aqui construída. O importante portal IMDb (*Internet Movie Database*) (Shannon, 2019) – que reúne uma das maiores bases de dados do cinema mundial e um *ranking* dos melhores filmes com base nas críticas de cinema que saem em jornais e revistas do mundo todo – indica, entre os Melhores filmes *Punk* de todos os tempos do portal, *Suburbia*, em terceiro lugar, e *Repo Man*, em sétimo. Acima (*Sid & Nancy*, *o Amor Mata*, de 1986, e *American Hardcore*, de 2006) e entre eles (*Pankot ne e mrtov*, de 2011; *Salad Days*, de 2014, e *SLC Punk!*, de 1998) estão todos filmes mais recentes – portanto com mais recursos tecnológicos e recursos financeiros, dada a consolidação dos filmes anteriores – ou documentários. Já a revista norte-americana *Rolling Stone*, uma das mais importantes publicações no segmento da cultura de massa no mundo, juntou críticos de cinema e de música para elencar os “25 maiores filmes de *punk rock*

de todos os tempos” (Grierson et al., 2016). Na lista da revista, os dois primeiros lugares são dos documentários *The decline of western civilization* (1981), de Penelope Sheeris, e *O lixo e a fúria* (2000), de Julien Temple, seguidos pelas duas primeiras ficções – portanto, as melhores da lista: *Suburbia* e *Repo Man*.

O procedimento metodológico adotado diante desses dois filmes é a análise fílmica qualitativa. Analisar, como lembra Penafria (2009), é decompor, estabelecer e compreender as relações entre as partes decompostas, interpretando-as, para esclarecer e explicar o funcionamento de uma obra e propor uma interpretação, tendo como base a análise dos diversos elementos que compõem um filme, como a análise textual, o conteúdo temático, análise poética, imagem e som. No mesmo caminho, Gomes (2004) ressalta que um filme pode ser entendido corretamente quando visto como um conjunto de dispositivos e estratégias com objetivo de causar um efeito sobre o espectador. E estes dispositivos podem ser identificados, isolados e relacionados com os demais efeitos produzidos pelos autores da obra. Com isso, temos, então, uma perspectiva metodológica que enfatiza a elucidação e apontamento dos recursos colocados estrategicamente em um filme para efeitos específicos nos espectadores. Por fim, conforme Lindzey (1968, p. 317) “a análise de conteúdo é qualquer pesquisa técnica cuja finalidade consiste em fazer inferências através da identificação sistemática e objetiva de características especificadas no interior do texto”. Na vertente qualitativa, esse procedimento metodológico não demanda obrigatoriamente a coleta de dados numéricos para mensurar o objeto, mas sim a obtenção de dados descritivos sobre situações, pessoas ou processos por meio do contato do pesquisador com o material estudado. A técnica desse método de pesquisa baseia-se em estudo descritivo e interpretativo de determinado fenômeno tal qual ele se manifesta no tempo e no espaço.

O cruzamento da lista do portal IMDb e da revista *Rolling Stone* elencou ambos os melhores filmes *punks* de todos os tempos que, curiosamente, foram feitos poucos anos depois da própria consolidação do movimento nos EUA e na Inglaterra. Isso quer dizer que os filmes são mais fidedignos às características do movimento? Ou o conservadorismo vigente na era Reagan/Thatcher

desfigurou o *punk* nestes longas? De que forma a tão conservadora indústria de Hollywood se deixou contaminar por um movimento tão transgressor? Estas perguntas guiarão a análise dos filmes escolhidos.

Suburbia foi dirigido por Penelope Sheeris, que dois anos antes havia feito o documentário sobre o *punk*, *The decline of western civilization* (1981). Quem encabeçou a produção foi Roger Corman, o nome mais importante na produção de Filmes B (filmes de baixo orçamento) na história de Hollywood, que ajudou a alçar a carreira de nomes como Robert de Niro, Jack Nicholson, e os diretores Francis Ford Coppola, James Cameron, Tim Burton e Martin Scorsese. Com um orçamento de US\$ 500 mil – considerado mediano para padrões de Filme B – a produção não divulga o faturamento, mas não deve ter sido baixo, visto que o filme correu, posteriormente, toda a cadeia das obras bem-sucedidas de Hollywood: *pay per view*, TV por assinatura, DVD, *blu-ray*.

A diretora elencou para o filme membros da subcultura *punk* de Los Angeles, ao invés de escalar apenas atores. Com participações ilustres, como a do baixista Flea, da banda Red Hot Chili Peppers, muitos dos incidentes mostrados no filme foram inspirados em eventos reais da cena *punk* da Califórnia, lidos pela diretora nos jornais e revistas locais.

A trama é conduzida pelos “Rejeitados”, como se autointitulam os garotos e garotas que abandonam ou são expulsos de casa e vão viver juntos numa casa abandonada no subúrbio de Los Angeles. Para sobreviverem, pedem dinheiro nas ruas e roubam. As atuações do filme são quase sempre sofríveis – a diretora usou, além de não atores, atores com pouca experiência – e os diálogos quase sempre caricatos, nos quais se fala muito daquilo que se deveria mostrar por imagem – a natureza do cinema – algo típico dos filmes de baixo orçamento. Mas o roteiro tem suas particularidades. O filme começa com a violenta morte de uma criança por um cachorro e termina com outra criança sendo morta, só que atropelada por dois homens. Esses homens fazem parte da comunidade da cidade, que se reúne numa escola para dar um jeito nesses “delinquentes”, como veem os *punks*. O *ethos* (moral da história) é sofisticado: “homens do bem”, conservadores e de família, também são capazes de atrocidades como os animais, contra aqueles que eles mesmos chamam de animais, os *punks*.

Os *punks* em *Suburbia* – cujo nome é amálgama de subúrbio e utopia – não são apenas jovens revoltados contra o sistema. São altamente violentos. A banda *punk* só para de tocar quando a violência atinge o ponto de uma garota ter sua roupa completamente arrancada por outros homens. “Esse tipo de violência não é nosso”, diz o vocalista. E tampouco é o tipo de violência comum nos filmes de Hollywood, que em geral se limitam a tiroteios sangrentos, e não a cenas de violência de cunho sexual que deixa uma garota nua frontalmente para a câmera. A subcultura *punk*, tida como violenta e transgressora, aqui influenciou diretamente os limites conservadores de Hollywood na época.

Mas a anarquia e o caos não entram na estrutura de linguagem da trama. O filme se apresenta dentro da mais convencional narrativa clássica (naturalismo, mimese narrativa, construção tradicional da imagem no quadro, edição clássica etc.). A história é conduzida pelo garoto certinho que se revolta com os pais e leva até o irmão pequeno – o que vai ser atropelado – para aquela casa, virando, ambos, gradualmente, membros da subcultura *punk*. Os rejeitados detestam policiais, ridicularizam os *hippies*, e propagandas de TV são constantemente colocadas nas cenas como elementos de deboche da vida convencional.

O filme constrói uma imagem absolutamente violenta dos *punks*. Todos os *shows* mostram pessoas brigando, que depois vão assaltar lojas e até matar. “Estes adolescentes *punks* estão agindo como bárbaros”, diz o padre na reunião da comunidade. “Eles não querem formar família porque são a prova de que família não funciona”, diz um policial, pai de um dos garotos *punks* que fugiu de casa. A imagem de extrema violência dessa subcultura é consolidada no clímax: quando uma das garotas, Sheila, morre de overdose. Os amigos *punks* vão ao seu funeral, são expulsos pela família, mas, antes, atacam violentamente o pai da moça, que a molestava sexualmente antes de ela fugir de casa. Tudo ao som de música *punk*, encerrando, de noite, com a morte da criança na casa que eles chamavam de lar.

Lançado um ano depois e por um grande estúdio, a Universal, *Repo Man: a onda punk* é menos sofisticado, ainda que tenha um orçamento três vezes maior e tenha faturado US\$ 4 milhões só nos cinemas. Alex Cox, o diretor, é inglês, tem uma ligação

pessoal com o movimento *punk* de seu país, tendo feito depois outro filme com a mesma temática, *Sid & Nancy: o amor mata* (1986), considerado o melhor filme *punk* do IMDb e o oitavo melhor pela lista da *Rolling Stone*.

O sarcasmo contra o sistema vem não apenas dos roubos e pichações em toda a cidade, mas também de efeitos especiais de mau gosto e exagerados, como um porta-malas que pulveriza humanos e um carro neon que voa pela cidade. Os personagens, que constantemente cheiram cocaína, dizem odiar pessoas comuns.

Nesse filme, porém, Hollywood se impõe mais sobre a subcultura *punk*: o protagonista não é nada subversivo visualmente. Otto (interpretado por Emilio Estevez) é jovem, loiro, branco, e anda de terno o tempo todo. Foi também rejeitado pela família e passa a trabalhar numa empresa de roubo de carros. Sempre sob trilha musical *punk* (Em *Suburbia*, ouvimos Pat Smear, The Vandals, Joe Ecalante; em *Repo Man*, ouvimos Moloko, Funkadelic, David A. Stewart, RZA etc.), a história é conduzida por micro sequências de ações banais – roubos, pichações – que vão fortalecendo o estereótipo *punk*, ambientado no subúrbio de Los Angeles, entre drogados, mexicanos e negros. “Não quero comunistas no meu carro, nem cristãos”, diz o parceiro de roubos de Otto. Quando os “verdadeiros” *punks* aparecem no filme – com jaqueta de couro, camisa branca e moicano – eles estão sempre roubando os outros.

Mesmo com uma trama risível e bastante cafona – vistas pelo excesso de cenas mal-conduzidas em termos de autenticidade de interpretação e *plots* (tramas) injustificáveis, exageradas ou inverossímeis –, *Repo Man: a onda punk* mostra claramente o poder suave de Hollywood, poder este que independe do tipo de filme em questão. O filme foi uma das primeiras aparições de bandas *punk* como Black Flag e Suicidal Tendencies. Alçou à fama ambas e ajudou a internacionalizar outras duas, formadas no começo do movimento *punk*: Fear e Circle Jerks.

4. Considerações finais: troca de poderes e novas configurações culturais

Pode-se até dizer que Hollywood é a maior indústria cultural do mundo, para utilizar um termo frankfurtiano. Mas não se trata de uma indústria de sabonetes ou cadeiras. A indústria cultural é, hoje, chamada de economia criativa porque necessita constantemente apresentar o novo para continuar sendo consumida. Afinal, nem mesmo o mais fanático fã passaria todas as semanas de sua vida assistindo ao mesmo filme, ouvindo a mesma música, lendo o mesmo livro. É preciso inovação, mesmo que esta seja apenas uma sutil repetição de padrões em novas roupagens.

No caso de Hollywood, porém, a novidade precisa ser apresentada com muita cautela. Trata-se de uma indústria que emprega milhares de pessoas e seus filmes – quase sempre com orçamentos na ordem dos milhões de dólares – são centros de expectativas de lucro nas bilheterias. Por isso, dificilmente se arriscam em cenas, imagens e ações que afastem uma parcela grande da população de suas plateias. O objetivo está na equação novidade-repetição: de um lado, algo novo pode gerar interesse do público, ao mesmo tempo que as redundâncias estabelecem as identidades dos filmes e o reconhecimento dos espectadores.⁶

Quando o movimento *punk* persistiu nos noticiários de revistas, jornais e TV e começou a tornar conhecidas suas primeiras bandas, o sinal verde foi aceso para o contato deste que é o maior poder suave do mundo com uma subcultura urbana. Mas, ao contrário do entendimento da indústria cultural como estrutura de pleno poder e domínio, estes filmes analisados mostraram que a troca de influências se dá por duas vias, conforme atestam as análises dos estudos culturais. Sempre há uma relação de dominação e resistência, uma espécie de negociação de espaços e de representações cheia de idas e vindas, ganhos e perdas simbólicas. Se os *punks* nasceram como resistência ao *status quo* vigente em sua época, suas bandas acabaram por aderir ao sistema, ao fazer parte de produtos do maior poder suave do mundo: Hollywood.

⁶ Sobre essa aparente contradição, Umberto Eco se posicionou já nos anos 1960 em seu clássico livro *Apocalípticos e integrados* (Eco, 1990).

Por sua vez, Hollywood não passou ilesa de influências. Numa década marcada por forte conservadorismo político e social, produtores como Roger Corman e estúdios como a Universal se abriram para ousadas cenas em seus filmes, com nus frontais e crianças sendo assassinadas brutalmente, além de altas doses de consumo de drogas e violência física. Mais do que isso, trilhas musicais genuinamente *punk*, com letras, melodias e performances muito distantes do conservadorismo da era Thatcher/Reagan.

Hebdige (1988 como citado em Mattelart & Neveu, 2004, p. 75) afirma que as subculturas são, ao mesmo tempo, “uma declaração de independência, de alteridade, de intenção de mudança, de uma recusa ao anonimato e a um estatuto subordinado. É uma insubordinação”. No entanto, como se pode ver, as duas ficções no topo da lista das melhores do universo *punk* no cinema foram produções de dentro do sistema. Não são independentes, subordinam-se às rígidas regras de produção que levou Hollywood a ser o mais influente poder suave do mundo. Ao mesmo tempo, porém, aceitam entrar no sistema pela “recusa ao anonimato”, por querer mostrar a alteridade e, por que não, usar a via de um poder suave consolidado para provocar mudanças sociais. É nesses processos que detectamos as margens – mais ou menos estreitas – de negociação entre uma proposta alternativa e contra hegemônica e um poder suave dominante.

Haja vista a natureza do poder suave de Hollywood de quase sempre trabalhar com estereótipos para facilitar sua compreensão em larga escala, esses filmes sugeriram a construção de uma imagem violenta da subcultura *punk*. Porém, ao mesmo tempo, é graças à força do poder suave hollywoodiano que esses mesmos filmes foram capazes de entrar em casas ao redor do mundo onde essa subcultura jamais seria capaz de alcançar. A música e a moda *punk* exploradas nesses longas-metragens difundiram não só produtos, mas suas próprias ideias e subversões, ainda que não tenha havido intenção inicial dos estúdios.

Nesses e em outros filmes que vieram nos anos seguintes, o universo *punk* pode ter até se tornado um grande estereótipo nas mãos dos produtores e diretores. Mas, em outra via, é possível também concluir que os ideais e contravenções da subcultura *punk* tenham talvez ganhado potência e sobrevida ao longo das décadas também graças a tais aproximações e influências mútuas

com o cinema hollywoodiano. Contra todas as engessadas conjecturas entre dominantes e dominados, é possível dizer, portanto, que Hollywood é, também, *punk*.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (1989) O fetichismo na música e a regressão da audição. In T. W. Adorno. *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. (3ª ed., pp. 79-105) Nova Cultural.
- Adorno, T. W. (1994). Sobre Música Popular. In G. Cohn (org). *Theodor W. Adorno*. (2ª ed., pp. 115-146) Ática.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1985) *Dialética do esclarecimento*. Zahar.
- Araújo, R. G. (2016) *Metamorfoses do cinema punk (1975-1990)*. Universidade Federal do Espírito Santo.
- Ballerini, F. (2017) *Poder suave*. Summus.
- Cogan, B. (2008) *The encyclopedia of punk* (2ª ed.). Sterling.
- Eco, U. (1990) *Apocalípticos e integrados* (4ª ed.). Perspectiva.
- Epstein, E. J (2008). O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood. Summus
- Escosteguy, A. C. (2015) Os estudos culturais. In A. Hohlfeldt, L. C. Martino, & V. V. França (org). *Teorias da comunicação – conceitos, escolas e tendências*. (15ª ed., pp. 151-170) Vozes.
- Gallo, I. (2010, dezembro) Por uma historiografia do punk. *Projeto História*, 41, 283-314.
- Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, 31(21), 85-105.

- Grierson, T., Adams, S., Fear, D. & Garber-Paul, E. (2016, Agosto) 25 Greatest punk rock movies of all time. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-lists/25-greatest-punk-rock-movies-of-all-time-103577/rock-and-roll-high-school-1979-104055/>.
- Hall, S. (2016) *Cultura e representação*. Apicuri/ PUC-Rio.
- Hebdige, D. (2003) *Subculture: the meaning of style*. Routledge.
- Lindzey, G. (1968) *Handbook of social psychology*. Addison – Wesley.
- Mattelart, A. & Neveu, E. (2004) *Introdução aos estudos culturais*. Parábola.
- McQuail, D. (1983) *Teoria da comunicação de massas*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nye Jr., J. S. (2004) *Soft power: the means to success in world politics*. Public Affairs.
- Penafria, M. (2009, abril) *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM. file:///C:/Downloads/Analise_de_Filmes_-_conceitos_e_metodologias.pdf.
- Shannon, J. (2019, novembro) Best punk rock movies. *IMDB*. <https://www.imdb.com/list/ls052256924/>.