

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em História



Dissertação

**Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e
suas relações com a História**

Vitor Bernardi Bündchen

Pelotas, 2015.

VITOR BERNARDI BUNDCHEN

**Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas
relações com a História**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal
de Pelotas, como requisito parcial
à obtenção do título de Mestre em
História.

Orientador(a): Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Pelotas, 2015

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B111r Bündchen, Vitor Bernardi

Representações cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas relações com a história / Vitor Bernardi Bündchen ; Aristeu Elisandro Machado Lopes, orientador. — Pelotas, 2015.

114 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2015.

1. Representação. 2. Máfia Norte-Americana. 3. Cinema. 4. História. I. Lopes, Aristeu Elisandro Machado, orient. II. Título.

CDD : 907.2

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Data da Defesa: 06/07/2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes (UFPel-orientador)

Profa. Dra. Larissa Patron Chaves (UFPel)

Profa. Dra. Clarice Gontarski Speranza (UFPel)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

*Ofereço este trabalho aos que
por algum momento compartilharam
experiências comigo e me tornaram
uma pessoa melhor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ivanir e Cátia, que sempre estimularam o meu desenvolvimento como pessoa e são até hoje minhas principais referências. Não tenho palavras para agradecer a dedicação em provir um ambiente saudável de convivência. Eu amo vocês!

Ao Programa de Pós-Graduação em História pela oportunidade concedida e aos professores que ministraram as disciplinas do mestrado e contribuíram de forma determinante para a construção de convicções que levarei para toda vida: Ana Inês Klein, Alexandre de Oliveira Karsburg, Sebastião Peres e Larissa Patron Chaves.

Aos meus tios, tias, primos e primas, afilhadas, amigos e amigas. A gigantesca família unida não somente pelo sangue, mas pela sintonia. Estaremos sempre juntos.

Ao professor Aristeu Elisandro Machado Lopes, pela orientação sempre dedicada, estando de prontidão para ajudar em qualquer situação, tanto na confecção do projeto quanto no desenvolvimento do trabalho ao longo destes dois anos. Fostes importantíssimo nesta caminhada. Muito obrigado!

*“A essência do cinema é a
combinação de imagens
extraordinárias de pessoas durante
momentos emocionais, ou imagens
de um modo geral, tudo junto em
uma espécie de alquimia.
(Francis Ford Copolla, cineasta)*

RESUMO

As representações cinematográficas de um determinado tema tratam não essencialmente de sua concepção formal e/ou acadêmica. No uso da Máfia Norte-Americana como assunto principal percebemos nuances que projetam uma ideia tradicional de crime organizado regido por famílias, destacada, sobretudo, em “O Poderoso Chefão” (Francis Ford Coppola, 1972). Em “Scarface” (Brian De Palma, 1983), a perspectiva da película se encontra no cartel internacional de drogas e na relação conflitante do protagonista e o seu vício em cocaína. A utilização de padrões estilizados no cinema expressam uma abordagem recorrente nessas películas. Em “Os Bons Companheiros” (Martin Scorsese, 1990), o enfoque é direcionado à vida boêmia dos personagens. Já em “Os Intocáveis” (Brian De Palma, 1987), a Lei-Seca Norte-Americana assume papel destacado. Em todos os filmes dessa seleção, lançados entre 1972 e 1990, duas questões requerem destaque: o padrão estético recorrente das obras, sobretudo após o sucesso comercial de “O Poderoso Chefão” e o protagonismo da violência exacerbada nas produções audiovisuais. Neste sentido, esta dissertação intenciona estabelecer relações e analisar o uso da representação das Máfias nos Estados Unidos da América no cinema e na feitura da redação historiográfica.

Palavras-chave: Representação. Máfia Norte-Americana. Cinema. História.

ABSTRACT

The cinematic representations of a particular topic do not essentially treat about its formal and/or academic conception. Having as the main subject the American Mafia, it is possible to perceive nuances that project a traditional idea of organized crime governed by families, especially highlighted in "The Godfather" (Francis Ford Copolla, 1972). In "Scarface" (Brian De Palma, 1983), the movie perspective is based on drugs' international cartel and also in the clashing relationship between the main character and its addiction in cocaine. The usage of stylized patterns at the cinema expresses a recurrent approach in these movies. In "Goodfellas" (Martin Scorsese, 1990), the focus is in the bohemian lifestyle of the characters. In "The Untouchables" (Brian De Palma, 1987), the focus is in the North-American Prohibition. In all these movies, released between 1972 and 1990, two questions demand to be highlighted: the recurrent esthetic pattern of them, especially after the commercial success of "The Godfather", and also the excess of violence as the main point in these audiovisual productions. This thesis intend to establish relations and analyse the way how American Mafias are represented in movies and also at the historiographical writing.

KEYWORDS: Representation. American Mafia. Cinema. History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Arte de “O Poderoso Chefão”	24
Figura 2	Arte de “Scarface”	29
Figura 3	Arte de “Os Bons Companheiros”	36
Figura 4	Arte de “Os Intocáveis”	42
Figura 5	Cena inicial - “O Poderoso Chefão”	49
Figura 6	Decapitação de cavalo - “O Poderoso Chefão”	53
Figura 7	A morte brutal de Sonny - “O Poderoso Chefão”	57
Figura 8	A última cena - “O Poderoso Chefão”	59
Figura 9	O prisioneiro político - “Scarface”	62
Figura 10	Serra elétrica e a violência banalizada - “Scarface”	66
Figura 11	Tony Montana entregue ao vício - “Scarface”	69
Figura 12	“Say Hello to My Little Friend” - “Scarface”	72
Figura 13	Violência instantânea - “Os Bons Companheiros”	75
Figura 14	Boemia, glamour e respeito - “Os Bons Companheiros”	78
Figura 15	Ausência de limites - “Os Bons Companheiros”	82
Figura 16	O fim - “Os Bons Companheiros”	85
Figura 17	Al Capone na barbearia - “Os Intocáveis”	88
Figura 18	Homicídio com taco de baseball - “Os Intocáveis”	91
Figura 19	Os intocáveis reunidos e trabalhando - “Os Intocáveis”	95
Figura 20	Encouraçado Potemkin? Referência - “Os Intocáveis”	98

SUMÁRIO

Apresentação	12
Introdução	14
1 Capítulo 1 – A Máfia Norte-Americana no Cinema	24
1.1 O Poderoso Chefão: a noção popular da Máfia Norte-Americana	24
1.2 Scarface: êxodo e tráfico de drogas	29
1.3 Os Bons Companheiros: vida boêmia e a glamourização do crime	36
1.4 Os Intocáveis: Al Capone e a lei seca	42
2 Capítulo 2 – A Estética da Máfia: A Violência Romantizada do Crime	49
2.1 Alicerces de uma referência : O Poderoso Chefão	49
2.2 Política e cinema : Scarface	62
2.3 Crime romantizado: Os Bons Companheiros	75
2.4 Justiça e moralidade : Os Intocáveis	88
Conclusão	102
Referências	105
Anexos	109

APRESENTAÇÃO

A proposta desta dissertação de mestrado surgiu do interesse em trabalhar com as grandes máfias. O gosto pessoal pela temática e o fascínio provocado pelas suas representações fílmicas impulsionou a ideia inicial. Até certo momento, não estava claro se a abordagem contemplaria as organizações criminosas em específico ou as obras cinematográficas que as colocavam em evidência. A dúvida que permanecia se estabelecia principalmente pelas particularidades que cada tipo de trabalho encontraria quando problematizado. A segunda opção acabou prevalecendo mais que a primeira.

O alinhamento destas duas possibilidades, contudo, aconteceu naturalmente, em especial quando averigui semelhanças estéticas e o uso da violência em filmes como “O Poderoso Chefão” (Francis Ford Copolla, 1972), “Scarface” (Brian De Palma, 1983), “Os Bons Companheiros” (Martin Scorsese, 1990) e “Os Intocáveis” (Brian De Palma, 1987). Por consequência, estas películas foram eleitas como objeto de estudo.

Na confecção do trabalho algumas dificuldades foram encontradas, tais como a utilização de pontos sensíveis dos roteiros que obrigariam o leitor a assistir os filmes previamente. Com o objetivo de contornar esta situação, o texto foi dividido em dois capítulos. O primeiro englobando a descrição dos enredos e personagens e o segundo reproduzindo *frames*¹ de cenas específicas selecionadas para a discussão de cada representação fílmica.

A subdivisão e a escolha dos *frames* foi realizada a partir de dois critérios estabelecidos. O primeiro pela relação de cada momento apontado com os aspectos estéticos dos filmes, sobretudo a romantização da Máfia em suas distintas abordagens. O segundo, mais especificamente, nas relações

¹ Um frame representa cada quadro ou imagem fixa de um produto audiovisual. Para informações mais detalhadas ver: (AUMONT, MARIE, 2001). No texto dessa dissertação optou-se por padronizar o emprego dos termos frame, fotograma e cena como frame.

observadas entre a violência exibida nas películas e a recorrência destes elementos nas obras definidas como objetos de estudo nesta dissertação. Ao total, cada filme foi discutido com base em quatro imagens estáticas, sendo que toda cena completa, na qual cada *frame* está inserido, pode ser assistida através do *link* disponibilizado imediatamente abaixo das imagens fixas no sítio de compartilhamentos de vídeos, YouTube. Penso que desta maneira seja possível complementar o sentido de significação dos momentos expostos.

INTRODUÇÃO

A origem do cinema se deu ao final do século XIX. Em 1895 os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram ao mundo o cinematógrafo, um equipamento capaz de reproduzir em sequência diversos quadros de imagem conhecidos como fotogramas, projetando o efeito de movimento que gradativamente foi aperfeiçoado e alçado paulatinamente ao estágio avançado de um ramo específico de arte, entretenimento, negócio e cultura. Este gesto ousado, incipiente e na época diminuto em estrutura e capacidade de ampliação, representou a etapa inicial de uma indústria que se formou e cresceu discutindo temas de diversas gêneses. Segundo Rafael Quinsani (2010), ao longo do século XX, diversos pensadores, escritores, curiosos e estudiosos debruçaram-se sobre os fotogramas e suas luzes projetadas no meio social. Desta forma, para os historiadores, a reflexão e a mera incorporação deste novo meio artístico, simplesmente pensado como fonte histórica, teve início na década de 1970.

Com a evolução tecnológica das sociedades e o crescente apelo pela arte e, sobretudo, pela cinematografia, os ramos de abordagem e os mecanismos técnicos progrediram também de modo gradual e constante. O enfoque que outrora era observado visualmente através do cinema mudo, migrou em etapas para o que conhecemos hoje como cinema audiovisual. Os temas, em consonância ao processo irreversível de desenvolvimento se aprimoraram e ao mesmo tempo indicaram uma guinada ao comércio do entretenimento. Neste sentido, filmes de temáticas específicas passaram a ser produzidos e lançados ao grande público. Dentre estas produções encontram-se aquelas escolhidas para a execução desta dissertação de mestrado em História. Todas elas abordam a Máfia Norte-Americana representada no cinema.

No que se refere aos objetivos pretendidos nesta dissertação, busca-se analisar e relacionar a Máfia a partir de dois referenciais: as representações cinematográficas da temática e a relação entre história e cinema. Mais especificamente, pretende-se debater a filmografia *mainstream*

acerca da Máfia Norte-Americana, propondo um debate historiográfico considerando as referências de fatos históricos observados nos filmes. Distinguir o que de fato pode ser considerado objeto-fonte da História nas obras de cinema analisadas e o que representa a relação de ficção entre a História e o drama narrado, sempre atentando para a perspectiva assumida. Ao se trabalhar com qualquer tipo de fonte, Carla Pinsky (2005) afirma que é fundamental discutir os critérios possivelmente adotados por quem a produziu, de modo a melhor decifrar a informação que ela nos fornece. Ainda no que se refere aos objetivos da dissertação é possível apontar dois caminhos para o desenvolvimento do debate proposto: a presença da violência e a estética presente nos filmes analisados.

Segundo Marc Ferro (1993), desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Isto é, a intervenção proposta pelo autor nos coloca em uma posição de espectador que por vezes não sabe distinguir o que de fato é ficção e o que é referência histórica corretamente apropriada. Acontecimentos de grande relevância no século XX, como a lei seca norte-americana e a criminalidade controlada por famílias específicas através da cobrança de taxas de proteção a comerciantes definiram parâmetros do que consideramos peculiares a operação de uma Máfia², entretanto a relação direta com a atuação destes grupos não pode ser considerada em sua totalidade, afinal, filmes atendem diversos interesses, inclusive históricos, mas também comerciais.

A dita intervenção na História pode ser considerada licença poética, mas deve ser desagregada do inconsciente popular que glorifica ações criminosas tendo em vista apenas a Máfia do cinema. O grande apelo estético da Máfia é constatável nas obras que serão apresentadas, mas não completamente distinguível aos olhos dos espectadores. Por esta razão,

² A Máfia foi prioritariamente vista como espelho da sociedade tradicional, com atenção aos fatores políticos, econômicos ou socioculturais. Também podemos relacioná-la a um tipo de empresa ou indústria criminosa. Outra interpretação possível é a de organização secreta centralizada. Sobre conceitos do termo Máfia ver: (LUPO, 2002).

propõe-se trabalhar com Cinema e História, simultaneamente, apontando similaridades de conceito nas obras audiovisuais referidas como objeto de estudo, mas também observando incompatibilidades através do uso de determinadas bibliografias existentes sobre o tema.

Neste sentido, apresenta-se aqui os filmes selecionados de acordo com sua relevância para o estudo do objeto, Máfia, e da representação fictícia, aquela dramatizada e romantizada, observada no roteiro, no cenário e na interpretação artística do filme.

Em “O Poderoso Chefão” (Francis Ford Copolla, 1972), baseado no livro homônimo³ de Mario Puzo (1969), percebemos uma linguagem visual que se tornou típica nos filmes relacionados às organizações criminosas denominadas Máfias. Esta linguagem, observada inúmeras vezes no cinema, se caracteriza pelo grande apelo à violência e ao apuramento estético das locações, dos personagens e, sobretudo, da estrutura criminosa diferenciada, orientada por códigos e valores distintos daqueles seguidos por bandidos comuns. A atuação de Marlon Brando é elemento central no primeiro filme desta premiada sequência, que nos mostra os “Corleone”, família fictícia, entre 1945 e 1955. Não menos importantes, Al Pacino, Robert Duvall, James Caan e Diane Keaton atuam neste drama.

O comportamento dos seus membros como benfeitores da sociedade e ao mesmo tempo responsáveis por atividades ilícitas e as relações com outras famílias de mafiosos permeiam toda a obra. É importante destacar que neste filme surge de forma mais específica um certo senso de moralidade por parte de um grupo mafioso. As constantes discussões e a recusa em atuar no tráfico de drogas remetem às Máfias Sicilianas conforme diagnostica John Dickie (2010) e este tipo de decisão tomada entre os *capos* de diferentes clãs italianos que se instalaram na América do Norte para conceber seus

³ Inicialmente, o livro foi publicado no Brasil com o título “O Chefão”. Posteriormente, devido ao lançamento do filme e o grandioso sucesso obtido, novas edições passaram a adotar o nome nacional, “O Poderoso Chefão”, sendo publicado pela Editora Record. Sobre a publicação impressa ver: (PUZO, 2012).

negócios sem a influência do governo de seu país. O filme ainda transita entre inserções históricas e a abordagem de diversos aspectos da criminalidade, tornando-o um dos mais bem recebidos tanto pela crítica quanto pelo público em todos os tempos.

Com enfoque semelhante seleciona-se também a segunda versão de “Scarface” (Brian De Palma, 1983). A película é uma refilmagem de “Scarface - A Vergonha de uma Nação” (Howard Hawks, 1932). O mote principal deste filme encontra-se no Êxodo de Mariel, onde cubanos em abril de 1980 puderam adentrar aos Estados Unidos da América com a permissão do regime de Fidel Castro. Neste contexto, Tony Montana, personagem interpretado por Al Pacino, passa a atuar no crime organizado, ascendendo na hierarquia da Máfia local. Algumas são as particularidades deste filme que podem ser analisadas a partir de uma concepção histórica do cinema, destacando-se a brutalidade do organismo criminoso e sua forma de atuação.

O pano de fundo estruturado em um acontecimento histórico tradicional permite-nos visualizar o narcotráfico enquanto negócio do crime organizado. A aparente leviandade do protagonista é significativa, pois engloba faculdades das mais diversas e ao mesmo tempo evidencia uma sociedade que prioriza o dinheiro em detrimento de sua moral. Esta relação dicotômica encontra resistência em organizações mafiosas rígidas, mas não foi obstáculo neste enredo. A busca pela riqueza a qualquer custo exhibe neste filme um retrato violento da sociedade norte-americana nos anos 1980.

Como terceira predileção, elege-se “Os Bons Companheiros” (Martin Scorsese, 1990). Baseado no livro não ficcional *Wiseguy*⁴ de Nicholas Pileggi (1985), a obra cinematográfica destaca a atuação de três criminosos, interpretados por Ray Liotta, Joe Pesci e Robert De Niro. O desenvolvimento da história em três décadas é um elemento chave na construção de uma vida

⁴ Este livro foi traduzido e lançado no Brasil pela Editora Record com o nome do filme, “Os Bons Companheiros”, e encontra-se esgotado. A trama da publicação aborda a vida de Henry Hill, interpretado na película por Ray Liotta. Destaca-se a ascensão do mafioso que posteriormente foi retratado no cinema e baseia-se nos depoimentos coletados após sua prisão derradeira. VER: (PILEGGI, 2000).

mafiosa. O recorte temporal inicia-se em 1955 e tem como enfoque a Máfia Italiana enraizada em Nova Iorque, mais precisamente no bairro do Brooklyn. As principais ações visualizadas são roubos, assaltos, tráfico de drogas e crimes de assassinato. Neste filme, como particularidade se destaca a influência da vida boêmia dos criminosos e suas noites inspiradas em um estilo mais destacado nos mostram a faceta romantizada da Máfia.

Outra película que pretende-se abordar é “Os Intocáveis” (Brian De Palma, 1987). A temática remonta os tempos de Lei Seca Norte-Americana entre 1920 e 1933, expondo a situação da cidade de Chicago, até então controlada por Al Capone, interpretado por Robert De Niro. A atuação de Kevin Costner como agente da lei merece ser destacada, embora a recepção do filme tenha sido conflitante, tanto por parte do público quanto da crítica especializada e da imprensa⁵. Mesmo assim, para o que pretende-se analisar e a lacuna que ambiciona-se preencher, o enredo é atraente. A questão da lei seca norte-americana esteve intimamente associada às práticas marginais das grandes máfias. Seus modos de operação são recorrentes e bem expostos pelo diretor. O filme é um retrato interessante e artístico da argumentação existente acerca de Al Capone, motivo pelo qual foi escolhido nesta proposta.

Estas obras se enquadram na noção de recorrência pela qual a película de Copolla é responsável desde o seu lançamento. O apuramento estético do crime organizado, difundido em princípio pelas vestimentas e linguagem dos personagens, perpassa as obras selecionadas acentuando e destacando a violência cotidiana dos grupos organizados para o crime. A temática da Máfia se localiza em uma posição interessante, pois ecoa a atração de um público acostumado e descontente com a criminalidade cotidiana, mas que em simultâneo expressa curiosidade pelo organismo mafioso, seus procedimentos, formas de operação, segmentos de atuação, disposição hierárquica e valores morais e éticos distintos do criminoso usual.

⁵ Nos “extras” da versão em *Blu Ray* Norte-Americana deste filme é possível assistir a entrevista do diretor Brian De Palma sobre acontecimentos referentes a sua obra e ao lançamento da mesma. Ele alega que seu filme anterior, “Scarface”, foi responsável pela repercussão híbrida de “Os Intocáveis”, pois muitos consideraram a temática repetitiva.

As fontes audiovisuais, neste caso, assumem uma perspectiva artística, evidentemente, mas sua orientação deve ser entendida como mecanismo de representação da realidade, a partir dos seus códigos internos, conforme propõe Marcos Napolitano em *Fontes Históricas* (2005). Não espera-se que o espectador assuma o entendimento do cinema a respeito do objeto Máfia nem que descarte completamente os eventos históricos contidos nas películas mas que, conforme propõe Alexandre Valim (2006) compreenda que tradicionalmente considera-se o Cinema um fenômeno complexo, em que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, sócio-econômica ou sócio-cultural.

Afim de aclarar suposições do senso comum acerca da questão e introduzir de fato o objetivo desta dissertação, faz-se necessário exhibir um diagnóstico conceitual de um organismo criminoso orientado por preceitos destoantes da transgressão legal em que estamos acostumados a observar rotineiramente.

Em princípio, é essencial esclarecer que a primacial peculiaridade do organismo mafioso não está relacionada à atividade fim do grupo, mas nos meios pelos quais os líderes orientam seus subordinados e alicerçam sua quadrilha. A Máfia, como estrutura criminosa, encontra em Salvatore Lupo (2002) um dos principais referenciais disponíveis relacionados a sua história. Em obra significativa sobre o tema, o autor optou por realizar uma análise crítica, escrevendo sobre o funcionamento das organizações, considerando desde o seu ordenamento jurídico até a sua estruturação como empresa, seus objetivos interligados ao funcionamento do Estado e sua ligação com a coisa pública desde os seus primórdios no século XIX, na Itália.

O entendimento precoce da importância de relacionar-se com políticos de uma forma geral diferenciou os mafiosos dos bandidos comuns, embora suas atividades sempre estivessem rigorosamente envoltas em crimes das mais diversas espécies. Enquanto uma organização criminosa comum anseia habitualmente por dinheiro, a Máfia especialmente ambiciona a concretização

de um poder territorial e inerente, que se interligue aos órgãos públicos, com membros atuando internamente ou mesmo através da cooptação financeira e o pagamento rotineiro de suborno ao funcionalismo governamental.

Ademais, é importante expor a relevância do trabalho de Nigel Cawthorne. Em seu livro, organizado cronologicamente para diagnosticar as evoluções pelas quais as Máfias passaram ao longo das décadas, a origem dos grupos é descrita como decorrente das constantes invasões na região da Sicília e a crescente necessidade de proteção para as famílias que lá viviam. Fenícios, gregos, romanos, bizantinos, ostrogodos, cruzados, árabes e normandos, além de britânicos, espanhóis e franceses. Todos eles em algum momento da história estiveram na região e contribuíram para a criação, ainda que primitiva, do modo de operação das Máfias (CAWTHORNE, 2012). Com a fundação de sociedades tidas como secretas que objetivavam se proteger de saqueadores, os sicilianos passaram a atuar em famílias e de forma extremamente leal, desconsiderando imposições de leis que lhes eram impostas por estrangeiros em sua grande parte.

De modo geral, esta evolução incluiu a emigração para os Estados Unidos da América e a transposição de um método de trabalho rígido e ilegal, mas ainda desconhecido das autoridades no país americano. A ascensão deu-se através da cooptação dos entes públicos e do uso de proibições sabidamente lucrativas para os criminosos, como a venda de bebidas alcóolicas, a prostituição, os cassinos e a proteção para comerciantes.

A bibliografia referente a História da Máfia é relevante. Entretanto, o relacionamento destas fontes históricas com a filmografia sobre o tema carece de novas perspectivas. A história e o cinema podem ser coadunados com o objetivo de analisar fontes em ambas as formas de publicação. A História da Máfia é complexa, bem como os filmes que tratam deste tema. Criticar e desmembrar atuações romantizadas inseridas em um contexto histórico definido é prudente, pois muitas vezes esta nova interpretação pode resultar em uma visão mais coerente da história. Nesta lógica, dois elementos regulares observados serão enfatizados: violência e estética.

Evidentemente, não pretende-se aqui impor ou recusar consagradas obras como fontes históricas adequadas, mas sim, direcioná-las a um fim que permeie tanto a historiografia sobre o tópico selecionado quanto a função de entretenimento que um filme vislumbra proporcionar aos seus espectadores.

Para a elaboração desta dissertação, é essencial apresentar referências de relevante importância metodológica. Neste sentido, cita-se o trabalho de Jorge Luiz Bezerra Nóvoa (1995), que buscou desmistificar o relativo preconceito que o cinema encontrava quando mencionado como fonte histórica. Em *Apologia da Relação Cinema-História*, defende-se que os processos sociais e humanos observados no cinema podem ser usados como fonte historiográfica, mas principalmente, que a importância histórica da sétima arte não pode ser desconsiderada como conhecimento histórico e principalmente como um agente da História.

Já Ferro (1993) optou por definir coordenadas, entre as quais é importante ressaltar o cinema como agente da história. Isto é, a intervenção histórica tendo em vista a transmissão de uma ideia não necessariamente fiel as outras fontes de pesquisa. Este entendimento persiste quando observa-se tanto a sociedade que recebe o filme e o interpreta ao seu modo quanto ao diretor que transpõe suas ideias assumindo desde condições de produção, seleção de gêneros, formas de comercialização e referências a significados culturais. Assim, restam dois eixos pelos quais o autor julgou apropriado associar a relação: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História. Enquanto a leitura cinematográfica da História colocaria para o historiador o problema de sua própria leitura do passado, a leitura histórica do filme permitiria atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando lapsos, autocensuras ou ainda conteúdo social de prática burocrática.

Para Eduardo Morettin (2011), o filme possuiria uma tensão própria, acarretando em elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos. Um outro ponto destacado por este autor é a ideia de aceitar que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é

aprendida pelo filme e percebida, por sua vez, pelo historiador. Neste sentido, caberia a nós pesquisadores destacar o uso constante da reflexão para trazer do cinema o “real” ou mesmo a contra-análise da sociedade fornecida pelo cinema de diversas maneiras.

No que se refere ao conceito de representação, tão evidenciado no cinema e, sobretudo, nas obras selecionadas, Roger Chartier (1990) apresenta-se como principal nome a lidar com a questão. Sua ideia central, através do uso da investigação e de conceitos teóricos, vislumbrava uma sobreposição da história perante a narrativa. Esta ideia confronta o imaginário e a fábula de tal forma que, quando tentamos avaliar os filmes como forma de construção de um modo de pensar e agir no mundo, nos perguntamos em que ponto está a linha tênue que distingue a história que nos é narrada pelo diretor da obra e a história que é explicitada nas publicações historiográficas. Neste sentido, é prudente observarmos o que diz o autor:

Aliás, a operação que visa a caracterizar as configurações culturais a partir de materiais tidos como específicos a elas (assim, exemplo clássico na identificação entre literatura de *colportage* e cultura popular) parece hoje duplamente redutora. De um lado, assimila o reconhecimento das diferenças unicamente às desigualdades de distribuição; de outro, ignora o processo pelo qual um texto, uma fórmula, uma norma fazem sentido para os que deles se apoderam ou os recebem. (CHARTIER, 1991, p.181).

Para ajudar a esclarecer este enfrentamento, a História Cultural se tornou importante na busca de um modo de pensar, agir, investigar e expor a construção de uma realidade social, não somente através da composição de conceitos tradicionais, mas também influenciando-se com o que veio a ser chamado de estudos de processos, pelos quais é possível construir-se um sentido. Este sentido, então, passa a figurar como mecanismo intelectual. Assim, os processos dividiriam-se entre a história contada nos textos, aquela contada nos livros, por vezes compostos de diversos textos, e por fim a história da leitura, que identifica-se aqui como sendo a da interpretação, a que assume a representação ali observada e a transpõe para o seu ponto de

vista. Como exemplo prático neste trabalho, imagina-se a história da leitura como sendo a transposição para os filmes das ideias já absorvidas pelos diretores e roteiristas, cabendo a eles, na construção das obras, narrar ao seu modo histórias sobre o tema escolhido.

A observação de conceitos de apropriação, prática e representação fazem parte de um arcabouço em que Chartier considera essenciais no tratamento da história, com a apropriada investigação de documentos para a construção do discurso histórico. Este discurso, segundo o autor, deve ser construído através de técnicas específicas pelas quais se conseguirá, a partir da leitura de documentos, o uso de critérios de comprovação que atendam ao interesse histórico.

Deste modo, Chartier tratou de criar novos métodos para a História Cultural, desde o estudo das fontes até a discussão da representação e da narrativa de determinados fatos, tão importantes em um trabalho que pretende dialogar com o Cinema e com a História tendo em vista a assimilação de ideias sobre a Máfia e suas diferentes representações, sejam elas cinematográficas ou historiográficas. A partir destes métodos, será possível vislumbrar a dualidade das publicações escritas e das obras de cinema, suas similaridades e dissonâncias, ajudando na busca dos objetivos traçados e na observação da História e do Cinema de forma conjunta.

Por fim, é oportuno explicar a estrutura que se pretende usar. O trabalho será dividido em dois capítulos. O primeiro retratará a descrição e análise dos filmes e personagens, com o objetivo de situar o leitor nos enredos dos filmes e principalmente nos desdobramentos de cada trama. O segundo, mais especificamente, lidará com a violência exposta nos filmes e suas representações de acordo com a época de exibição, as correlações constatadas na sociedade que consumiu as obras e também a abordagem estética particular visualizada nos filmes, assumindo o aspecto subjetivo da questão e também a concepção geral encontrada nas películas quanto as vestimentas, linguagem e procedimentos habituais de operação.

CAPÍTULO I: A Máfia Norte-Americana no Cinema

No primeiro capítulo desta dissertação, intenciona-se descrever os filmes da proposição, caracterizar personagens e estabelecer associações consideradas prudentes entre História, Cinema e Máfia. Não é o objetivo desta proposta narrar cada filme em substituição a sua própria apreciação, mas projetar correspondências e discrepâncias percebidas tendo em vista as constatações visualizadas nas obras de ficção dramatizadas. O capítulo será desenvolvido através da abordagem de pontos sensíveis dos enredos e dos desdobramentos de cada película.

1.1 O Poderoso Chefão⁶: a noção popular da Máfia Norte-Americana



FIGURA 01: Arte de “O Poderoso Chefão”.
Disponível em: <http://ia.media-imdb.com>
Acesso em: 12 de março de 2015.

⁶ Lançado originalmente em inglês com o título “*The Godfather*”. A partir deste momento será identificado com seu título nacional.

Quando surgem os créditos iniciais e ouve-se pela primeira vez a trilha sonora clássica composta por Nino Rota⁷, a crença popular e o senso comum acerca da Máfia afloram em cada espectador. No diálogo inicial, um pai desesperado com abusos cometidos contra sua filha explicita minuciosamente o ocorrido e o destino que os bandidos receberam após a polícia ser acionada: a inexplicável soltura. Este diálogo possui como interlocutor o personagem interpretado por Marlon Brando, Don Vito Corleone. O primeiro questionamento proferido pelo patriarca da família é significativo. Ele interpela o pai sobre a razão de o mesmo ter ido a polícia e não o procurado diretamente. Rejeitar qualquer tipo de laço com forças da lei é elemento indispensável em um organismo mafioso.

Conforme observam Melo e Alméri (2012), um possível membro da Máfia que tenha parentes próximos na polícia é descartado sumariamente de integrar os seus quadros. Entre os membros regulares, ser visto com um policial excetuando as aparições necessárias para prestar esclarecimentos, é comportamento reprovável e passível de punição. Nos constantes pedidos de favores que ocorrem durante o casamento de sua filha Connie, interpretada por Talia Shire, Vito Corleone deixa evidente a influência de sua organização entre congressistas e o poder público. Deve-se atentar aqui para os procedimentos. Cooptar a polícia e contar com informantes dentro dos órgãos públicos considera-se essencial. Entretanto, utilizar-se dos serviços públicos como fazem os civis, não. A troca de favores e o respeito pelo líder são enfatizados por seus amigos. O tratamento característico de amizade é reforçado pelo próprio Don Vito. Ele não pede pagamento em dinheiro, pelo contrário. Sente-se ofendido quando lhe é ofertado algum valor. Evidentemente, o concedimento de favores estipula uma contrapartida. A estrutura da Máfia sobrevive graças à influência em diversos âmbitos. O objetivo principal concentra-se na expansão de influência e manutenção do

⁷ Natural de Milão, Itália, nasceu no dia 3 de dezembro de 1911. Foi o compositor responsável pela trilha sonora de diversas obras cinematográficas, dentre elas as de Federico Fellini, entre os anos de 1952 e 1979. Disponível em: http://www.imdb.com/name/nm0000065/bio?ref_=nm_ov_bio_sm Acesso em: 22 de março de 2015.

poder paralelo. Os ramos de atuação de sua família permeiam a influência política, os sindicatos e os jogos de azar em cassinos.

Em um segundo momento, Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, é apresentado ao público. Até então avesso as práticas da família, relata a Kay Adams, interpretada por Diane Keaton, ações criminosas do clã. O desabafo é em tom de desaprovação, mas serve como descrição dos procedimentos da Máfia. A figura do *consigliere* é pela primeira vez abordada e o personagem Tom Hagen, desempenhado por Robert Duvall, realiza as funções que a posição exige. Neste sentido, é importante frisar o papel de conselheiro, advogado e representante na estrutura organizacional. Hagen é anunciado como filho adotivo de Don Vito. Subentende-se com esta informação a gratidão do personagem para com o patriarca e a Família Corleone em sua totalidade. Historicamente, constata Pino Arlacchi (1997), o *consigliere* desempenha um papel de administração na hierarquia da Máfia, mas sem objetivo de ascensão ainda maior.⁸

No desenvolvimento da história, um cantor apadrinhado pela família denominado Johnny Fontane — notadamente inspirado em Frank Sinatra — pede ajuda a fim de estrear um filme em Hollywood. Neste momento, observamos Hagen ser designado a solucionar o obstáculo, indo até a Califórnia. Após um jantar, a negociação mostra-se falha e o *consigliere* providencia a decapitação de um cavalo do Chefe de Estúdio Jack Woltz, em cena marcante com a colocação da cabeça do animal envolta em um lençol na cama do proprietário. Neste momento, a face violenta da Máfia é exposta visualmente pela primeira vez. Embora não sejam assassinos, como brada Don Vito Corleone, suas práticas eventualmente resultam em mortes ou acontecimentos violentos.

Na sequência do filme, visualiza-se uma negociação entre famílias contraventoras. Sabe-se que a estrutura interna rígida da Máfia garante respeito pelos negócios alheios, isto é, relativa blindagem quanto a

⁸ Dentre as atribuições do *consigliere* engloba-se também as funções de secretário da organização. Sobre a figura do *consigliere*, ver também: (CAWTHORNE, 2012)

interferências. Vito Corleone, então, se recusa a colaborar com o tráfico de drogas operado pela família Tattaglia por julgar este um negócio sujo. Mesmo assim, deseja boa sorte aos seus interlocutores, em especial Virgil Sollozzo. Como consequência desta atitude, Luca Brasi, apadrinhado de Vito, é assassinado. Por fim, o próprio patriarca sofre um atentado, alvejado por cinco tiros em suas costas e Tom Hagen é sequestrado, recebendo em cativeiro indicação para apresentar a Sonny Corleone, filho de Vito, interpretado por James Caan, o negócio que envolve drogas.

A situação foge ao controle e Michael se vê obrigado a proteger o próprio pai, os negócios e a reputação da família. Em sua primeira ação deliberada, executa um policial corrupto e o próprio Virgil Sollozzo. Uma guerra entre as cinco famílias que controlam as atividades ilícitas em Nova Iorque se intensifica, enquanto Don Vito Corleone se recupera do atentado sofrido. O ato obriga Michael a fugir para a Itália, onde se casa com uma siciliana e permanece até um carro bomba explodir e matar sua esposa. Já Sonny, envolto em questões familiares — sua irmã Connie havia sido espancada pelo marido — é brutalmente assassinado quando tentava resolver problemas não relacionados à disputa entre as organizações.

Ao invés de revidar, Don Vito Corleone reúne-se com os líderes de cada família, aceita a proposta de participar do mercado de drogas e oferece sua influência perante juízes, políticos e policiais. Além disso, negocia a segurança de Michael para efetuar sua volta ao país, que ocorre com sucesso. Assim, o filho do patriarca se reaproxima de Kay Adams e assume de fato a liderança do organismo mafioso.

Neste momento, percebe-se a tentativa inicial de migrar-se os negócios da família para estruturas empresariais legalizadas e amparadas pelo Estado. A opção encontrada é a aquisição de cassinos próprios em Las Vegas. Entretanto, a operação mostra-se frustrada. Michael não concretiza o seu plano e segue atuando com a Família Corleone na clandestinidade. Don Vito falece, mas antes disso alerta o novo líder sobre a existência de traidores. Um pacto não esperado entre facções emergentes nas grandes

famílias resulta na morte das principais lideranças e Carlo, marido de Connie interpretado por Gianni Russo, assume a responsabilidade por atuar como traidor e paga com pena capital. O enredo se fecha com a certeza de uma continuidade. Como sabemos, o filme recebeu duas novas partes, também inspiradas na obra de Mario Puzo.

O diretor Francis Ford Copolla não foi a escolha original para rodar “O Poderoso Chefão”. Sua nomeação, assim como a de suas predileções para a atuação, foi contestada pelos executivos da empresa responsável, A *Paramount*⁹. De acordo com Jenny M. Jones (2009), após uma disputa interna da companhia, decidiu-se compactuar com a ideia de um filme popular que pudesse alavancar a receita da organização. Imbuídos neste objetivo, diversas situações envolvendo a composição do elenco foram evidenciadas, entre as quais destaca-se a escolha conturbada de Marlon Brando e Al Pacino como personagens principais da película. A real necessidade de um sucesso comercial com a obra repercutiu na pré-produção, momento pelo qual foi essencial a manutenção de Copolla na direção.

Outrossim, dentre os percalços naturais que o filme enfrentou em sua produção, é importante ressaltar que, entre a temática escolhida e a colaboração de Mario Puzo na confecção do roteiro, não perdeu-se a essência observada no livro que precedeu à obra audiovisual. Com influência dos gestores da empresa responsável pelo filme, Copolla adicionou cenas de violência além daquelas as quais considerava necessárias e razoáveis. Este aspecto, controverso e ao mesmo tempo responsável pelo marco cinematográfico da temática, foi compactuado por muitos diretores em suas produções posteriores visando aludir suas obras ao conceito de violência romantizada da Máfia¹⁰.

⁹ É um dos principais estúdios de cinema do mundo e responsável pela produção de “O Poderoso Chefão”. Foi fundado em 1912 por Adolph Zukor e permanece exercendo grande influência no cinema mundial até os dias de hoje. Disponível em: <http://www.paramountbrasil.com.br/empresa.htm>. Acesso em: 23 de março de 2015.

¹⁰ Como exemplo desta posterior inspiração podemos citar o filme “Era Uma Vez na América” (Sergio Leone, 1984), que expôs em ordem não cronológica a vida de mafiosos e suas ações em benefício próprio e de seus organismos criminosos.

Neste trabalho, a utilização do filme supracitado atende, sobretudo, a três objetivos. O primeiro se refere ao marco cinematográfico da obra, que definiu futuros padrões em filmes da temática. O segundo interliga-se a estrutura organizacional da Máfia, uma referência posterior usada em diversas películas. O terceiro, por fim, se mostra no apelo estético, que remete à face romantizada do crime através de uma fotografia destacada, mas também acentua a exposição em grande escala da violência crua e extremada.

1.2 Scarface: êxodo e tráfico de drogas



FIGURA 02: Arte de “Scarface”.

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/jcanthony42/>

Acesso em: 12 de março de 2015.

Em abril de 1980, Fidel Castro abriu o Porto de Mariel com a aparente

intenção de permitir que alguns cubanos se reunissem com seus familiares nos Estados Unidos da América¹¹. Em 72 horas, 3 mil embarcações americanas foram até Cuba. Logo ficou evidente que Castro obrigava os barcos a levar não só os familiares, mas a escória de suas prisões. Dos 125 mil refugiados que chegaram a Flórida, estima-se que 25 mil tinham antecedentes criminais¹². Este é o prólogo de “Scarface”. A Introdução que é acompanhada de trilha musical impactante e apresenta o líder cubano como responsável pelo ato em que se inicia o enredo do filme.

Em uma sala reservada, Tony Montana, interpretado por Al Pacino, é indagado pelas razões que o fizeram adentrar no país. Ele nega ser um criminoso e alega ter aprendido o idioma assistindo filmes com seu pai. Diz também ter ganho sua cicatriz característica na infância¹³. Os representantes da lei percebem que os discursos dos refugiados são todos semelhantes e o mandam para a “Cidade da Liberdade”, um local de transição aos refugiados, numa referência clara a distinção existente entre o regime ditatorial caribenho e a internacionalmente propagada liberdade da sociedade norte-americana. Neste momento a primeira crítica ao comunismo e ao sistema cubano é escancarada devido a forte bipolarização entre o socialismo soviético e o capitalismo norte-americano. Em uma época caracterizada pela oposição conceitual entre regimes políticos e econômicos, a disputa através da propaganda centralizou por vezes este debate, sobretudo em produções artísticas como “Scarface”. O personagem de Al Pacino vocifera contra o

¹¹ Em período posterior a Revolução Cubana de 1959 e em resposta as desapropriações de imóveis e terras por parte do governo cubano, os EUA impuseram de forma parcial o que convencionou-se chamar de bloqueio econômico, iniciado em 1960. A relação histórica de ambos países foi pautada pelo agravamento nas discordâncias alusivas a oposição conceitual e prática entre capitalismo e comunismo e pela consequente ampliação das restrições econômicas a ilha ao longo dos anos. Em contrapartida, o governo caribenho restringia os vistos de viagem de seus habitantes e as inúmeras famílias de cubanos radicados em Miami não possuíam contato com seus entes próximos. O fato histórico propulsor deste filme se ampara na construção desta referida oportunidade concedida pelo governo de Fidel Castro. Sobre a História de Cuba neste momento ver: (AYERBE, 2004).

¹² Estes dados são referenciados pela própria película em seu início, com o objetivo de delinear o aspecto crítico do filme ao governo cubano.

¹³ A tradicional cicatriz do personagem é representativa pois faz referência a lesão característica e ao apelido de Al Capone, a inspiração original no enredo do filme de 1932 e que serviu de incentivo para a feitura deste *remake*. Sobre o filme que originou a versão de 1983 dirigida por Brian De Palma, ver as informações do *IMDb*. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0023427/?ref=nm_sr_2. Acesso em: 23 de março de 2015.

regime de Fidel Castro e se declara preso político antes de ser enviado para o local onde permaneceria sem contato com o mundo exterior.

Em meio a uma rebelião dos cubanos mantidos em quarentena, Tony Montana mata um suposto ex-líder da Revolução Cubana. O crime havia sido encomendado e em troca ele recebe sua soltura e documentos de imigração necessários para viver nos EUA. Manny Ray, amigo interpretado por Steven Bauer, também é liberado e passa a conviver com ele. Muito rapidamente, após trabalharem limpando pratos por alguns dias, recebem a primeira missão no tráfico de drogas: buscar 2 quilos de cocaína em troca de 5 mil dólares. A cena é significativa. A violência extremada, o uso de uma serra elétrica e o sangue em excesso apresentam o personagem de Al Pacino: um psicopata que não se permite falhar. É sagaz, desordeiro e inconsequente. Todavia, é determinado. Após diversas mortes, imprevistos e com a ajuda de Manny, consegue ficar com o dinheiro e a droga da negociação. Entretanto, desconfiando do seu contato, Omar, interpretado por Fahrid Murray Abraham, solicita fazer a entrega pessoalmente ao líder da organização, Frank Lopez, desempenhado por Robert Loggia. Neste dia, além de conhecer a residência luxuosa do líder, recebe a oportunidade de trabalhar regularmente na criminalidade. Frank Lopez é o mafioso que esconde seu lucro em empresas de fachada. Atua no segmento de venda de automóveis e caminhões e também no ramo imobiliário. De fato, seus rendimentos derivam quase que em totalidade do tráfico de cocaína em Miami, mas a estrutura de sua organização permite que sejam feitas maquiagens contábeis para lavagem de dinheiro.

A próxima cena pode ser considerada vital para o destino de Montana. Frank Lopez oferece a ele um trabalho, mas faz uma recomendação muito clara: não consumir a droga que for vender. A afirmação não é rebatida, mas ao longo do filme será desconsiderada pelo personagem de Al Pacino. Em um recorte temporal, três meses se passam e a situação financeira de Tony melhora substancialmente. Ele passa a flertar com a exuberante esposa de seu chefe, Elvira, personagem de Michelle Pfeiffer. Tendo a convicção de ser bem sucedido, visita sua mãe e sua irmã, Gina, interpretada por Mary

Elisabeth Mastrantonio. No filme, a mãe e a irmã já eram refugiadas antes de sua chegada. Enquanto a mãe o odeia por praticar desde sempre atos criminosos, sua irmã o reverencia. Ele é expulso da casa pela mãe e ao sair, Gina o acompanha para tecer últimas palavras. Neste momento, Manny Ray admira a beleza de Gina e depois comenta sobre ela com Tony, o qual o adverte para ficar longe de sua irmã.

O filme se desenvolve com velocidade, uma característica peculiar desta obra. Montana é enviado a Bolívia juntamente de Omar para negociar com o Cartel comandado por Alejandro Sosa, papel de Paul Shenar. Em meio as tratativas, Sosa recebe a mensagem de que Omar é um tradicional informante da polícia e o executa de maneira cruel. Tony Montana assume a negociação e em sua volta aos EUA expõe as ocorrências e o acerto para Frank. O chefe fica revoltado, não acredita naquilo que lhe foi dito e dissolve sua relação com Tony, que forma seu próprio organismo criminoso.

Como fruto deste entrave, Montana torna-se alvo de um detetive corrupto, Mel Bernstein, interpretado por Harris Yulin. Em uma casa noturna, o policial oferece proteção e informação para o criminoso, em troca de uma porcentagem de seus negócios. Percebendo a influência de Frank, Montana mostra-se interessado abertamente por Elvira, causando desconforto com seu antigo superior. Pouco tempo depois, Tony se revolta ao ver sua irmã dançando e se relacionando com um homem e a agride, restando a Manny a tarefa de levá-la para casa. Em seguida, atiradores tentam assassinar Tony, mas ele escapa do clube. Montana suspeita que foi Frank o responsável pela ação e invade o escritório do então dirigente máximo, encontrando-o com Bernstein. O líder confessa seu envolvimento e implora por sua vida, mas o grupo de Tony executa ele e o detetive corrupto.

Com a estrutura da máfia até o momento administrada por Frank, Tony Montana constrói um império. Sua ambição o faz tornar-se maior do que seu antecessor. Ele se casa com Elvira e, aos poucos, passa a abusar cada vez mais do uso de cocaína. Negociações financeiras com o banco que

administra o seu dinheiro são apresentadas. Acusações de lavagem e evasão fiscal surgem após investigação criminal. Os fatos consecutivos e negativos atingem a inabalável característica do personagem. Ele mostra-se desconfortável e cada dia mais violento. Percebendo a situação, o chefe do cartel boliviano oferece ajuda nas tratativas para livrá-lo da prisão. Em troca, pede ao cubano a execução de um jornalista que está expondo autoridades envolvidas com o tráfico e ele próprio. Tony aceita a proposta, mas aparenta estar cada dia mais desconcertado. Afasta Manny Ray do seu convívio e de tanto destratar sua esposa é abandonado por ela.

Já em Nova York, Tony e um de seus capangas acompanham o assassino enviado por Sosa. Alberto, personagem de Mark Margolis, planta uma bomba no veículo do jornalista. Entretanto, no momento da execução, Montana percebe que a família do alvo se encontrava também no carro, o que resulta em sua recusa na continuidade do plano. Como Alberto prefere fazer valer a ordem de Sosa, Montana o elimina com um tiro na cabeça, abortando o esquema. A única demonstração de piedade em toda película faz com que o líder do cartel boliviano rompa relações com a organização de Tony. Alejandro Sosa considerou a recusa um ato de traição.

Com o seu retorno, evidencia-se o declínio de suas operações. Completamente dominado pelo vício, percebe o desaparecimento de Manny e Gina. Ao descobrir o endereço onde ambos se encontravam, parte em disparada até o local. Chegando ao destino, Manny abre a porta e Gina aparece em segundo plano, vestindo um roupão. Tony Montana atira sem piedade no amigo e, logo após, é informado pela irmã que seria uma surpresa para ele o casamento dos dois. Tony retorna levando Gina em estado de choque com ele. Ao chegar, enterra seu rosto literalmente na droga e lamenta com evidente remorso o assassinato de Manny Ray. Neste momento, Sosa já havia enviado seu grupo para o local com o objetivo de dar fim ao cubano. Simultaneamente a invasão da residência, Gina o confronta e atira nas pernas de Montana ao passo que, instantes depois, é alvejada por um atirador. Tony ainda o mata, mas fica chocado ao tentar acudir o corpo sem vida da irmã.

Sem mais nada a perder, enfurecido e totalmente sob efeito da droga, usa um rifle de grande potência para, sozinho, tentar eliminar a invasão de dezenas de homens. Após sobrar apenas ele vivo entre os seus, é baleado incontáveis vezes, mas permanece em pé. Somente quando é atingido pelas costas é que cai. Seu corpo é projetado até uma fonte interna da casa e a frase contida em um globo decorativo é realçada: “O mundo é seu”.

Este filme é um exemplo de como o tempo pode amadurecer uma obra. Conforme será retratado no capítulo seguinte, embora o padrão visual e a linguagem gráfica de “Scarface” sejam recorrentes aos procedimentos já utilizados em “O Poderoso Chefão”, Brian De Palma não recebeu imediatamente elogios ou aprovações pelo longa-metragem. O princípio da produção considerava a hipótese de adotar o mesmo roteiro do filme original de 1932, mas a construção de um novo roteiro por Oliver Stone definiu a caracterização de Al Pacino como cubano e a crítica social utilizada evidenciou uma verdade inconveniente: o mercado consumidor crescente de cocaína nos EUA.

Neste sentido, a análise que se deve fazer é direcionada ao momento histórico no qual a película esteve inserida. A adoção de clichês populares da criminalidade no cinema como a linguagem escrachada de Tony Montana, o abuso das palavras consideradas de baixo calão, a maximização de uma ideia de liberdade vinculada ao país norte-americano, mas, sobretudo, as diferenciações entre um regime politicamente fechado que cometeu um ato dúbio¹⁴ e uma terra de múltiplas oportunidades e perigos, como Miami, depõem de forma ponderada sobre o estilo de vida em um dos berços do capitalismo. A crítica hoje pode ser visualizada e debatida tendo em vista a condição política e social dos anos 1980, sobretudo no que se refere a polarização entre o socialismo cubano financiado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e a economia de mercado ocidental liderada pelos

¹⁴ Cabe destacar que o Êxodo de Mariel representou duas ações em simultâneo do governo cubano, segundo o próprio filme: a liberdade aos interessados e o envio de criminosos condenados infiltrados nos grupos.

EUA¹⁵.

Seguindo esta lógica, a pauta estipulada em “Scarface” corresponde a uma particularidade técnica encontrada na linguagem audiovisual cinematográfica. Marcos Napolitano no capítulo intitulado “A História depois do Papel” e publicado na coletânea *Fontes Históricas* (2005), define duas decodificações prudentes: a de natureza técnico-estética, sendo esta aquela que define os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem do cinema e também a de natureza representacional, que é concernente aos eventos, personagens e processos históricos representados. De fato o filme representa um retrato sangrento e caricato da sociedade norte-americana e esta lógica adotada pelo diretor Brian De Palma diferiu do conceito das Máfias ítalo-americanas retratadas com sucesso, por exemplo, em “O Poderoso Chefão”.

Entretanto, o diagnóstico histórico que pode ser feito, levando em consideração que já se passaram três décadas de seu lançamento, evidencia não somente a concepção violenta dos procedimentos da criminalidade organizada, mas também a peculiaridade de fácil interpretação constatada nas vestimentas características dos personagens, sobretudo nos membros da Máfia e do Cartel boliviano. A noção de beleza, todavia, deve ser usada com cuidado, pois a definição desta terminologia pode também ser amparada na idealização de uma subjetividade universal, como expõe Anne Cauquelin (2005). Segundo a autora, a universalidade é representada apenas subjetivamente no julgamento do gosto. Isto é, este conceito de beleza resume-se a duas faculdades básicas do conhecimento humano: a nossa imaginação e o nosso entendimento. “Scarface” é um produto do seu tempo que, apreciado algumas décadas após sua publicação, encontra respaldo primordialmente quando observadas as condições políticas, sociais e econômicas de sua época, mas também o valor artístico e estético não

¹⁵ Nos anos 1980 o mundo ainda sofria a bipolarização iniciada no período pós Segunda Guerra Mundial: de um lado os Estados Unidos da América e de outro a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Esse período, denominado de Guerra Fria, foi caracterizado por uma série de conflitos apoiados por um dos lados em detrimento do outro, no qual o caso de Cuba é um exemplo. Sobre a Guerra Fria, ver, entre outros: (GADDIS, 2006).

mensurável da película.

1.3 Os Bons Companheiros¹⁶: vida boêmia e a glamourização do crime



FIGURA 03: Arte de “Os Bons Companheiros”.
Disponível em: <http://ia.media-imdb.com>
Acesso em: 12 de março de 2015.

O princípio deste clássico é intrigante. Após advertir o espectador que o filme é baseado em fatos verídicos, os créditos informam o ano do acontecimento que se sucederá, 1970. Henry Hill, interpretado por Ray Liotta, Jimmy Conway, personagem de Robert de Niro e Tommy De Vito,

¹⁶ Lançado originalmente em inglês com o título “GoodFellas”. A partir deste momento será identificado com seu título nacional.

representado por Joe Pesci, trafegam em uma estrada durante a noite. Um ruído é ouvido. Os personagens imaginam ter batido em algo ou estarem com o pneu furado. Instantes depois, encostam o veículo e abrem o porta-malas. Um homem praticamente morto é esfaqueado inúmeras vezes por Tommy e recebe quatro tiros de Jimmy. Henry somente observa a cena, fecha o porta-malas e sua voz esclarece: “Até onde me lembro, sempre quis ser um *gangster*”.

Henry queria ser diferente. Observava o grupo de mafiosos do seu bairro e sonhava em ser um deles. No Brooklyn¹⁷, em Nova Iorque, começou a trabalhar cedo, sendo uma espécie de ajudante geral da família Lucchese, em 1955. Certa vez, seu pai recebeu uma carta da escola avisando que seu filho não comparecia as aulas faziam meses. Henry Hill apanhou em casa, mas comunicou o ocorrido a seu chefe Paul Cícero, interpretado por Paul Sorvino. Em contrapartida, o carteiro foi ameaçado e as cartas jamais chegaram novamente. Henry estava empolgado. Em meio a apresentação da organização, o modo de operar da Máfia foi simplificado em poucas palavras: ofereciam proteção a quem não podia ir a polícia. Era a polícia dos *gangsters*. “Foi uma época gloriosa”, dizia ele.

Na realidade, o organismo criminoso não oferecia somente proteção. Sua principal origem de lucro estava relacionada aos roubos de cargas das mais distintas espécies. O modelo de negócio empregado pelos mafiosos permitia pequenas sociedades com grupos de trabalhadores correlatos, isto é, policiais que facilitavam as ações em troca de mercadorias, motoristas que não queriam se ferir e auxiliares de transporte na mesma situação.

Em uma destas ocasiões, Hill foi preso por tentativa de suborno. No entanto, correspondeu as expectativas. Não dedurou seus amigos e permaneceu em silêncio. Este procedimento adotado remete diretamente ao

¹⁷ É um bairro situado em Nova Iorque, nos Estados Unidos, e historicamente um grande reduto das máfias ítalo-americanas em sua chegada ao continente americano. Entre 1901 e 1914 mais de 800 mil sicilianos se distribuíram pelo país, com considerável parcela criando raízes no Brooklyn (LUPO, 2002, p.230). Atualmente é a região mais populosa da cidade, de acordo com o censo local. Sobre dados quantitativos da região ver: http://www.census.gov/regions/new_york. Acesso em: 21 de março de 2015.

Omertà. A palavra, segundo Breslin (2008), reporta-se ao juramento dos membros de grandes grupos mafiosos em não conceder informações para o ordenamento jurídico ou para a polícia. Pode ser considerada uma lei do silêncio em moldes gerais, mas representa fielmente o aspecto da lealdade entre um grupo e seus integrantes.

Em um avanço temporal coincidente com a maioridade de Henry, observa-se o grupo em estabelecimentos noturnos gozando os prazeres da vida boêmia. Bebidas, mulheres, ostentação de luxos e, sobretudo, respeito adquirido através do medo. O temperamento agressivo de Tommy é exposto pela primeira vez ao agredir um garçom. A primeira grande operação de Hill foi o assalto a companhia aérea *Air France*, através de um carregamento de dinheiro em espécie desviado. A peculiaridade deste crime pode ser observada na fala orgulhosa do *gangster*: “sem usar nenhuma arma”. Dois criminosos adentram uma sala restrita com conhecimento previamente obtido e executam o plano que rende 420 mil dólares americanos.

No mesmo período do assalto, Henry conheceu sua futura esposa, Karen, personagem de Lorraine Bracco. Após dois encontros mal sucedidos, a aproximação surtiu efeito e Karen ficou impressionada com a influência de seu par no Restaurante e Bar Copacabana. Ela o questionou acerca do seu trabalho e ele resumiu-se a dizer que trabalhava para o sindicato. Em pouco tempo, se casaram em uma grande festa, onde a esposa foi apresentada a todos. O matrimônio mostrou-se conturbado em virtude das atividades ilícitas de Henry, mas uma constatação de Karen explicitou a significação deste estilo de vida. Os membros da família sempre estavam juntos. Logo, todos juntos fazendo sempre o mesmo tipo de trabalho resultava em uma aparente normalidade. As festas, a bebida, os excessos. O que naturalmente seria avaliado como não usual se tornava habitual.

Em 1970, no bairro do Quenns, em Nova Iorque, ocorreu outra noite inspirada. Todavia, deste vez, um conflito entre Tommy e um mafioso da família Gambino, rival dos Lucchese, resultou em um ataque violento. Jimmy e Tommy o espancaram aparentemente até a morte e o levaram para uma

região ao norte. Esta cena se interliga ao início da película até o exato momento em que o porta-malas foi aberto e o assassinato do rival consumado. De certa forma, assassinatos neste ramo de atuação eram aceitáveis, considerado o único jeito de fazer todos se respeitarem mutuamente. As regras eram conhecidas e respeitadas. Quando deslizes ocorriam, o resultado poderia ser catastrófico. Em um certo momento, as mortes se tornaram uma constante. Nas palavras de Henry Hill, matar era normal, não era grande coisa. Transcorridos seis meses, a situação se complicou na região onde o mafioso morto foi enterrado. O terreno foi vendido e o corpo precisava ser movido e assim ocorreu. Por se tratar de um membro ativo de uma organização rival o ato foi encoberto. Seria necessário um motivo forte para uma execução e a discussão originária não corroborava com esta exigência. Tommy, Henry e Jimmy eram trabalhadores do grupo, não líderes.

Os membros da Máfia utilizavam a sexta-feira para se divertir com outras mulheres e o sábado com as esposas. Nestas noites costumeiras, Henry conheceu sua amante Janice, personagem de Gina Mastrogiacommo. Como consequência do relacionamento extraconjugal, mobiliou um apartamento para ela e passou a dormir eventualmente na nova casa. Sua esposa percebeu a situação, o confrontou com uma arma e Henry saiu da residência familiar. Em pouco tempo, o mafioso foi enviado para a cidade de Tampa, na Flórida, juntamente com Jimmy para cobrar uma dívida de jogo. O que não era esperado, entretanto, era o parentesco do jogador com uma datilógrafa do FBI.

A situação inusitada provocou risos nos membros da Máfia, que foram presos imediatamente após voltarem para Nova Iorque. Paul, preso por desacato, e Henry ficaram juntos, enquanto Jimmy cumpriu pena em Atlanta. Enquanto encarcerado, Hill atuou como traficante de drogas para sustentar sua família, pois sabia que, enquanto presidiário, seu vínculo com os comparsas em atividade seria desfeito devido a um acordo pré-estabelecido com a Máfia. Qualquer ligação comprovada entre a organização e o sustento

de sua esposa e filhos originaria uma crise desconfortável entre o funcionalismo público corrupto já cooptado e os próprios líderes do grupo criminoso.

O próximo recorte temporal se observa na passagem de quatro anos, coincidindo com a soltura de Henry, em 1978. Paul Cícero o adverte para não atuar mais no tráfico de drogas, o que não aconteceu. Com auxílio de Tommy e Jimmy, o novo negócio foi ampliado de maneira secreta. Ao mesmo tempo também foi organizado aquele que seria o maior assalto da história, segundo os próprios mafiosos. Um roubo no Aeroporto Internacional John F. Kennedy ao avião da companhia aérea *Lufthansa* que carregava dinheiro em espécie. Um total de seis milhões de dólares foram subtraídos e Jimmy, com o objetivo de evitar ligações com o caso, eliminou um a um os envolvidos, excetuando os membros da Máfia.

Devido ao assassinato exposto no princípio do filme, Tommy acabou executado pela Máfia rival. Seu comportamento ousado nunca foi bem visto por todos e ter matado um membro opositor considerado intocável foi o estopim. Em 1980, Henry já atuava praticamente sozinho e sua relação com a Máfia era esporádica. O tráfico de drogas e o consumo desenfreado de cocaína o tornaram paranóico. Para sua infelicidade, acabou preso novamente. Paul Cícero sentia-se traído por Henry vender narcóticos e a relação dos dois estava estremecida. Em seu contato posterior com Paul, a aliança foi desfeita.

Para sair da cadeia, Karen pagou a fiança de Hill hipotecando a casa de sua mãe. Ao perceber que estava prestes a ser morto pela Máfia, ele decidiu entrar para o Programa de Proteção a Testemunhas, onde denunciou sua antiga organização. As consequências deste ato foram expostas ao final da película, com a prisão de Paul e Jimmy. Henry Hill se tornou um ninguém, seu maior temor. Os privilégios e a adrenalina de atuar no crime organizado não existiriam mais e isso, talvez, fosse pior que a própria morte para ele.

Esta película exemplifica a abordagem romantizada da Máfia já

mencionada nesta dissertação. Em “Os Bons Companheiros”, a preponderância deste estilo é salientada inúmeras vezes, desde momentos triviais do dia, mas principalmente nas passagens noturnas. Para tal, conceitos pré-estabelecidos no roteiro adaptado a partir do livro *Wiseguy* foram transpostos por Nicholas Pileggi (1985) do livro para o filme e aprimorados tendo como objetivo a conclusão de um enredo coerente com as pretensões comerciais da produção. O diretor Martin Scorsese estabeleceu, talvez não propositalmente, dois eixos pelos quais o seu filme ficou caracterizado: o traço boêmio e romântico da vida de *gangsters* mafiosos e a violência extremada, insensível e crua das operações criminosas.

No cinema, de acordo com Rafael Hagemeyer (2012), existem três tipos de sons possíveis: o som verbal, o som musical e o ruído. O autor alerta para as distinções por muitas vezes de difícil percepção e que devem ser decodificadas pelo público, aquele responsável por compreender estas diferenças. Na obra de Martin Scorsese, podemos considerar sua acepção como sendo concebida em uma estética naturalista, a partir da reprodução fiel das aparências evidenciadas em um drama clássico. Em “Os Bons Companheiros”, o julgamento estético no sentido simplório do termo, faz referência a imposição física dos personagens principais, todos cientes de sua condição social elevada e por consequência motivadora nas atitudes ofensivas a terceiros. O personagem de Joe Pesci exemplifica esta questão, pois, mesmo desprovido de características físicas avantajadas, se beneficiava de uma condição social elevada proporcionada pela sua ligação com a Máfia. É de razoável valia constatar também que os signos audiovisuais tão presentes neste filme necessitem de um tratamento direcionado não somente a esta percepção estética e comportamental, mas também no tratamento dos ruídos. Neste sentido, são considerados elementos essenciais o som verbal, isto é, os diálogos, a música, representada pelas trilhas sonoras, e o ruído, observado nas demais ocorrências.

Afim de introduzir a discussão que será abordada no próximo capítulo referente aos padrões estéticos e de violência explícitos, devemos retornar a

primeira cena do filme. No exato momento em que Joe Pesci executa seu opositor com facadas secas e cruéis, o espectador decodifica imediatamente o caráter insensível do filme que se sucederá. O ruído aparenta uma normalidade que visualmente não podia ser percebida. Propositadamente, a cena confunde o espectador, gerando curiosidade e repulsa, mas ao mesmo tempo deslocando-o temporalmente da ação, o que criava o interesse pela sequência da obra.

1.4 Os Intocáveis¹⁸: Al Capone e a lei seca

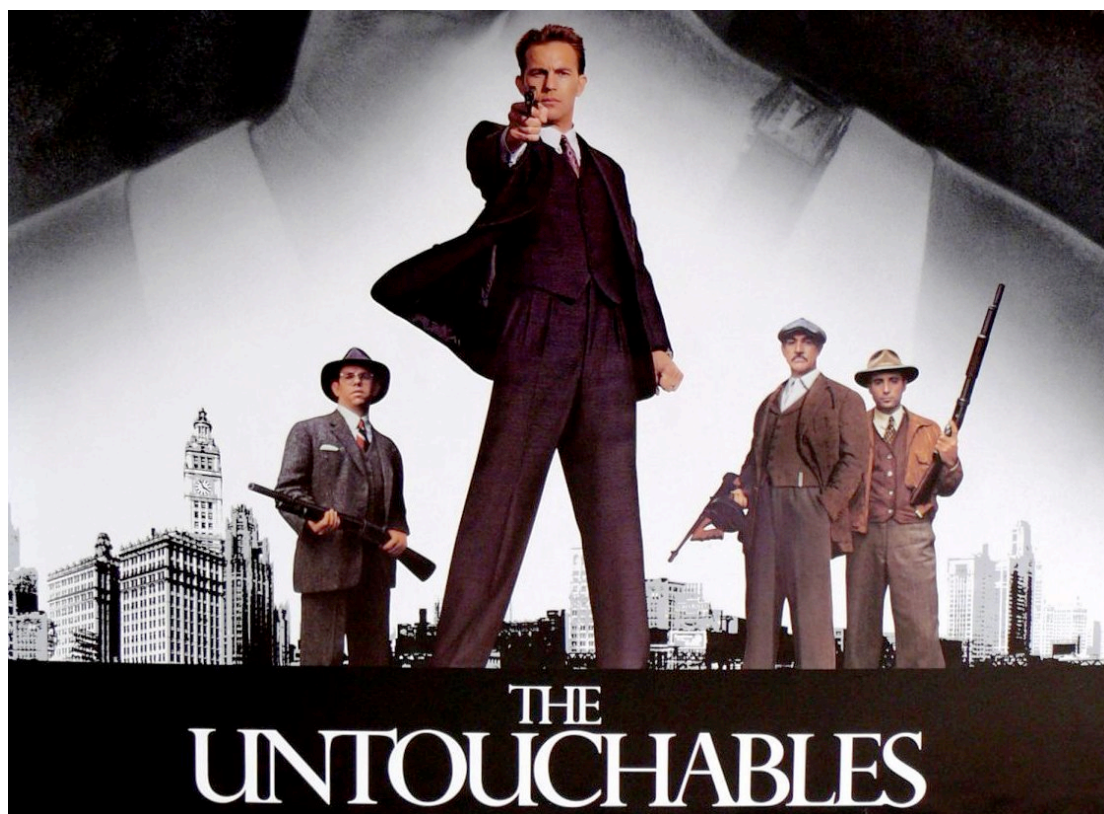


FIGURA 04: Arte de “Os Intocáveis”.
Disponível em: <http://ia.media-imdb.com>
Acesso em: 12 de março de 2015.

O filme se inicia com a trilha sonora de Ennio Morricone¹⁹ e a

¹⁸ Lançado originalmente em inglês com o título “The Untouchables” A partir deste momento será identificado com seu título nacional.

apresentação dos atores que compõem a obra. Os créditos esclarecem o panorama da cidade de Chicago em 1930. Diversas quadrilhas lutavam pelo domínio do império bilionário de bebida ilegal e o uso de granadas e escopetas era algo corriqueiro para impor vontades próprias. Segundo Cawthorne (2011) a Lei Seca Norte-Americana foi efetivada em 1920 através do Volstead Act, sendo responsável pelo banimento da produção e comércio de bebidas alcóolicas. Já Leandro Karnal (2008, p.203) aponta que a proibição da fabricação e da venda de álcool por 13 anos acabou “fortalecendo o crime organizado e dando origem a um próspero mercado negro”. Estima-se que 75% da população do país tenha se tornado cliente dos contrabandistas e neste período, quadrilhas de origem judia e italiana dividiam o monopólio do negócio. A Lei Seca assegurou o poder e a influência da Máfia em toda sociedade norte-americana nas décadas seguintes. Esta foi a época dos grandes chefões. A época de Al Capone²⁰, interpretado por Robert de Niro.

A primeira aparição do *gangster* é sugestiva. Respondendo perguntas de um jornalista ao fazer a barba, é indagado sobre o fato de, para todos os efeitos, ser o prefeito de Chicago, subentendendo o poder que detinha em suas mãos. Al Capone responde rindo. “Como muitas coisas na vida, rimos porque é engraçado e rimos porque é verdade”, diz ele. As alegações de que deveria ser preso são refutadas pelo próprio, que garante estar atendendo um desejo do povo. Logo em seguida, uma bomba explode em um bar que se recusa a comprar cerveja do grupo criminoso. Mesmo se observando a presença de uma criança, o plano é executado. A crueldade dos grupos atuantes fica elucidada ao espectador.

¹⁹ Natural de Roma, Itália, Morricone é um compositor e maestro nascido no dia 10 de novembro de 1928. Responsável pela composição musical de grandes clássicos do cinema como em “Era um vez no Oeste”, “Três Homens em Conflito”, “Cinema Paradiso” e “Bastardos Inglórios”. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0001553/>. Acesso em 22 de março de 2015.

²⁰ O personagem foi inspirado em um mafioso conhecido, Alphonse Gabriel Capone. Ele foi um famoso *gangster* norte-americano, responsável por liderar um grupo de criminosos durante as décadas de 1920 e 1930. Nasceu em 1899 na cidade de Nova Iorque e faleceu no ano de 1947, em Palm Beach, Estado da Flórida. É considerado um dos mais representativos mafiosos na história dos Estados Unidos.

O Agente Especial do Departamento do Tesouro, Eliot Ness, personagem de Kevin Costner, é apresentado a imprensa como novo responsável pelas investigações e combate aos grupos criminosos que gerenciam o contrabando, a venda ilegal de bebidas alcoólicas e a violência gerada pela atividade. Pouco saudado pelos jornalistas que questionam suas ideias, Ness comunica seus novos subordinados sobre suas intenções de fazer-se cumprir a lei. Em sua primeira ação, o fracasso retumbante escancara a corrupção policial massificada e nenhuma bebida é encontrada em um suposto contrabando de uísque canadense.

Na primeira noite após o revés na operação de contrabando, Ness conhece o oficial Jim Malone, representado por Sean Connery, um homem da lei com idade avançada para policiamento de rua e que mesmo assim mantinha sua moral intacta enquanto exercia a profissão. No dia seguinte, em seu escritório, o agente do tesouro observou a manchete estampada na capa do jornal local destacando sua tentativa frustrada. Somando-se a isso, o apelo desesperado da mãe da menina assassinada na explosão comoveu o agente. Percebendo a situação delicada, ele optou por montar um grupo seletivo de policiais incorruptíveis, posteriormente denominados pela imprensa de “Os Intocáveis”. É de notável importância evidenciar que neste filme, ao contrário dos demais apresentados, surgem elementos “do outro lado”, isto é, representações do combate a uma grande máfia e não somente sua exaltação, conforme observado nas outras películas.

Como sugestão de Malone, o primeiro a concordar com a ideia, a busca por membros adentrou a academia de polícia, local onde os homens ainda não recebiam influência de Al Capone. Neste processo informal de recrutamento, George Stone, interpretado por Andy Garcia, foi integrado a equipe. Sua perícia em manusear armas e atirar com precisão foi um fator decisivo na escolha. Para completar o grupo, Oscar Wallace, personagem de Charles Martin Smith, foi escolhido. Ele era um contador dedicado que mesmo sem saber atirar ou sequer segurar uma arma de forma apropriada, recebeu esta incumbência por demonstrar grande dedicação na análise de documentos que comprovariam crimes de ordem fiscal cometidos por Al

Capone.

A primeira ação do grupo resultou em uma grande apreensão. Malone sabia o local de armazenamento da bebida, mas a grande questão estava em vinculá-la ao chefe do bando. Em decorrência de sua perda financeira, Capone em um encontro de sua organização executou com um taco de *baseball* o membro responsável pelo depósito invadido. A face violenta do crime organizado mais uma vez pôde ser observada. O contador Wallace, em momento posterior, informou Ness acerca das atividades paralelas utilizadas para encobrir o negócio da bebida. Lavanderias, fábricas de brinquedos, frotas de táxis, firmas de importação e confecções. A lista era enorme. Todos os negócios eram legítimos, mas nenhum de propriedade de Al Capone. Legalmente, o mafioso não possuía nenhuma renda.

Como resultado da ação executada, a organização criminosa enviou um representante oferecendo suborno para Eliot Ness desacelerar a investigação. A recusa foi instantânea e presenciada pelos seus colegas. Em seguida, Ness recebeu ameaças direcionadas a sua família. Como consequência, decidiu proteger seus filhos e esposa alocando-os em um ambiente seguro. Sua determinação estava cada vez mais evidente e, com o auxílio de Malone, os próximos passos da operação foram traçados. Um novo carregamento de bebidas entraria pela fronteira canadense e seria entregue a um membro graduado da Máfia. Com o objetivo de interceptar esta ação e confiscar o dinheiro e a bebida, o grupo voou para a região com apoio logístico da equipe de controle de fronteiras canadenses.

A operação se mostrou bem sucedida e um membro de alto escalão da organização foi capturado. Com as informações obtidas e a grande apreensão consumada, os jornais passaram a estampar a alcunha de “Os Intocáveis” para a equipe comandada por Eliot Ness. Como resultado, Al Capone foi intimado a responder pelo crime de sonegação e conspiração para sonegar o Imposto de Renda Federal. A pena total poderia chegar a 28 anos de prisão. Entretanto, contra-atacando após o grande revés, o organismo criminoso, a mando de seu chefe, decidiu executar Oscar Wallace,

o contador de Ness e também um de seus próprios membros, que havia traído a confiança ao expor detalhes do negócio para a polícia. Em cena posterior, Eliot Ness encontra Al Capone aparentando evidente desespero. Em seu livro, Nigel Cawthorne (2011) atesta que este encontro jamais ocorreu, embora Ness estivesse atuando para desmembrar a organização de Al Capone. Assume-se que a cena em questão seja um momento dramatizado como intuito de solidificar a oposição entre os dois personagens. O líder ainda ordena o assassinato de Malone, que em seus últimos momentos informa a localização do contador da Máfia, o que poderia levar o seu líder a julgamento. Em cena ambientada na estação ferroviária, Stone e Ness conseguem capturar o burocrata de Al Capone e levar o caso ao tribunal.

Mesmo após constatar que os jurados estavam na lista de pagamento da Máfia, os membros restantes em comando da operação policial efetuaram os procedimentos finais que permitiram a condenação de Al Capone. A troca do júri e a perseguição ao matador da organização encerram o enredo do filme, que, antes do seu fim, informa a pretensão do governo em revogar a lei seca. Eliot Ness ainda avisa para a imprensa que confirmada esta intenção sua primeira ação será beber um drinque. Um final que caracteriza a condição do personagem que cumpria a lei mesmo sem emitir juízo de valor quanto a sua utilidade de fato.

O filme “Os Intocáveis” foi também dirigido por Brian De Palma. Novamente, é essencial ressaltar aspectos que o tornaram referência no trato da temática das grandes Máfias, desta vez em específico na atuação representada durante o período da Lei Seca Norte-Americana de 1920. O princípio da ideia desta película remonta ao livro *The Untouchables*, originalmente publicado em 1957, de autoria do jornalista Oscar Fraley. Na obra original, uma entrevista com Eliot Ness em 1956 deu origem a publicação que décadas depois se transformou no longa ora em análise nesta dissertação. No livro as ações de Ness são descritas em primeira pessoa, sobretudo as apreensões pelo agente que foram realizadas. Cabe

destacar também que entre 1957 e 1963 a rede de televisão americana ABC exibiu uma série ficcional estruturada a partir deste mesmo livro, obtendo relativo sucesso no período.

Com uma diferença de 4 anos em relação ao lançamento de “Scarface”, Brian De Palma foi ao mesmo tempo criticado e reverenciado. A crítica se deu pelos aspectos repetitivos, tanto na temática das Máfias quanto na concepção dos eixos de violência e estética simplista dos personagens, seja no padrão das vestimentas características ou nos trejeitos reportáveis tanto ao marco cinematográfico de Coppola, “O Poderoso Chefão”, quanto a sua obra anterior estrelada por Al Pacino, “Scarface”. Um aparente esgotamento no uso dos eixos mencionados deve-se também a lançamentos então recentes que tratavam de objetos similares. O premiado “Era uma vez na América”, (Sergio Leone, 1984), ainda foi assinalado como referência na temática da Lei Seca.

Em contrapartida, o mesmo estilo criticado pela recorrência em suas obras foi também exaltado. A cena em que o bebê é amparado por Ness na escadaria de Odessa será sempre recordada ao fazer alusão ao clássico “O Encouraçado Potemkin” (Sergei Eisenstein, 1925)²¹ e são destes momentos que o cinema se eterniza como referência audiovisual de representações, não somente no conceito de Roger Chartier (1990) o qual aponta para uma sobreposição da história perante a narrativa, mas também na observação das fontes históricas escritas e no uso da licença poética eternizada em expressões artísticas de relevância indiscutível. Enquanto Hayden White (2008) alegava a proximidade entre história e literatura, onde todos os textos seriam ficções verbais cujos conteúdos são inventados e descobertos pelo

²¹ Possivelmente um dos filmes mais significativos de Sergei Eisenstein, “O Encouraçado Potemkin” remete a uma rebelião de marinheiros ocorrida em 1905 na Rússia czarista, no navio Potemkin. O filme foi dividido em 5 partes, sendo a quarta delas com a clássica cena na escadaria de Odessa utilizada como referência em “Os Intocáveis”. A representatividade da obra no cinema pode ser constatada tanto através da utilização pioneira de efeitos especiais quanto na crítica social em referência a luta de classes, levando em consideração que sua publicação foi em 1925 em plena ascensão da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Sobre “O Encouraçado Potemkin” ver Internet Movie Database: Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0015648/>. Acesso em: 24 de março de 2015.

autor, a película também pode referenciar a História, seja aludindo dissonâncias ou constatando semelhanças específicas entre cinema, objeto e história.

A partir do exposto neste capítulo, que abordou os aspectos mais centrais dos filmes pesquisados, a continuação da dissertação abordará em seu segundo capítulo mais especificamente das questões relacionadas a violência e o padrão estético das obras, tendo em vista que sua análise pormenorizada permitirá que possamos definir situações correlatas entre a temática das Máfias e suas relações com o Cinema e a História.

CAPÍTULO II: *A Estética da Máfia: A Violência Romantizada do Crime*

No segundo capítulo desta dissertação, através do uso de *frames* específicos, se analisará as obras audiovisuais tendo em vista o entrelaçamento de duas constatações abrangentes que permeiam os filmes selecionados: o padrão estético das películas e o ímpeto violento, por vezes brutal de organismos mafiosos orientados por regras e padrões éticos próprios. Invariavelmente, a ação destes grupos não se associa ao *establishment* e por esta razão são marginais, embora ao mesmo tempo, sejam romantizadas para a apreciação do espectador.

2.1 Alicerces de uma referência : O Poderoso Chefão



FIGURA 05: Cena inicial - "O Poderoso Chefão". Vídeo (6min53s)
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CV5QskX_oW4
Acesso em: 12 de março de 2015.

É interessante notar que nos primeiros enquadramentos e diálogos de “O Poderoso Chefão” a singularidade de preceitos de uma Máfia são expostos: um líder benevolente, amparado pelo seu *consigliere* e que rejeita dinheiro como forma de pagamento. Implicitamente todo o mecanismo de funcionamento à margem dos meios legais aflora na explanação de Vito, incluindo a indiferença quanto ao uso em benefício próprio das forças policiais. O interlocutor que suplica a Don Corleone por ajuda após não obter resultados de sua demanda acionando a polícia — sua primogênita foi espancada brutalmente e a justiça condenou os responsáveis para logo depois suspender totalmente a sentença — inicia suas considerações de forma agradecida aos Estados Unidos da América, revelando inclusive que a criação de sua filha foi “à moda americana”. Esta afirmação sugere uma notável distinção nos estilos de educação aqui apreciados: o norte-americano e o italiano. A dualidade referida certamente auxilia na criação da mística em torno dos personagens transportados da obra publicada em livro por Mario Puzo.

A Máfia ítalo-americana não se considera criminosa no sentido amplo da palavra, mas sim transgressora de leis que ignora, sempre honrando os preceitos de lealdade e colaboração com o bem-estar social das pessoas que os cercam. Evidentemente este conceito de afirmação próprio não corresponde a realidade, sobretudo quando percebemos a tentativa de diferenciar a educação provida por um italiano como superior a aquela oferecida pelo pai desolado que afirmara ter priorizado a liberdade norte-americana nos ensinamentos de sua filha em troca de nunca ser “desonrado”. A primeira cena de “O Poderoso Chefão” é sintomática e pode ser entendida como o princípio das representações cinematográficas da Máfia no *mainstream* do cinema.

Inevitavelmente, se faz necessário reafirmar a condição de pioneirismo do filme de Coppola na filmografia relacionada a Máfia Norte-Americana. A distinção entre um filme desprezível qualquer e aquele considerado “o clássico dos clássicos” na temática pode ser percebido através do que se

convencionou chamar de “linguagem” do cinema. Estas linguagens, frisa-se, não decorrem de fenômenos naturais apropriados a partir de eventualidades na produção fílmica. Com o objetivo de esclarecer esta questão, examinaremos um breve diagnóstico de Arlindo Machado:

Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar (MACHADO, 2011, p.175).

Nota-se que o entendimento do autor perpassa tanto a concepção técnica da produção cinematográfica — a qual não é o objeto central desta pesquisa — quanto um dos principais argumentos desta dissertação: a estética audiovisual das Máfias e sua utilização na construção de um conceito coletivo e romantizado de grupos que, por mais violentos que sejam, preservam padrões éticos apreciáveis pelos espectadores.

Estes padrões evidentemente afloram na medida em que o transcorrer do cotidiano na família Corleone é exposto como natural, semelhante ao de qualquer outra bem sucedida e numerosa família de origem italiana. O universo ficcional desenvolvido com profundidade por Mario Puzo e transportado para linguagem audiovisual por Francis Ford Copolla ressaltam pequenas particularidades que sensibilizam o espectador e ao mesmo tempo criam uma expectativa distinta aos filmes nos quais o natural é acompanhar o sujeito de boa índole em suas aventuras para conter o indivíduo de caráter reprovável.

Em “O Poderoso Chefão”, a duplicidade de sensações cotejadas pelo público-alvo certamente se confundem entre os eixos da reprovação aos procedimentos da Máfia e aprovação ao modelo moral particular adotado pelos seus membros. No *frame* em questão, a benevolência do patriarca não esconde o interesse obscuro para atender o que lhe foi sugerido. Pelo contrário, o favor futuro em troca da resolução representa a trivialidade do ato

de cooptar civis para sua organização.

O equilíbrio demonstrado nestas ações simboliza, conforme já mencionado, as duas constatações substanciais deste capítulo. Esta situação espalha-se por toda a obra, tendo em vista que o universo exposto pelo diretor se ajusta, sobretudo, através do destacamento das cenas de violência e suas contrapartidas de caráter nobre por parte dos mafiosos.

É preciso também esclarecer e fazer referência a outra ideia que será utilizada nesta dissertação. Trata-se do conceito de *formatividade*, ou seja, a inseparável união de invenção e produção. Luigi Pareyson (1993) definiu a fragmentação conceitual entre estética e poética, aprofundando suas distinções. A estética seria então a perspectiva geral, filosófica de um todo. Não reproduziria aspectos normativos ou de valoração. Já a poética, em dissonância, representaria a programação artística que reproduz em condições normativas um gosto particular, específico. Esta distinção talvez auxilie na compreensão da ideia geral de *formatividade*. O ato de executar um roteiro pode ser classificado como atividade artística, mas também, especialmente, como produção inventiva e de caráter próprio, não somente uma obra derivada e reprodutora em formato audiovisual de um conteúdo já publicado em outro formato, neste caso em livro. Em síntese, é importante destacar essa formulação, pois através dela podemos perceber as nuances do filme e estabelecer relações diretas e indiretas, sejam elas direcionadas as perspectivas estéticas ou de violência exibidas.

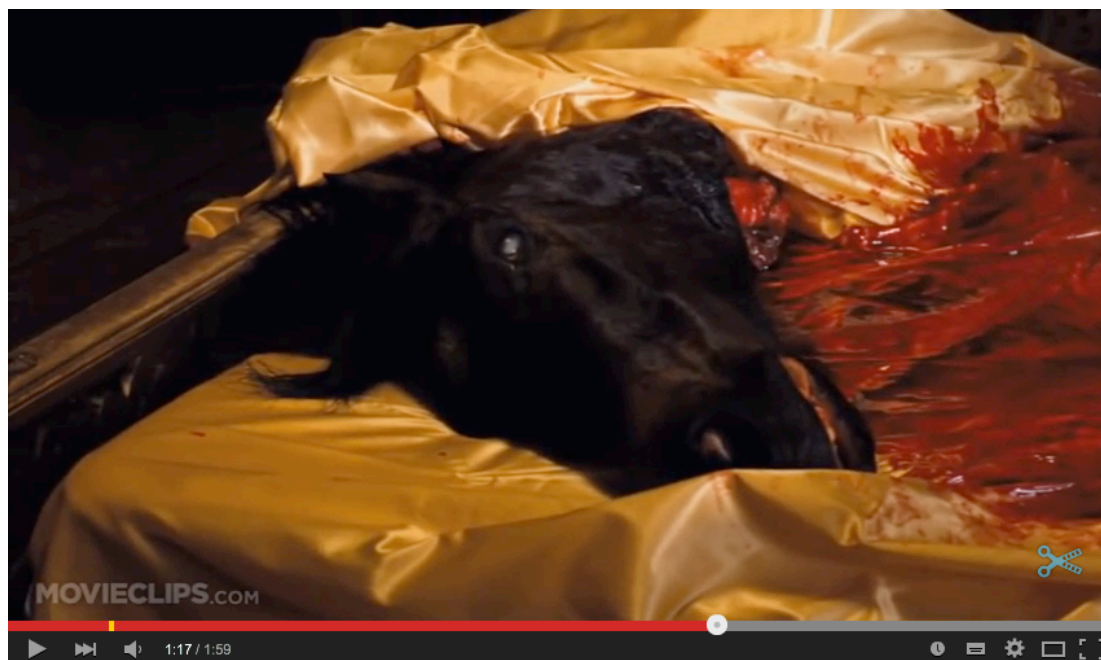


FIGURA 06: Decapitação de cavalo – “O Poderoso Chefão”. Vídeo (1min59s)
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VC1_tdnZq1A
Acesso em: 12 de março de 2015

Observemos então, retomando o uso dos *frames*, uma cena icônica e irrepreensível do ponto de vista estético: a ameaça concreta a integridade física do Chefe de Estúdio Jack Woltz a partir da decapitação de um cavalo e a inserção da cabeça do animal na cama do ameaçado. Para situar o leitor, reitera-se que Jack Woltz recusara colocar um amigo da Máfia – Johnny Fontane – como protagonista de um filme em *Hollywood*. Para estabelecer uma relação entre este momento e sua condição de imagem em movimento — por óbvio constatado ao assistir o trecho — é oportuno apreciar as colocações de Mauro Luiz Rovai:

Quando um filme apresenta situações de perigo, mortes, explosões, etc., estas não são imagens fixas ou fotográficas. Nelas há um movimento que não é nem acrescentado (como se fosse uma sequência de fotogramas acelerados) nem abstrato (que tivesse de ser deduzido) e que, além de tudo, conta com a “animação” da própria câmera, uma vez que esta pode rodar, passear, correr, voar, etc. A totalidade pictórica coerente, então, graças ao movimento, não apenas está “mais próxima da realidade”, mas, também, das nossas fantasias, reforçando modos de comportamento sem passar pelo crivo da consciência. (ROVAI, 2005, p.34).

O uso da representação como ferramenta de ameaça através da morte de um animal valioso e a exposição de sua cabeça ensanguentada ilustra ao espectador uma das constatações referenciais das produções de cinema com a temática das Máfias Norte-Americanas: a violência manifesta. Em específico na situação apresentada é possível evidenciar um intervalo de 6 segundos com a imagem fixada na fração do cavalo posicionada na cama.

Embora seja diferente do padrão ressaltado no que é colocado por Mauro Luiz Rovai, por conter esta pausa dramática na movimentação da câmera, o momento recorre à valorização da situação de perigo através do uso de música ambiente precedendo à revelação inesperada. Outro ponto que pode ser apontado é o contraste entre a cor dourada do lençol e o sangue proveniente do animal. Estas circunstâncias apreciadas em conjunto resultam na imagem significativa da cena. O objetivo do trecho é alcançado na medida em que uma característica primária do cinema é alterada: o movimento. Assim, a fotografia da cena concentra no impacto da imagem o poder implícito da Máfia mesmo que a tela exiba explicitamente a consequência da recusa em atender ao pedido de Tom Hagen. Como peculiaridade do trecho é viável afirmar que a cabeça do cavalo era real, tendo sido obtida através de uma empresa de produção de ração para cães²².

É inequívoco pensar que a abordagem adotada por Copolla esteja referendada também na necessidade de um grande sucesso por parte do estúdio *Paramount*, visto que a adição de cenas violentas ao longa-metragem — quase que uma exigência dos executivos — foi concretizada vislumbrando o êxito comercial da publicação. Dito isso, a reflexão desta particularidade pode ser respaldada por Marc Ferro, quando de sua análise sobre o que é visível e que não é visível, na obra cinematográfica:

²² A informação pode ser confirmada na edição em *Blu Ray* do filme denominada “The Copolla Restoration”. O diretor Francis Ford Copolla afirma que embora a preparação tenha sido efetuada com uma cabeça falsa, a cena foi rodada tal qual assistimos em sua versão final, com uma cabeça verdadeira.

O filme aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como um obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre estratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. (FERRO, 1993, p.32).

A ratificação de que o cinema documenta não apenas aquilo que aparenta possuir valor artístico, mas também posições empresariais diretamente ligadas ao produto final referendam um dos principais conceitos de Ferro, isto é, a contra-análise da sociedade a partir do cinema. Nesta lógica, é apropriado afirmar que a sociedade violenta nos EUA enxergava-se representada nos aspectos ali expostos, especialmente nas situações pelas quais um fictício grupo de mafiosos aplicava técnicas tradicionais de intimidação e ao mesmo tempo permeava o inconsciente popular que assimilava esta nova linguagem de múltiplas interpretações, porém conduzida com inteligência pelos seus autores.

Em um breve exercício de ilações, podemos formular a hipótese de que a contra-análise mencionada é em grande parte o exercício de associar a violência da obra audiovisual aos momentos vividos, presenciados ou simplesmente conhecidos pela sociedade que consumiu o filme em seu período de publicação. Por isso, a decisão da *Paramount* em ampliar a exposição da violência e da crueldade na película é a suposição mais provável que podemos assumir, tendo em vista a ideia de contra-análise da sociedade oferecida por Marc Ferro.

Esta contra-análise, quando bem situada, elucida algumas das razões pelas quais “O Poderoso Chefão” obteve tanto sucesso comercial e de crítica. A primeira situação é observada em seus expressivos números²³ e a

²³ A receita da película, somados os números norte-americanos e mundiais supera a barreira de 312 milhões de dólares, um desempenho excepcional para sua época, principalmente se

segunda, de forma objetiva, nos prêmios angariados, dentre os quais é importante destacar o “Oscar”, o “Globo de Ouro” e o “BAFTA” (British Academy of Film and Television Arts). No “Oscar”, venceu nas categorias de “Melhor Filme”, “Melhor Ator” (Marlon Brando) e “Melhor Roteiro Adaptado” (Mario Puzo e Francis Ford Copolla), com indicações também para “Ator Coadjuvante” (James Caan, Robert Duval e Al Pacino), “Mixagem de Som”, “Figurino”, “Edição” e “Trilha Sonora”. No “Globo de Ouro”, venceu as categorias de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator (Marlon Brando), “Melhor Roteiro” e “Melhor Trilha Sonora”. Obteve também indicações para “Melhor Ator” (Al Pacino) e “Melhor Ator Coadjuvante” (James Caan). Já no “BAFTA”, foi bem sucedido na categoria de “Melhor Trilha Sonora” e recebeu indicações para “Melhor Ator”, “Melhor Ator Coadjuvante”, “Melhor Ator Revelação” (Al Pacino) e “Melhor Figurino”.

Este reconhecimento da crítica associado ao forte apelo comercial observado de forma contínua — uma vez que o filme consta em diversos levantamentos que referendam sua qualidade para as novas gerações — estabelece um posicionamento de referência em diversos aspectos, sendo que os de mais fácil averiguação são observados em momentos-chave do filme, tal qual sua cena inicial ou mesmo o uso destemido de um animal morto em cena, sem receios ou censuras ao trabalho do diretor.



FIGURA 07: A morte brutal de Sonny - “O Poderoso Chefão”. Vídeo (1min55s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sJU2cz9ytPQ>
Acesso em: 12 de março de 2015

A terceira imagem frisada para análise é a morte brutal de Sonny, filho de Don Vito Corleone. A chegada de seu carro ao pedágio, em uma estrada deserta, o pagamento realizado em dinheiro para um funcionário que sabia o que estava por vir e a sensação de impotência com o que viria acontecer são facilmente percebidas pelo espectador. As armas automáticas, o som ensurdecedor das centenas de tiros, a movimentação passiva do ator, na prática assumindo a inutilidade da tentativa de fuga. Tudo corrobora com o apelo audiovisual pretendido. Os gritos de desespero cessam para então novos tiros serem disparados e alguns chutes direcionados ao rosto do agora sem vida personagem de James Caan. Percebe-se também na tomada final, a contraposição existente entre o som dos tiros e o movimento provocado pelo vento na cabine totalmente destruída.

O argumento que merece destaque, então, figura na ideia de mensagem transmitida pelo cinema, sobretudo quando uma obra audiovisual é reconhecida por suas cenas de grande efeito para o público. A respeito da referida mensagem do Cinema, Nildo Viana ponderou oportunamente:

O elemento fundamental do filme é a sua mensagem. A mensagem é uma expressão figurativa da realidade, porquanto expressa uma determinada percepção da realidade, seja ela qual for. A mensagem é a razão de ser de um filme, mesmo que determinada mensagem diga que determinado filme é um fim em si mesmo, tal como pensam alguns cineastas. Isso significa que tais cineastas estão apenas manifestando uma mensagem que coloca o filme no topo de sua escala de valores, expressando também, sentimentos e concepções, que são resultados de sua situação social e dos seus interesses. (VIANA, 2012, p.20).

Enquanto grande parte dos filmes de ação abusa de sucessivas mortes simultâneas regadas a bombas, tiros e explosões, é relevante acentuar que neste filme cada acontecimento violento recebeu um tratamento singular. O assassinato de Sonny Corleone representa um momento de sensibilidade diferenciada. Por vezes o cinema buscando resguardar suas necessidades mercadológicas, opta pela simplificação da tomada e adiciona efeitos especiais, sejam eles realizados *in loco* ou através de computação gráfica. O resultado, embora não seja descartável, se distingue da mensagem cinematográfica tão presente em “O Poderoso Chefão” e é um elemento a ser analisado, especialmente quando confrontamos um drama criminal com películas de ação genéricas e repetitivas.

Como exemplo desta formulação podemos citar “Os Mercenários” (Sylvester Stalone, 2010) e “Os Mercenários 2” (Sylvester Stalone, 2012). Nestes filmes a contagem de personagens e figurantes mortos em cena é de 221 e 489, respectivamente²⁴. Mesmo assim, dificilmente alguma destas cenas apresenta-se como significativas ou de teor comovente. É preciso também ressaltar que embora os filmes de ação objetivem atingir com maior facilidade o *mainstream*, Francis Ford Coppola recebeu a mesma pressão por parte de seus financiadores, mas optou pelo caminho da significação e da

²⁴ Os dados quantitativos referentes ao número de mortes de personagens estão acessíveis no Internet Movie Data Base. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1320253/> e <http://www.imdb.com/title/tt1764651/>. Acesso em 18 de março de 2015.

exaltação dos momentos, sem banalizar a especificidade de cada personagem e os seus respectivos desfechos.

Com esta decisão, ressalta-se, foi mantida a estrutura do livro de Mario Puzo e primordialmente, não foram descartadas ou cortadas cenas à revelia. Em decorrência disso, tomadas como a impactante morte de Sonny Corleone permeiam o imaginário do espectador desde o seu lançamento. É importante também salientar o intervalo de tempo entre os filmes do diretor Sylvester Stalone e o clássico de Copolla. Mesmo com quase 40 anos de distância a associação aqui realizada se mostra pertinente, sobretudo através do exercício de conjecturar as transformações ocorridas no cinema de entretenimento — “O Poderoso Chefão” incluso — ao longo das décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000 até as novas criações dos filmes de ação recentes.



FIGURA 08: A última cena - “O Poderoso Chefão”. Vídeo (1min13s)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_tmKRk2AIJI

Acesso em: 12 de março de 2015.

Por fim, é oportuno analisar a última cena de “O Poderoso Chefão”. Não somente por conter o desfecho que permite a ampliação da história nas sequências lançadas após o filme original, mas principalmente por evidenciar

elementos que retratam a dualidade e a transformação de Michael Corleone em um ente político da Máfia. Sua caracterização e trejeitos são elucidativos no que tange a postura que assumirá dali adiante: perfil dissimulado, expressão fechada, imponência e liderança. Esta representação é explorada, portanto, a partir do uso de artifícios tradicionais do cinema, como os diálogos centrados na nova proposição — neste caso, na transformação de personalidade do personagem — nas aproximações de câmera e no uso das imagens em segundo plano, evidenciando o distanciamento do novo líder ao assumir novas responsabilidades.

No que diz respeito, notadamente ao cinema de ficção, Furhammar e Isaksson refletiram:

Os filmes de ficção não tem a aura de autenticidade dos documentários (e os consequentes problemas morais). Por outro lado os recursos dos diretores de ficção são em princípio ilimitados, já que ele literalmente cria a realidade do filme de acordo com os seus objetivos. Qualquer falta de credibilidade pode ser compensada com a adição de intensidade — e a propaganda de ficção se protege contra reações ambivalentes através da procura das respostas humanas mais fundamentais, dos juízos de valores mais básicos, das emoções mais elementares. (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p. 148).

A partir da constatação que se adequa a esse juízo do cinema de ficção e as particularidades do desfecho da obra, em especial nas amplas perspectivas possíveis para um filme encenado — mesmo que neste caso sua estrutura seja oriunda de um livro — se considera algumas questões de caráter heterogêneo. A principal se refere à construção ficcional de Mario Puzo e a secundária repousa na ideia de embasamento histórico orientada por ocorrências habituais das Máfias norte-americanas na cidade de Nova Iorque nas décadas de 1940 e 1950.

No momento em que Michael Corleone expressa de maneira conclusiva não ter sido o responsável pelo assassinato de Carlo — esposo de Connie — e abraça sua esposa Kay, a transformação do personagem em líder da organização criminosa pode ser apontada como completa e

definitiva. Reforçando essa constatação, a cena seguinte mostra seus companheiros se aproximando e cumprimentando-o, respectivamente, com um aperto de mãos, um abraço e um beijo na mão, seguidos da afirmação “Don Corleone”. O ato de beijar a mão do novo líder é repetido pelos outros membros da *famiglia*. Finalmente, um terceiro membro se desloca para fechar a porta do escritório, estabelecendo a distância entre Kay e os negócios obscuros do clã.

Este acontecimento ao final da película manifesta a condição inevitável de sucessão de seu pai. Em contrapartida, suas constantes tentativas em desligar-se das atividades ilegais durante o transcorrer do enredo simbolizam a estrutura piramidal da Máfia e em particular a conjuntura consagrada do organismo criminoso, que substitui seus comandantes de acordo com suas baixas mas principalmente quando da confirmação de relevantes serviços prestados. O personagem de Al Pacino, salienta-se, realizou ações deliberadas em benefício de sua organização e mesmo tendo se mostrado reticente ao assumir a nova condição é levado a ela instintivamente e sem um planejamento detalhado.

Mesmo que a configuração óbvia das discussões existentes sobre o cinema audiovisual e sua validade na análise histórica sejam conflitantes, isto é, não há uma unidade de pensamento e ideias sobre como construir este conhecimento, percebe-se que nesta película o entrelaçamento efetivo entre História e Ficção representa não somente um elo tradicional — afinal todo filme que estabelece uma narrativa sequencial aborda uma temática — mas também um método instigante na construção da história do filme, o que justifica sua posição destacada no cinema.

Posto isto, “O Poderoso Chefão” pode ser classificado como um marco cultural e social para gerações de cineastas e historiadores. A relação íntima da criação de Mario Puzo com os grandes mafiosos ítalo-americanos despertou possibilidades em variados campos de atuação, embora a fundamentação de sua obra por Coppola tenha sido orientada a corresponder anseios de um filme para o grande público. Esta adequação, comprovada em

entrevistas do próprio diretor e constantes nos extras da versão remasterizada, consolidou a posição destacada do filme tanto em sua temática quanto em seu gênero específico, provocando nas décadas seguintes o lançamento de dezenas de filmes ambiciosos em alcançar o mesmo sucesso. Alguns deles, propositadamente, estão inclusos na proposta desta dissertação e determinadas cenas serão analisadas nos tópicos seguintes.

2.2 Política e cinema: Scarface



FIGURA 09: O prisioneiro político – “Scarface”. Vídeo (3min27s)
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kZgE_sUrXFY
Acesso em: 12 de março de 2015

A versão de “Scarface” dirigida por Brian De Palma, conforme já citado anteriormente, é um *remake* de “Scarface – A Vergonha de uma nação”, filme de Howard Hawks lançado em 1932. Contudo, a refilmagem se diferencia do original em um aspecto crucial: sua temática. Enquanto o primeiro discutia a Lei Seca que vigorou na década de 1920 — pelo período de 13 anos — nos Estados Unidos, a versão mais recente estabeleceu em plena Guerra Fria outro elemento de propaganda dos EUA diante da dicotomia existente entre o

socialismo cubano e o capitalismo norte-americano. Naquele momento, o Êxodo de Mariel foi utilizado como pano de fundo para abordar o conflito que perdurava há mais de duas décadas nas relações políticas e econômicas entre os dois países. A cena inicial do filme, inclusive, aproveita-se da imagem de Fidel Castro para aludir ao espectador as reais intenções em enviar prisioneiros para a cidade de Miami, livrando o país caribenho de criminosos perigosos em um ato dissimulado de benevolência.

Com este imbróglio internacional configurado, o personagem de Al Pacino, Tony Montana, é apresentado vestindo uma camisa florida, o que é recorrente ao longo do filme, e adotando postura desleixada. Em um interrogatório firme e direto logo em sua chegada, é indagado sobre o seu passado em Cuba e responde com naturalidade e ironia. Ele nega ter sido preso por vadiagem e se altera quando perguntado sobre possíveis relacionamentos homossexuais²⁵. Em seguida, deixa clara a intenção em não comprometer seu futuro em um país livre ao enfatizar não ter tido problema algum com drogas.

Na sequência, é essencial esclarecer a superficial explicação de Tony acerca de sua cicatriz na face. Segundo sua alegação, ela seria o resultado de uma briga quando criança. A informação que pode ser reiterada neste momento é a de que Al Capone, *capo* da Máfia de Chicago nas décadas de 1920 e 1930 e protagonista central de “Scarface – A vergonha de uma nação”, possuía uma cicatriz no rosto. Ao ser selecionada a nova temática para o *remake*, ao menos a característica peculiar do mafioso deveria ser mantida, uma vez que este elemento representa o nome do filme propriamente dito. Finalmente, ao final do interrogatório, o personagem admite ter sido preso por comprar dólares, mas o faz em grande estilo ao

²⁵ O governo de Cuba foi apontado como responsável por incluir propositalmente homossexuais entre os cidadãos enviados aos EUA no Êxodo de Mariel. Uma representação interessante destes acontecimentos foi retratada no filme “Antes do Anoitecer” (Julian Schnabel, 2001). O longa aborda a vida de Reinaldo Arenas — um escritor que, por não escrever livros com teor ideológico, foi censurado pelo regime castrista — desde sua infância pobre até seu exílio em Nova Iorque, passando pelo horror e preconceito sofrido ainda em Cuba, pelo fato de ser homossexual. O filme foi inspirado pelo livro “Antes que anoiteça”, de Reinado Arenas.

vociferar ser um prisioneiro político que vivia em um país sem liberdade. A afirmação soa como componente de propaganda de orientação política muito claramente. Isso pode ser percebido quando sua posição de interrogado displicente se transforma na condição de um coerente opositor do regime cubano. Tony Montana exige então direitos humanos para um prisioneiro de sua natureza.

De modo geral, a obra de Brian De Palma considerou aspectos negativos da sociedade norte-americana, como o tráfico de drogas e a criminalidade, e também positivos, como o livre mercado e a liberdade de expressão. Estes ângulos distintos de um mesmo corpo social se confrontam imediatamente aos aspectos negativos do sistema cubano, sobretudo quando contemplamos a Figura 09 e os desdobramentos do *frame* analisado. É importante destacar também que diferentemente de regimes totalitários que controlavam — ou controlam, como a Coreia do Norte — a produção de filmes e suas temáticas ideológicas, neste caso em específico a ocorrência se deu através da conjunção de valores democráticos não necessariamente controlados ou direcionados pelo governo, mas por setores econômicos e da indústria cultural dos EUA.

Quando o cinema projetou suas primeiras luzes através do cinematógrafo dos irmãos Lumière ainda no século XIX, a ideia era mostrar tudo aquilo que fosse possível. Com a evolução gradual das técnicas e o entendimento da importância e do “efeito de verdade” provocado pelo audiovisual, a linguagem aplicada resultou no “triunfo da ficção histórica”, como salienta Jean-Claude Carrière:

Gostando disso ou não, aceitando-o ou não, nossa visão do passado e talvez até nosso sentido de História nos chegam agora, principalmente, através do cinema. Não há como escapar disso. Imagens cinematográficas se gravam em nós sem que percebamos, como máscaras fixadas sobre os séculos passados. Aos poucos, elas substituem as antigas versões oficiais — panoramas de grandes batalhas, retratos oficiais de monarcas e dignitários, cenas célebres, a longa procissão de gloriosas mentiras que, outrora, ajudaram a formar nossas noções de História. (CARRIÈRE, 2006, p. 60).

Saber observar as lacunas deixadas pelo diretor e preenchê-las criteriosamente é um dos objetivos do historiador que trabalha com cinema. Para isso, observar o contexto da obra se faz essencial. Em 1981 e 1982, anos nos quais o roteiro e pré-produção do filme foram desenvolvidos, e 1983, ano de lançamento de “Scarface”, as tensões militares provocadas pela Guerra Fria respingavam frequentemente em Cuba e sua proximidade geográfica com os EUA. Além disso, a URSS e o país caribenho haviam passado a apoiar mais diretamente as revoluções do Terceiro Mundo nos anos 1970. A crise econômica e o orçamento limitado do governo norte-americano foram marcas notáveis deste período histórico, ressalta Paulo Fagundes Vizentini (2004, p.128-129), e estavam prejudicando a concepção clássica do “American Way of Life”. Assim sendo, investigando de forma objetiva a construção de “Scarface”, se torna indissociável o tratamento dado as particularidades políticas e econômicas do relacionamento entre os países envolvidos e as vinculações da imagem tradicional da sociedade norte-americana em diversos momentos do filme.

Especialmente na cena retratada no *frame* em análise, podemos perceber que o uso do discurso de Tony Montana elucida — sob a ótica estadunidense — sua condição aos olhos de ambos os governos. Enquanto Cuba o considerava descartável para o processo de revolução contínua instituído na ilha em 1959 e o enviava para prejudicar um inimigo potencial, os EUA avaliavam sua provável condição de refugiado, a benevolência do governo de Fidel Castro com os seus cidadãos, a disponibilidade social em atender os pedidos de visto e sobretudo os juízos de valores proferidos por agentes públicos que, normalmente, não compactuariam com a hipótese de permitir uma vida estável a um cubano que aparentava ser um criminoso — o que de fato vem a se confirmar — mas que até então representava ideologicamente a visão anglo-saxônica do conflito: o lado do bem desempenhado pelos interrogadores e o lado do mal interpretado por Al Pacino na pele de Tony Montana.



FIGURA 10: Serra elétrica e a violência banalizada - “Scarface”. Vídeo (3min19s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kg7goEASO5E>
Acesso em: 12 de março de 2015

O segundo *frame* escolhido para explorar a obra de Brian De Palma denota de forma imediata a face violenta de Tony Montana. Os desdobramentos específicos da tomada mostram um criminoso frio e calculista mesmo diante de uma ameaça iminente a sua vida. O tempo de espera ao qual ele submete seu interlocutor²⁶, resultando na morte de um comparsa, sequer provoca alguma reação de reprovação ou sentimento de perda. Pelo contrário, o momento serve para ressaltar a crueldade característica do personagem. O sangue em abundância, a serra elétrica funcionando com seu som único e perturbador, a televisão ligada e, obviamente, centenas e mais centenas de tiros disparados preenchem a tomada. Os traços de excesso podem ser vistos também na quantidade de sangue distribuída pelo cenário. Esta particularidade é simbólica, pois além de permear toda a obra, pode ser classificada como primordial em qualquer debate relacionado a este filme.

²⁶ Entende-se que seus interlocutores sejam pertencentes ao cartel boliviano que fornecia drogas para a organização até então chefiada por Frank Lopez. A característica violenta e a forma de lidar com a situação remete aos grandes carteis responsáveis pela cocaína vendida nos EUA.

Entre os atributos verificados na cena, é elementar considerar — além da violência abundante — a representação das vestimentas dos personagens no contexto “oitentista” norte-americano. Estes detalhes situam o espectador no período histórico dos acontecimentos bem como estipulam e delimitam a localização geográfica dos mesmos.

A escolha desta tomada serve para estabelecermos a argumentação estética concebida em “Scarface”. No que se refere a utilização do vestuário como forma de expressar visualmente a proposta de uma película, Marcel Martin considerou:

Assim como a iluminação ou os diálogos, o vestuário faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmicos. Sua utilização pelo cinema não é fundamentalmente diferente da que é feita pelo teatro, embora seja mais realista e menos simbólica na tela do que no palco, pela própria vocação da sétima arte. “Num” filme, escreve Lotte Eisner, “o vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve-se considerá-lo a um certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir. Ele se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão”. (MARTIN, 2007, p. 60).

As vestimentas tradicionalmente observadas em filmes que apresentam máfias constituídas, como em “O Poderoso Chefão” ou “Os Bons Companheiros”, contemplam a idealização estética dos organismos criminosos de origem italiana e são reputadas como para-realistas, isto é, inspiram-se na realidade da época, mas priorizam o estilo e a beleza, adquirindo uma elegância atemporal. A caracterização dos personagens nestes filmes exibiu de certa maneira um padrão replicado em inúmeras obras que adotaram a temática posteriormente. Entretanto, a razão pela qual preferiu-se atentar para esse item particular da construção fílmica — o figurino — em “Scarface” pode ser justificada com a diferenciação das máfias especificamente visualizadas nesta obra. É impensável imaginar Michael Corleone vestindo-se como Tony Montana. Suas diferenças são gritantes, ao passo que Henry Hill, de “Os Bons Companheiros”, facilmente poderia ser um figurante em “O Poderoso Chefão”, dada a similaridade verificada entre as

vestimentas das máfias ítalo-americanas que ambos pertenciam.

Em contrapartida, em “Scarface”, a elaboração dos figurinos dos personagens deu-se de modo realista, respeitando as origens étnicas, mas, por óbvio, ressaltando os elementos latinos da cena e do filme que pontuam a visão caricata das indumentárias trajadas. Desde o uso de camisas justas, com tons escuros ou estampas tradicionalmente floridas, até calças xadrez e óculos de sol com lentes em degradê.

A representação piramidal da máfia de Miami que Montana ascenderá até assumir o posto máximo encontra respaldo nas gangues de crime organizado que assolavam a cidade na década de 1980 e que também motivaram a criação de um seriado em 1984 intitulado *Miami Vice*²⁷. Além disso, o retrato direto dos grandes cartéis de produção e distribuição de cocaína exibidos ao longo do filme também se relacionam diretamente a projeção latina de se portar e se vestir, com o uso de linguagem coloquial e sotaques característicos de comunidades de imigrantes.

²⁷ *Miami Vice* foi um seriado norte-americano lançado em 1984 pela rede NBC. Retratava as aventuras de um esquadrão de polícia que lidava com o tráfico de drogas, os cárteis e a corrupção em Miami, no estado da Flórida. Muitas das situações observadas na série retratavam uma sociedade semelhante a aquela vista em “Scarface”. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0086759>. Acesso em 23 de março de 2015.

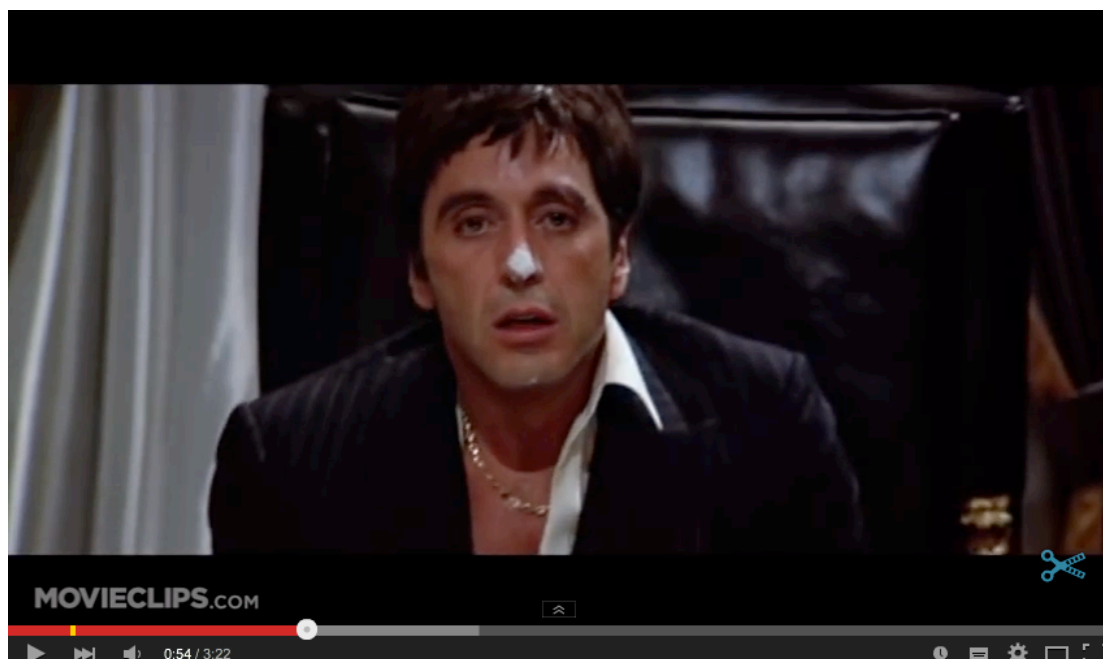


FIGURA 11: Tony Montana entregue ao vício - “Scarface”. Vídeo (3min22s)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-4GsCEopbd4>

Acesso em: 12 de março de 2015

O frame contido na Figura 11 se apresenta como prelúdio do grande momento de “Scarface”. A cena mencionada expõe, em síntese, a condição delirante do protagonista ao perceber seu império prestes a ruir e introduz os acontecimentos que ressaltarão a violência em grandes proporções do filme.

Diferentemente de um mafioso tradicional, Tony Montana não soube controlar seus desejos e vontades para priorizar o lucrativo negócio da cocaína. No *frame* emblemático em questão, o personagem se encontra entregue ao vício e extremamente perturbado com os acontecimentos marcantes que antecederam esta tomada e resultaram na morte de seu amigo Manny Ray, então noivo de sua irmã, uma condição que ele desprezava.

O início da cena reúne elementos clássicos de filmes de ação. A música ambiente apresenta a tensão do momento. A invasão da mansão ocorre aos poucos e com a eliminação pontual dos focos de resistência — o que ocorrerá em definitivo na próxima cena — até a irmã do protagonista surgir

em sua frente para tentar matá-lo. O sentimento de arrependimento de Tony é nítido. Suas lamentações mostram o segundo instante de hesitação do personagem. O primeiro havia sido na recusa em matar mulheres e crianças como efeito colateral da ação deliberada em Nova Iorque que vitimaria um jornalista.

O diálogo com Gina é tenso. A música suave permite uma dupla interpretação quanto a veracidade do momento presente. Por alguns segundos é possível imaginar que aquele instante retrate uma alucinação provocada pelo consumo abusivo de cocaína. Em tomada icônica, Montana projeta o rosto em quantidades absurdas da droga sobre a mesa, inalando-a ao ponto de ficar com a face e o nariz brancos. A mobília escura de seu escritório se confunde com os detalhes dourados dos objetos de decoração da casa, o que representa um flagrante temporal da imponência estética e das particularidades de seus gostos pessoais extravagantes. Sua cadeira, inclusive, possui as iniciais de seu nome, um monograma. Gina, então, entra usando um roupão transparente e insinua que seu irmão possui desejos carnis por ela, para em seguida atirar pela primeira vez sem acertá-lo. O segundo tiro também é desperdiçado, enquanto o terceiro atinge a perna direita. Ela dispara mais três vezes até ser alvejada pelos invasores que procuravam o líder da organização. Tony, então, inicia seu momento mais violento atirando o invasor pela janela e executando o algoz de Gina com dezenas de tiros consecutivos em um corpo já sem movimento e caído na piscina da casa. Outro detalhe que merece menção é a vestimenta, ou seja, o terno risca de giz que ele está usando se contrapõe as camisas floridas e coloridas do começo do filme. Esta representação estética mais formal transmite a ideia de ascensão social e econômica pela qual se reconhece o personagem.

A sociedade estadunidense dos anos 1980, sobretudo a retratada em “Scarface”, possuía traços próprios. A economia de mercado, quando vigente em um corpo social desequilibrado, principalmente na cidade de Miami

afetada pela inclusão de 125 mil novos moradores ²⁸— provenientes de Cuba no acontecimento denominado Êxodo de Mariel — promoveu respostas coletivas incontrolláveis, tais como o aumento das taxas de roubos, assaltos, assassinatos e novas incidências de tráfico de drogas. O caráter competitivo do sistema capitalista expôs a liberdade econômica que em grandes e descontroladas proporções se mostrou falha para as camadas menos abastadas da população. Este momento representativo da sociedade norte-americana na década de 1980 é retratado no filme, de modo que as responsabilidades foram divididas entre a atitude do governo cubano e a crítica velada ao modelo desenvolvimentista e excludente dos EUA.

Assim sendo, nos deparamos novamente com a já referida contra-análise da sociedade e a reflexão desta problemática desenvolvida por Marc Ferro. Enquanto na historiografia os lapsos ou lacunas são preenchidos de maneira menos visível, isto é, contemplam essencialmente uma vertente própria ou derivada, mas com conceitos e estruturas já estabelecidas, no cinema estes espaços são mais frequentes, em virtude da respectiva natureza da produção audiovisual e dos fatores externos e internos da construção fílmica, sejam eles um roteiro pré-estabelecido ou mesmo a concepção inicial de um *remake*, em referência direta a “Scarface”.

O pesquisador Eduardo Morettin, de forma adequada, abordou algumas projeções de Marc Ferro ao afirmar que aceita-se a ideia de que uma realidade (verso e reverso da sociedade) é apreendida pelo filme e percebida, por sua vez, somente pelo historiador (MORETTIN, 2011, p.42). Sendo esta uma constatação pertinente, a contra-análise observada no filme de Brian De Palma seria então uma representação histórica da sociedade norte-americana ou ainda uma perspectiva complementar da observada na tradição escrita. Este entrelaçamento característico dos trabalhos que envolvem cinema e história, permite a análise de conjuntura sem nos privarmos das amplas possibilidades que a pesquisa com produções

²⁸ Estes dados são referenciados pela própria película em seu início, com o objetivo de delinear o aspecto crítico do filme ao governo cubano.

audiovisuais nos autoriza.



FIGURA 12: “Say Hello to My Little Friend” - “Scarface”. Vídeo (3min29s)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_z4luxAqpE

Acesso em: 12 de março de 2015

Ao considerarmos o quarto *frame* da proposição, aqui referenciado como “*Say Hello to My Little Friend*”, em alusão a frase pronunciada por Tony Montana, podemos sugerir que “*Scarface*” continuou a tradição de *Hollywood* já apresentada em “*Taxi Driver*” (Martin Scorsese, 1976) ou mesmo em “*Laranja Mecânica*” (Stanley Kubrick, 1971), à medida que o destacamento do filme como um todo se observa, sobretudo, no apelo específico de algumas cenas com representativas noções de violência extremada. Neste sentido, podemos supor que na película as maiores significações das características do personagem de Al Pacino são ali manifestadas.

É pertinente acentuar que esta tomada dá prosseguimento aos acontecimentos verificados na Figura 11. Em vista disso, o protagonista se encontra no mesmo estado físico e mental desordenado daquele momento. Ao confirmar em suas câmeras de segurança que sua casa está sendo atacada e ele é de fato alvo, a reação assistida coloca em perspectiva uma clara noção fantasiosa e contemplativa das obras de ação de seu tempo.

Outra vez, a música ambiente é empregada como mecanismo para aumentar a tensão. Então, como esperado, Montana brada para as dezenas de atiradores que invadiram sua casa: “Say Hello To My Little Friend”. Em português, em tradução literal, “Diga olá para minha pequena amiga”, em menção irônica ao poderoso armamento por ele municiado e utilizado para explodir a porta, disparando, no prosseguimento da ação, inúmeros tiros que vitimam incontáveis inimigos.

O confronto pelo controle da residência nos coloca algumas particularidades. É impossível, por exemplo, quantificar os tiros descarregados de ambos os lados. Também, de igual modo, a obra de ficção adquire uma conotação utópica ao projetar em Tony Montana um homem imune aos projéteis que lhe atingem enquanto prossegue matando um a um seus adversários.

Mesmo estando com os sentidos alterados, tanto pelo uso da cocaína quanto por estar lidando em um espaço escasso de tempo com a morte de seu amigo, Manny Ray, e de sua irmã, Gina, permanecer em pé até seu algoz fazer uso de uma potente arma de grosso calibre revela-se imaginativo, embora aceitável como representação audiovisual da rebeldia, da raiva, e especialmente, da personificação da ascensão social obtida por ele ao longo da trama e que exerce a função de crítica ao “American Way of Life”. De certa forma, a circunstância do momento, amparada em um estilo de mundo fantasioso construído pelo próprio personagem²⁹, como propôs o diretor Brian De Palma, propiciou, inclusive, o sucesso duradouro do filme.

A construção de um protagonista que é na realidade um criminoso cruel contrapõe a ideia predominante do personagem principal de um filme ser um sujeito de boa índole. Sobre esta questão e acerca da construção de

²⁹ Brian De Palma considerou em entrevistas o mundo abordado em “Scarface” como se ele tivesse um sentido externo, figurativo e construído com imagens de um homem perturbado como Tony Montana. Neste caso em particular, relacionando o tráfico de drogas e a abordagem violenta do filme, o classificou como fantasioso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1G5o4M3Bisw>. Acesso em 10 de março de 2015.

um vilão, Mônica Lima de Faria observou:

Assim, pode-se compreender que nas narrativas existe uma finalidade para o vilão, pois este personagem representa determinadas ideias e valores que serão julgadas através de determinada moral apresentada pelo autor dentro do seu contexto sócio-histórico, como errôneas ou perversas. (FARIA, 2013, p. 30).

É difícil debater características morais de uma representação individual ficcional. O “herói” interpretado por Al Pacino não possuía qualidades relevantes ou um padrão ético elogiável. Em oposto, se apresentava como cruel, frio e calculista. A questão é tão inconcebível que a recusa em matar mulheres e crianças aparenta ser sua maior virtude como ser humano. Mesmo assim, o espectador³⁰, a todo momento, o acompanha na expectativa de testemunhar o seu sucesso. Estas contradições também são encontradas em “O Poderoso Chefão”, mas a diferença substancial contemplada nesta película está no juízo de valores do protagonista. Ele era um criminoso comum que se transformou em *gangster*, enquanto Michael e Vito Corleone eram cidadãos de uma família tradicional que possuíam boa relação com a sociedade em geral.

O incômodo da representação caricata de Tony Montana e de “Scarface” enquanto filme de *Gangsters* mafiosos foi contestado em diversos veículos de crítica e comunicação tradicionais. O Jornal norte-americano *New York Times* atentou para o fato da obra possuir cenas brilhantes, mas aparentar ser um filme “B”, no sentido pejorativo do termo³¹. Apenas com o amadurecimento da obra e sua transformação ao longo dos anos em um filme *cult* foi possível estabelecê-lo entre os principais clássicos da temática. A comprovação de que o filme é melhor recebido hoje³² do que foi em sua

³⁰ Neste caso, faço referência a minha interpretação como espectador.

³¹ A crítica completa, em inglês, pode ser lida nos arquivos do jornal *New York Times* disponibilizado no sistema digital Google Books. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=msoBAAAAMBAJ&pg=PA70&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> Acesso em 10 de março de 2015.

³² A receita total do filme superou a soma de 120 milhões de dólares. Considerando o orçamento empregado na produção de 25 milhões de dólares, sua recepção pode ser considerada morna em seu período de lançamento. A título de comparação, gastou-se pelo

época é constatável em suas únicas 3 indicações para o prêmio do Globo de Ouro, nas categorias de “Melhor Trilha Sonora”, “Melhor Ator”, com Al Pacino e “Melhor ator Coadjuvante”, com Steven Bauer.

2.3 Crime romantizado: Os Bons Companheiros



FIGURA 13: Violência instantânea - “Os Bons Companheiros”. Vídeo (3min53s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s8pQJOeTkFs>
Acesso em: 18 de março de 2015

Em 1970, os três personagens principais de “Os Bons Companheiros” — James Conway, Henry Hill e Tommy De Vito — locomovem-se em um carro por uma estrada pouco frequentada até ouvirem ruídos oriundos do porta-malas. Surpresos com o fato, estacionam o veículo para constatar o óbvio: quem deveria estar morto ainda não estava. Tommy De Vito se mostra brutal e esfaqueia diversas vezes a vítima. James Conway atira 4 vezes para ter certeza do óbito. Henry Hill fecha o porta-malas e a narração se inicia com a voz deste personagem.

menos 3 vezes mais em “Scarface” do que em “O Poderoso Chefão” e arrecadou-se 2 vezes menos. Em contrapartida, as vendas constantes do filme em suas edições relançadas representam um novo patamar financeiro, embora estes dados não estejam divulgados e computados até o presente momento.

Ele afirma que sempre quis ser um *gangster* e os créditos informam que a película é baseada no livro de Nicholas Pileggi intitulado *Wiseguy*. Por fim, a fala mais impactante deste início é proferida: “para mim, ser um *gangster* era melhor que ser presidente dos EUA”. A frase de Henry Hill anuncia o que estará por vir para o espectador. A importância da organização para seus membros é algo referendado em diversas passagens, tal qual também se observará na romantização do crime e no fato dos personagens viverem da Máfia e para a Máfia.

No filme de Martin Scorsese podemos observar uma distinta narrativa quando o comparamos com as obras anteriores desta proposição. A abordagem em primeira pessoa, através das falas de Henry Hill — interpretado por Ray Lyotta — propicia o ritmo das cenas e pontua a estrutura de “Os Bons Companheiros” através das décadas em que se passa a história. A constatação de que o filme origina-se em fatos reais é referendada nos primeiros quadros que antecedem o *frame* inicial aqui proposto.

Em uma apreciação inicial, a cena completa em análise nos coloca novamente diante da exposição crua e direta da violência. Tal qual ocorre nas obras audiovisuais estudadas nesta dissertação, o apelo visual de uma única morte é impactante. Os motivos pelos quais isto acontece se relacionam diretamente com a natureza da ocorrência. O espectador aguarda o corte da câmera no exato momento em que a tomada se torna contínua e os golpes realizados com a faca se confundem com os gemidos de agonia da vítima. Os tiros disparados no corpo ensanguentado finalizam o momento e caracterizam os mafiosos como insensíveis e cruéis.

Outra questão que cabe referência é a de que esta tomada, efetivamente, faz-se valer de um artifício narrativo denominado *flashforward*, uma alternativa ao mais comumente empregado *flashback*. Assim sendo, os episódios ali expostos, verdadeiramente, estão adiantados ao tempo presente da narrativa que se iniciará adiante. O recurso é usado para modificar o plano temporal e abordar através de uma perspectiva diferenciada algum acontecimento em particular. Neste tipo de situação, a

importância do momento só é revelada ao espectador no decorrer da obra e para tal, novos elementos serão considerados tendo em vista a compreensão dos acontecimentos antecipados.

Dentre as argumentações centrais desta dissertação, além das recorrentes ponderações a respeito de violência e estética, está a romantização do crime. Nesta lógica, “Os Bons Companheiros” se configura como obra de destaque, pois além de ilustrar o sistema tradicional das grandes máfias — estrutura piramidal, rigidez hierárquica, ordenamento jurídico, cooptação de agentes públicos e segmentação nos campos de atuação — também nos permite discutir a escrita da história e o problema da “verdade do romance”, como desenvolveu Frank Ankersmit:

O problema da verdade do romance pode ser tratado de duas formas diferentes. Em primeiro lugar, poderíamos nos contentar com o uso do termo verdade em contextos menos controversos tais como a declaração verdadeira, a “verdade”, ou a teoria científica válida. Então, perguntamo-nos se essa noção de verdade também é aplicável ao romance. Consequentemente, o romance dá-nos acesso, mesmo que em sua própria forma peculiar, ao mesmo tipo de verdade(s) que nós expressamos em declarações verdadeiras em particular e a nossas asserções sobre ~~assuntos de estado~~ estados de coisas no Mundo? Para exemplificar essa abordagem, poderíamos pensar em T.M. Greene, o qual afirma que a verdade artística é verdade proposicional. Uma variante dessa opinião é defendida por Hospers. Reconhecidamente, ele recusa a ideia de que as artes podem nos conceder verdade proposicional e que as teorias convencionais de verdade terão que ser adaptadas para se tornarem aplicáveis ao romance — sem, contudo, abandonar completamente o coração dessas teorias da verdade reunidas. (ANKERSMIT, 2012, p. 270-271). (grifo do autor)

A obra de Martin Scorsese é comprovadamente fundamentada em acontecimentos verdadeiros. Entretanto, a representação destes acontecimentos se deu através da construção fílmica. Nesta lógica, a romantização do crime — ou o crime romantizado — visualizado na película se confunde em diferentes estágios. Isto é, tanto a romantização da Máfia pode ser considerada uma interpretação ficcional, pois assim ela é, dada a natureza da produção audiovisual, como também a sua verdade pode estar inserida na ideia de verdade proposicional, deste modo, orientada de acordo

com as necessidades de produção ou mesmo mercadológicas.

Em “Os Bons Companheiros”, este problema da verdade de um romance se torna mais complexo ainda, pois, mesmo que tenhamos uma interpretação orientada por esta ou aquela conveniência, ainda assim saberemos que a pedra fundamental do enredo é composta por uma verdade factual, ou seja, a existência da já descrita Máfia e o transcorrer de acontecimentos publicados em livro e então transpostos para a realidade cinematográfica.

Por fim, se todo o problema e discussão acerca da “verdade do romance” se caracteriza na percepção e noção empregada da verdade histórica (factual), a romantização desta verdade assume outro estágio quando observamos a caracterização estilizada de forma impecável dos personagens principais. Os desdobramentos desta verificação serão abordados ainda nos próximos *frames*.



FIGURA 14: Boemia, glamour e respeito - “Os Bons Companheiros”. Vídeo (5min05s)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBMKyNJvNV8>

Acesso em: 12 de março de 2015

Observemos, então, a segunda imagem frisada. Nela é possível reparar o olhar surpreso de Karen — futura esposa de Henry Hill — direcionado ao garçom que entrega a bebida oferecida por pessoas posicionadas em uma mesa próxima. Os acontecimentos que precedem este exato momento nos conduzem ao entendimento do significado de pertencimento a uma organização mafiosa, tal qual a da representação audiovisual aqui discutida.

Desde a chegada ao Restaurante Copacabana e a entrega do carro para o manobrista — uma atitude incomum na época — é possível perceber que a condição social do personagem de Ray Liotta não é convencional. Enquanto uma fila contendo mais de 20 pessoas aguarda pacientemente pela oportunidade de ingressar no local, Henry Hill se dirige com Karen até uma entrada alternativa, sendo guiado quando necessário por funcionários dispostos a ajudar em uma eventualidade. Em meio ao trânsito de pessoas trabalhando, ele acena e cumprimenta a todos com um largo sorriso. A distribuição de gorjetas é constante e o ápice da tomada se dá quando, após passar pela cozinha e chegar ao salão principal, uma mesa lhe é ofertada em frente ao palco, com visão privilegiada para o show que iniciaria poucos instantes depois.

Em ato constante, após novamente ser saudado pelas pessoas mais próximas, é presenteado com a bebida reproduzida na Figura 14, oferecida por um amigo em comum. A sucessão de acontecimentos faz sua acompanhante questionar toda a gentileza recebida e enfim, perguntar o que Henry faz profissionalmente. Sua resposta é direta: trabalha com construção. Ela o interpela alegando não parecer e ele conclui dizendo ser um delegado do sindicato.

Podemos evidenciar que a locação para esta tomada foi escolhida assumindo critérios claros. Era imprescindível, sobretudo, acompanhar o personagem desde sua chegada, de carro, até o momento em que ele consegue sentar-se confortavelmente em localização privilegiada com Karen. A progressão contínua da câmera até o momento derradeiro da tomada ajuda

a fundamentar a representatividade de Hill para a comunidade que o cerca. O acontecimento deste *frame*, não foi apresentado no livro³³. Entretanto, sua encenação mostrou-se importante para delimitar a relevância de Henry Hill na Máfia comandada pela família Lucchese e a imponente do grupo ao qual pertence.

No cinema, o que é importante não é o fato de o intérprete apresentar ao público um personagem diferente de si próprio. É antes o fato de se apresentar, ele próprio, à câmera (GEADA, 1985, p.27). Esta afirmação ganha respaldo, especialmente, quando constatamos que a escolha do elenco principal resguardou as características de cada *gangster* retratado no livro de Nicholas Pileggi, *Wiseguy*. Ray Lyotta, em específico, possui ascendência escocesa, embora tenha sido criado por uma família italiana/escocesa/irlandesa. Henry Hill, conforme se constata ao longo do filme, não pôde progredir na hierarquia da organização por não ser um italiano legítimo, embora sua aparência seja tradicionalmente a mesma observada em outros personagens clássicos de filmes com temáticas da Máfia. Robert De Niro e Joe Pesci, consequentemente, também se enquadram nestas características. Ambos atuaram em “Era uma vez na América” (Sergio Leone, 1984), De Niro em “O Poderoso Chefão: Parte II” (Francis Ford Copolla, 1974) e Joe Pesci em “Casino” (Martin Scorsese, 1995), obras referenciais do gênero.

Outrossim, a abordagem narrativa e a montagem de “Os Bons Companheiros” se destacou, principalmente, pelo fato de transitar entre décadas distintas, contemplando o espectador com uma história integral, desde os primeiros contatos de Hill com membros da Máfia até seus momentos derradeiros ao denunciar seu próprio grupo, ser preso e dar origem ao livro e filme com sua trajetória no crime. Neste sentido, Jacques Aumont tratou de argumentar, notadamente, sobre a função principal da montagem fílmica e seus desdobramentos:

³³ A informação pode ser confirmada no vídeo da Figura 14, disponibilizado no sítio YouTube.

Por isso, a função principal da montagem (decerto a principal, pois apareceu primeiro — mas também porque a história posterior dos filmes não cessou de confirmar seu lugar preponderante) é a sua *função narrativa*. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a *função normal* da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e / ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador. (AUMONT, 2008, p. 64).

A dimensão ficcional da narrativa na obra em análise pode ser percebida de duas formas. A primeira, a partir da montagem segmentada em anos e décadas que, em seu todo, compõem o drama compreendido pelo espectador e o situam com flagrantes temporais — tempo presente — ou projetados — *flashbacks* e *flashforwards*. A segunda, de maneira distinta, reside não em sua função normal — encadeamento de cenas — ou narrativa — neste caso através da já citada segmentação — mas principalmente, através da montagem expressiva, visando um fim específico. Como exemplo desta fundamentação podemos citar a primeira cena do filme. Ali, o fim específico do uso do *flashforward* repousou na ideia de causar impacto, sobretudo com a exposição imediata de um assassinato bárbaro. A montagem, então, legitima a noção de estrutura do filme e da história de modo que, quando realizada de maneira intercalada, exprime possibilidades narrativas relevantes, em especial através do uso destas técnicas que capturam a atenção do espectador com arcos narrativos segmentados, mas que se findam no tempo presente do filme.



FIGURA 15: Ausência de limites - “Os Bons Companheiros”. Vídeo (4min13s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aC5al-btIEw>
Acesso em: 12 de março de 2015

O interesse na escolha desta cena pode ser justificado em três pormenores: a estilização dos personagens e suas vestimentas tradicionalmente atribuídas a mafiosos — principalmente depois do lançamento de “O Poderoso Chefão” — a convivência destes mesmos mafiosos nos momentos em que escolhem desfrutar a vida em conjunto e por fim a personalidade dúbia de Tommy De Vito.

A estilização das roupas, tal qual ocorre nos filmes abordados nesta dissertação — em menor ou maior grau — salientam características compartilhadas pelos personagens centrais das obras que problematizam a Máfia enquanto organização criminosa. Vale ressaltar que, em “Os Intocáveis”, embora Al Capone não seja protagonista, sua condição de destaque o acomoda nesta mesma lógica. Em “Scarface”, a ascensão e queda de Tony Montana são contempladas com as mudanças visuais no seu figurino, desde o uso de vestimentas coloridas, numa referência ao seu país de origem, Cuba, até seu ápice com ternos e camisas justas e refinadas.

Em “Os Bons Companheiros”, a Figura 15 bem como a cena em que ela está inserida exemplifica esta condição. É possível observar o padrão estético das vestimentas — aquelas que conferem respeito, segundo Henry Hill — através da utilização de ternos, coletes e gravatas. Não menos importantes, os penteados também se reproduzem em larga escala e o uso do cigarro e da bebida se fazem presentes nos momentos de comemoração e lazer dos membros da Máfia.

Na tomada em si, mais especificamente, um grupo de amigos mafiosos pertencente a família Lucchese se diverte bebendo, conversando e rindo de maneira desmedida, sem preocupar-se com as demais pessoas que frequentam o local. A conversa travada entre Tommy De Vito e Henry Hill monopoliza a atenção de todos, enquanto Tommy conta suas histórias, os risos se tornam generalizados. De forma descontrolada, o personagem de Joe Pesci provoca tensão ao aparentar sentir-se desrespeitado pelo amigo. Em ato contínuo, assume estar apenas brincando, mas expõe sua característica dominante ao quebrar uma garrafa na cabeça do gerente do bar que o cobrava a quantia de 7 mil dólares ainda não pagos de noites anteriores. Outra consideração que pode ser feita é de que tanto as risadas resultantes das histórias contadas por Tommy e as provocadas após a agressão são idênticas.

Deste modo, a situação permite-nos trabalhar com perspectivas distintas. A primeira é de que Tommy representa um tipo característico de todas as máfias, isto é, o membro cruel, que beira a psicopatia nas ações executadas, mas que ao mesmo tempo demonstra aos olhares de todos uma condição de empatia muito forte. É carismático, no entanto é violento. É engraçado, mas aparenta não gostar de ser.

A segunda perspectiva do trecho repercute na ideia já apontada anteriormente acerca da romantização. A opção de viver para a Máfia e pela Máfia suscita dois desdobramentos. O inicial relaciona-se na disposição de centralizar o dia a dia em atividades voltadas a este fim e o secundário na obviedade da conveniência econômica, ou seja, eles se sustentam com os

trabalhos executados pela Máfia e ao mesmo tempo se divertem, convivem e vivem exclusivamente neste grupo social.

Por conseguinte, é de vital relevância atribuir estes traços não somente a fundamentação do roteiro produzido por Nicholas Pileggi e Martin Scorsese. A caracterização de cada protagonista deve-se, principalmente, aos conceitos tradicionais da Máfia que, como consequência, puderam ser observados nos depoimentos de Henry Hill usados na feitura do livro que ajudou a respaldar o filme.

De mesmo modo, Salvatore Lupo também evidenciou que a conceituação de honra para os membros de um grupo seletivo pode ser compreendida como usual:

O conceito de honra transportado da linguagem aristocrática presta-se muito bem para exprimir o orgulho de pertencer a uma elite embora criminal, sublinhando a distância da gente comum: um homem é honrado justamente enquanto tantos outros não são e não podem ser. Fica assim ampliado o efeito de identificação num sistema de normas que exprime a linguagem interna à organização e não o da legitimação externa. (LUPO, 2002, p. 52-53).

Em meio as celebrações dos personagens na cena retratada na Figura 15, Tommy agride — e se orgulha da agressão — ao ser cobrado. Ao mesmo tempo, sente-se ofendido pela remota possibilidade de alguém imaginar que sua dívida não seria quitada. Esta relação se mostra ainda mais conflitante quando acrescenta-se que grande parte dos rendimentos dos mafiosos ali retratados são provenientes de crimes considerados comuns aos olhos da sociedade civil, tais como os famosos assaltos às empresas de aviação civil e a eliminação sumária de comparsas para abocanhar maiores quantias.

Assim sendo, a noção dos valores éticos e morais considerados primordiais passam a ser regulamentados de dentro para fora da organização, provocando distorções na percepção do que é certo e o que não o é. Estes critérios, por outro lado, servem para evitar a concorrência

entre grupos mafiosos que compartilham competências territoriais, mas que preferem garantir a paz entre eles. Esta constatação é recorrente, sobretudo, na obra de Salvatore Lupo, que mostra mais detalhadamente o ordenamento e a atuação da organização retratada em “Os Bons Companheiros” quando relacionada às atividades concomitantes de outros grupos ativos do mesmo período histórico, compreendido mais especificamente nas décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970.



FIGURA 16: O fim - “Os Bons Companheiros”. Vídeo (34s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ja3Die31ihk>
Acesso em: 12 de março de 2015

O último frame escolhido se inicia com a afirmação cabal de Henry Hill: “agora tudo acabou”. Vestindo um terno alinhado, talvez pela última vez em uma condição social destacada, ele acabara de livrar a própria pele rompendo com o código de silêncio tradicional — omertà — denunciando seus próprios companheiros para a justiça.

Os quadros que se sucedem mostram o personagem de Ray Lyotta vestindo um roupão e recolhendo o jornal do dia com uma tranquilidade incomum. Seu cabelo, como o de alguém que acabou de acordar não está penteado ou modelado, como na maioria das cenas anteriores.

Paradoxalmente, suas lamentações são das mais diversas. A primeira, em destaque, transparece a decepção por não participar mais “da ação”, certamente uma referência direta aos assaltos, roubos e festas gigantescas que acabaram para sempre. Sua casa, localizada em um bairro distante é idêntica a de seus vizinhos e contrasta com a residência ostentada anteriormente. O carro velho, estacionado em frente ao portão de entrada, destoa do modelo observado na primeira cena do filme.

Conforme já elaborado, o ideal de viver da Máfia e para a Máfia se findou quando da denúncia em troca de redução de sua pena. Os efeitos colaterais, agora sentidos e expostos em um último momento, retratam não apenas um tradicional criminoso nostálgico com sua antiga posição na Máfia. Suas lamúrias incluem elementos mais simples, como o fato de acreditar não se alimentar mais com a mesma qualidade de outrora e também de ter que esperar pelas coisas tal qual qualquer pessoa o faz em momentos cotidianos. Por fim, a reclamação se torna mais direta: “passarei o resto da vida como um cidadão qualquer mediano”.

As falas de Henry descrevem, em última instância, o fim de um sonho infantil. Ser um *gangster* foi um objetivo de vida concretizado, vivido em seus extremos. Esta condição, reforça-se, foi de uma pessoa que de fato existiu. A representação da Máfia em “Os Bons Companheiros” reflete os depoimentos de Hill ao entregar-se para a justiça. A romantização do crime, então, assumiu uma condição única, pois, se em “O Poderoso Chefão” e “Scarface” a roteirização não se amparava diretamente em reproduções reais, — embora aludissem a suposições das mais diversas encontradas na historiografia para a confecção dos personagens e das histórias — aqui, além de estampar através do audiovisual uma história verdadeira, foram expostas etapas de uma vida orientada pela Máfia desde o início da formação moral de um membro. Este tipo de acompanhamento é tão raro que rendeu um filme direcionado ao grande público e contando com um elevado orçamento³⁴.

³⁴ Com um orçamento de 25 milhões de dólares, a arrecadação norte-americana quase dobrou este valor, com 47 milhões somente em bilheteria. Os números referentes ao montante arrecadado internacionalmente são conflitantes, pois se dividem entre cinema e

As críticas direcionadas ao filme também foram extremamente positivas, ao contrário do ocorrido com “Scarface”. O *American Film Institute* classificou a obra como a segunda mais representativa da temática, logo atrás de “O Poderoso Chefão” e também a projetou dentre as 100 melhores de todos os tempos³⁵. Como resultado da aferida qualidade, foi indicado ao Oscar nas categorias de “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Roteiro Adaptado”, “Melhor Atriz Coadjuvante” (Lorraine Bracco) e “Melhor Edição”, tendo vencido na categoria de “Melhor Ator Coadjuvante”, com Joe Pesci. No Globo de Ouro, as indicações foram para “Melhor Filme”, “Melhor Diretor”, “Melhor Ator Coadjuvante” (Joe Pesci), “Melhor Atriz Coadjuvante” (Lorraine Bracco) e “Melhor Roteiro”. Já no BAFTA, as indicações foram na categoria de “Melhor Ator” (Robert De Niro) e “Melhor Fotografia” e com vitórias nas categorias de “Melhor Filme”, “Melhor Direção”, “Melhor Figurino”, “Melhor Edição” e “Melhor Roteiro Adaptado”.

“Os Bons Companheiros” retratou os aspectos mais tradicionais das Máfias ítalo-americanas. “Scarface” expôs uma vertente latina com *gangsters* atuantes no tráfico de drogas. “O Poderoso Chefão”, na vanguarda, estabeleceu um padrão na temática. A partir de agora, as atenções serão voltadas para a Lei-Seca nos EUA e os seus desdobramentos observados em outra obra de Brian De Palma, “Os Intocáveis”.

demais mídias. A bilheteria nos países divulgados somam a quantia de 15 milhões. Entretanto, os valores em inúmeros países não foram inclusos nestes dados. Acredita-se que, com a venda de fitas VHS, DVD e *Blu Ray*, bem como as vendas de direitos televisivos, este número possa ser muito maior. Para saber mais observar o sítio Internet Movie Data Base. Acesso em: http://www.imdb.com/title/tt0099685/business?ref_=tt_dt_bus Disponível em: 25 de março de 2015.

³⁵ Para saber mais observar o sítio do American Film Institute. Acesso em: <http://www.afi.com/10top10/moviedetail.aspx?id=26> Disponível em: 25 de março de 2015.

2.4 Justiça e moralidade: Os Intocáveis



FIGURA 17: Al Capone na barbearia – “Os Intocáveis”. Vídeo (2min13s)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KdNSlyrbcdY>

Acesso em: 12 de março de 2015

As representações sociais no cinema se dão de diversas formas. O quarto e último filme analisado nesta dissertação possui tipicidade única, pois revela em sua estrutura central a predominância de um grupo que combate a Máfia de Chicago nas décadas de 1920 e 1930. Deste modo, a face romântica e estilizada da organização criminosa retratada não se sobrepõe a importância de um grupo de agentes da lei. Nas obras anteriores, o protagonismo era dos criminosos, o oposto do visualizado em “Os Intocáveis”.

Dito isso, é razoável observarmos a Figura 17 e os desdobramentos da cena em questão. Ao fazer a barba, Al Capone, interpretado por Robert De Niro, aponta o dedo aos seus interlocutores para discursar suas posições. Ao ser indagado sobre controlar a cidade, tal qual faz um prefeito, ele desconversa em meio a muitas risadas, acrescentando que apenas responde os anseios do povo ao fornecer bebida alcoólica para pessoas que irão beber de qualquer maneira.

Logo em seguida, é questionado sobre a violência atribuída a ele para manter seus negócios em funcionamento. Simultaneamente, o barbeiro, assustado, observa a reação do mafioso após cortá-lo sem intenção. Embora seja perceptível a raiva momentânea, Al Capone nega ser responsável por atos do tipo e decreta que a violência existe em Chicago, mas não é praticada pelos seus empregados. Evidentemente, esta inverdade pode ser atestada ao longo do filme.

Acerca da lesão provocada pelo barbeiro, se suscitam algumas particularidades. Embora não seja possível verificar objetivamente, é provável que esta situação exposta no filme represente uma alusão indireta ao seu peculiar apelido: Scarface. Notoriamente, o machucado foi provocado por um mafioso rival. Segundo Nigel Cawthorne (2012), certa noite, Capone disse a irmã do *gangster* Frank Galluccio que ela tinha um belo corpo, usando palavras ofensivas. Galluccio exigiu um pedido de desculpas e, em decorrência desta recusa, realizou o corte que resultou na cicatriz tradicional. Reitera-se, também, que este acontecimento é retratado em “Scarface – A vergonha de uma nação”, filme de 1932. Em 1983, o personagem de Al Pacino no *remake* de “Scarface” também foi retratado com a mesma lesão, embora a justificativa roteirizada tenha sido distinta da original.

A representação fílmica e o entrelaçamento de história e cinema assumem uma condição muito singular em “Os Intocáveis”. Nesta obra, além do uso do livro de memórias de Eliot Ness³⁶ e da série homônima³⁷ transmitida entre os anos de 1959 e 1963, podemos considerar que os acontecimentos históricos expostos foram um retrato específico das relações sociais, políticas e econômicas do período de suas ocorrências. Ademais, também foi fundamentada em uma ideia de produção que continuava a tradição da temática em *Hollywood*, precedida na mesma década de 1980 pela obra anterior de Brian De Palma, “Scarface” e por “Era uma Vez na

³⁶ Referência completa: NESS, Eliot, FRALEY Oscar. **Os Intocáveis**. São Paulo: Record, 1957.

³⁷ Para maiores informações sobre o seriado ver o Internet Movie DataBase. Acesso em: <http://www.imdb.com/title/tt0052522/> Disponível em: 26 de março de 2015.

América”, filme de Sergio Leone. Por óbvio, como qualquer obra audiovisual, não pode ser tomada como verdade absoluta, mas certamente uma contribuição para o arcabouço de fontes que debatem e propõem interpretações dos fatos ocorridos em Chicago e também nos EUA nas décadas de 1920 e 1930.

Sobre os tipos de relações existentes entre Cinema e História, é coerente considerarmos as relações propostas por José D’Assunção Barros:

Para o âmbito das relações entre cinema e história, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica. Em um caso, estaremos tratando dos chamados “filmes históricos” — entendidos aqui como aqueles filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos e que incluem, entre outras, as categorias dos “filmes épicos” e também dos filmes históricos, que apresentam uma versão romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos. Em outro caso, será possível destacar ainda aqueles filmes que chamaremos de “filmes de ambientação histórica”, aqui considerando os filmes que se referem a enredos criados livremente, mas sobre um contexto histórico bem-estabelecido. (NÓVOA, BARROS, 2012, p. 57).

O cinema pode ser adjetivado como uma forma de expressão contemporânea e neste filme, sua concepção é atribuível a um mecanismo de interpretação de realidades históricas específicas. Assim como em “Os Bons Companheiros”, a dramatização constatada em “Os Intocáveis” recorre não somente a ambientação histórica para transmitir uma história específica, mas a acontecimentos datados e reproduzidos tanto nas publicações referenciadas que originaram os filmes — Nicholas Pillegi e Eliot Ness — quanto na história das grandes Máfias.

Nesta película, em particular, o cinema atua como fonte histórica, no sentido de ser um produto da história, que a contextualiza e aponta indícios acerca do seu período de produção. O diretor Brian De Palma, por exemplo,

foi criticado ao repetir a temática de seu filme anterior, “Scarface”³⁸. Assim sendo, uma determinada nova representação da história — neste caso, a terceira, pois foi precedida por um livro e uma série televisiva — age como agente da história, visto que sua publicação é complementar as diversas fundamentações teóricas, sejam elas as audiovisuais anteriores, o livro de memórias de Eliot Ness ou mesmo as explicações de Nigel Cawthorne ou Leandro Karnal. A luz de todas estas representações distintas, o retrato da Lei-Seca e de Al Capone em “Os Intocáveis” pode ser enquadrado na proposição de José Barros: Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica ou pura invenção, sempre estará sendo produzido dentro da história e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem dela (NÓVOA, BARROS, 2012, p.71).



FIGURA 18: Homicídio com taco de baseball - “Os Intocáveis”. Vídeo. (2min39s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QHH9EYZHoVU>
Acesso em: 12 de março de 2015

Em referência a afirmação anterior, é sensato dizermos que Brian De Palma fez-se valer das características estéticas da obra audiovisual para

³⁸ A informação é parte constante dos extras da versão em *Blu Ray* do filme, obtida em entrevista do diretor Brian De Palma.

conectar fatos históricos concretos, como o do *frame* exposto na Figura 18, a sua real significação no plano histórico. A composição desta cena é bastante clara. O jantar oferecido por Al Capone aos seus subordinados se revelou um case de gestão empresarial e liderança, excetuando, evidentemente, a execução brutal com um taco de *baseball*.

O personagem de Robert De Niro discursa para os seus 24 convidados acomodados em uma grande mesa redonda. Todos estão trajando smoking; apenas a vestimenta dos garçons se diferencia da dos demais. A oratória se destaca nas lições de coletividade e trabalho em grupo, como se a atividade fim e os empreendimentos da organização criminosa fossem legais — Al Capone possuía 161 bares em funcionamento e algumas dezenas de bordéis e casas de jogos (CAWTHORNE, 2012, p.73) — e as perspectivas futuras para cada funcionário fossem garantidas, tamanha era sua confiança na rede de contatos que o protegia.

Em meio a risos e ao entendimento de todos sobre a importância de atuarem em conjunto — fato constatado pela concordância corporal daqueles que sentados ouviam as palavras — os golpes inesperados e certos vitimam um dos membros e causam a surpresa de todos, que percebem a mensagem transmitida pelo líder. A câmera se afasta, para o alto, enquanto o sangue se espalha pela toalha branca da mesa. Toda a cena é acompanhada apenas por uma trilha sonora marcante. Em passagem anterior, a vítima de Al Capone havia sido responsabilizada pela apreensão de bebidas contrabandeadas e provocado um grande prejuízo ao empreendimento ilegal.

Cabe destacar também que embora esta ação seja inspirada em um acontecimento notório praticado pelo mafioso, as razões que resultaram no brutal assassinato se diferem da representação audiovisual, tal qual também o número de mortos e o desfecho do ato, que, segundo Luciano Loriccio (2003) ocorreu através de tiros efetuados na cabeça de dois de seus assassinos contratados e não em apenas uma pessoa. O motivo também foi modificado, pois, originalmente, os homens mortos haviam relatado movimentos internos do grupo criminoso de Al Capone para gangues rivais.

Já em “Os Intocáveis”, como o âmago da obra não é direcionado as disputas internas de poder, mas ao combate aos infratores da Lei-Seca, optou-se pela simplificação da razão com o objetivo de garantir a continuidade do filme dividindo-o entre os bons, representados por Eliot Ness e seus agentes, e os maus, caracterizados na figura de Al Capone e seu bando.

É necessário, quando da análise de filmes históricos, estabelecermos que a encenação de personagens reais em roteiros ficcionais muitas vezes tem por objetivo o anseio de uma fidelidade ao passado, na medida em que suas caracterizações buscam emular aspectos anteriormente já reconhecidos de uma determinada personalidade e/ou realidade. Nesta acepção, referendada também por Marcos Napolitano, se situa a ideia de monumentalização do passado e neste filme em específico, em seus personagens reais.

Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas de seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção. Como parte das estratégias de representação que dão sentido político aos filmes históricos, a questão da monumentalização de eventos ou personagens (ou da sua desconstrução enquanto “monumentos”) tem um papel central na escrita fílmica da história. A monumentalização, por sua vez, encontra no cinema — linguagem espetacular por excelência — um grande potencial de realização. (NAPOLITANO, 2011, p. 65).

É apropriado dizer que, embora Napolitano recorra ao debate da monumentalização do passado para realizar uma análise comparada, a construção e aplicação deste termo e sua significação se enquadram na elaboração de Al Capone enquanto personagem ficcional, e, especialmente, como uma representação que o espectador assume em condição de verdade factual. É inequívoco elaborar que esta representação reconhece também seu carácter cinematográfico e/ou literário, mas que, de forma geral, não pode

ser encarada como negativa.

A abordagem direta do vilão e suas aparições pontuadas por ações violentas expõem novamente a constatação de que a violência extremada nas películas com temáticas associadas a Máfia exercem papel fundamental na construção fílmica destas obras, mas também, essencialmente, se amparam nas necessidades mercadológicas que continuaram — desde o lançamento de “O Poderoso Chefão” — a focar deliberadamente na brutalidade para compor o padrão estético destes filmes.

Tal qual se percebe na interpretação de Robert De Niro, a problematização do cinema e da história refletem a condição representada de um célebre criminoso para a sociedade norte-americana que consumiu o filme em seu período de lançamento e também a escolha de Brian De Palma em retratar o personagem com esta orientação caricata e brutal, como um vilão ideal à justa contraposição do grupo de agentes denominados Os Intocáveis que combatem as ações criminosas relacionadas ao contrabando, produção e venda de bebidas alcoólicas.



FIGURA 19: Os intocáveis reunidos e trabalhando - “Os Intocáveis”. Vídeo (2min41s)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gAM2Q7Sqlbk>

Acesso em: 12 de março de 2005

Mesmo que até então o foco da discussão tenha sido direcionado a Al Capone e seus atos violentos, bem como sua atuação centralizada na chefia de um organismo criminoso, a distinção que se faz deste filme para todos os outros usados nesta dissertação reside na constatação de que os personagens principais estão do lado da lei. Na cena em questão, o grupo de agentes liderados por Eliot Ness interroga um membro de alto escalão da Máfia, responsável pelo controle contábil de todos os depósitos, destilarias, bares e bordéis ilegais.

O interrogatório, que em princípio não recebe colaboração do criminoso em custódia, é intensificado com a inteligente ideia de Malone, personagem de Sean Connery. Ao atirar em um corpo sem vida, o agente provoca pânico no contador, que decide imediatamente por revelar tudo que lhe for solicitado. A tomada se caracteriza também pela tensão provocada a partir do uso de trilha sonora no momento em que ocorre a simulação de execução.

Pode ser percebido na cena, também, três personagens que compõem o grupo de agentes da lei: Jim Malone, Oscar Wallace e Eliot Ness. Todos eles usam roupas diferentes entre si. A caracterização das vestimentas é oposta as representações típicas de personagens mafiosos. O contador Wallace, inclusive, não possui qualquer aptidão para o trabalho policial. Em vista disso, se concentra em desvendar os enigmas fiscais que acabam por resultar na derrocada de Al Capone.

Em um ambiente de corrupção endêmica observado na cidade de Chicago do período e retratada no filme, ações que confrontassem a comercialização irregular de bebidas eram escassas e circunstanciais. Este cenário era resultado de uma lei que contradizia o consumo generalizado de álcool em todas as classes sociais. Desta forma, o combate ferrenho a qualquer tipo de contrabando, produção e comercialização indicava um senso de moralidade dúbio, de difícil entendimento. Não raro em apreensões realizadas e retratadas no filme, os próprios agentes aproveitavam para consumir a bebida até então proibida.

Em vista disso, é adequado atentarmos para as razões que levaram a aplicação da Lei-Seca. A ideia mais aceita, amparada no conceito de reações a dita “sociedade moderna” (KARNAL, 2008, p.203), atribui ao *lobby* dos religiosos e conservadores sua oposição ao corpo social orientado para o consumo. A bebida, então, representaria, aos olhos de metodistas, batistas e muitos outros, um pecado mortal, além de um mal para a sociedade como um todo (CAWTHORNE, 2012, p. 65). Já o grupo contrário a Lei-Seca, acreditava que não era dever do governo impor a “moral e os bons costumes” ao seu povo. Este ideal se sustenta também no princípio das liberdades individuais garantidas pela constituição norte-americana.

O retrato da Máfia de Chicago controlada por Al Capone e apresentada em “Os Intocáveis” destoa em determinadas particularidades do cenário geral retratado nas bibliografias consultadas sobre o tema. Embora a representação do grupo de agentes seja descrita de acordo com os depoimentos públicos de Eliot Ness, o tratamento dado às diversas gangues

rivais — que lutavam com Al Capone pelo domínio territorial dos bares e principalmente das rotas pelas quais a bebida era contrabandeada — não recebeu tratamento destacado. Sendo o objetivo primordial do filme retratar o trabalho de poucas pessoas que com afinho combatiam a propagação das bebidas alcoólicas, estes elementos não foram considerados com a importância devida. A guerra que Al Capone travava em seus territórios passa despercebida — ou ao menos é exposta em pequena escala — aos olhos do espectador.

Segundo Luciano Iorizzo (2003, p.36), muitos dos adversários do mafioso eram irlandeses que, ao invés de tratarem pacificamente das questões que envolviam negócios em conflito, preferiam aderir a violência para tomar o controle de regiões diversas em Chicago. Ainda que o diretor Brian De Palma e o roteirista David Mamet tenham optado pela centralização das ocorrências em Al Capone e seus métodos de transgressão e cooptação de entes públicos, estes conflitos são explorados com maior ênfase na série transmitida entre 1959 e 1963.

Produzida pela emissora norte-americana de televisão ABC, dentre os 118 episódios exibidos, muitos retrataram condições periféricas da criminalidade no estado americano de Illinois. Desde situações que envolviam os bordéis geridos pela Máfia até ações semelhantes as observadas em “Os Bons Companheiros”, como roubos e assaltos em veículos de transporte. Evidentemente, o recorte temporal de um seriado contempla diversos arcos narrativos. Sua composição adquire as características de uma obra exibida semanalmente e por muitos anos. Esta estrutura permitiu que, quando da feitura de “Os Intocáveis” em 1987, somente os elementos centrais fossem roteirizados. A seleção prévia, então, definiu que a atenção seria redobrada no combate ao consumo de álcool ilegal, mas sem direcionar o foco para as outras inúmeras atividades criminosas do período histórico retratado. Uma das principais particularidades de “Os Intocáveis” residiu na dualidade do enfrentamento a comercialização do álcool, que se configurou como única neste filme. Incrivelmente, os investigadores bebiam para comemorar ações contrárias a produção,

contrabando e comercialização da bebida.

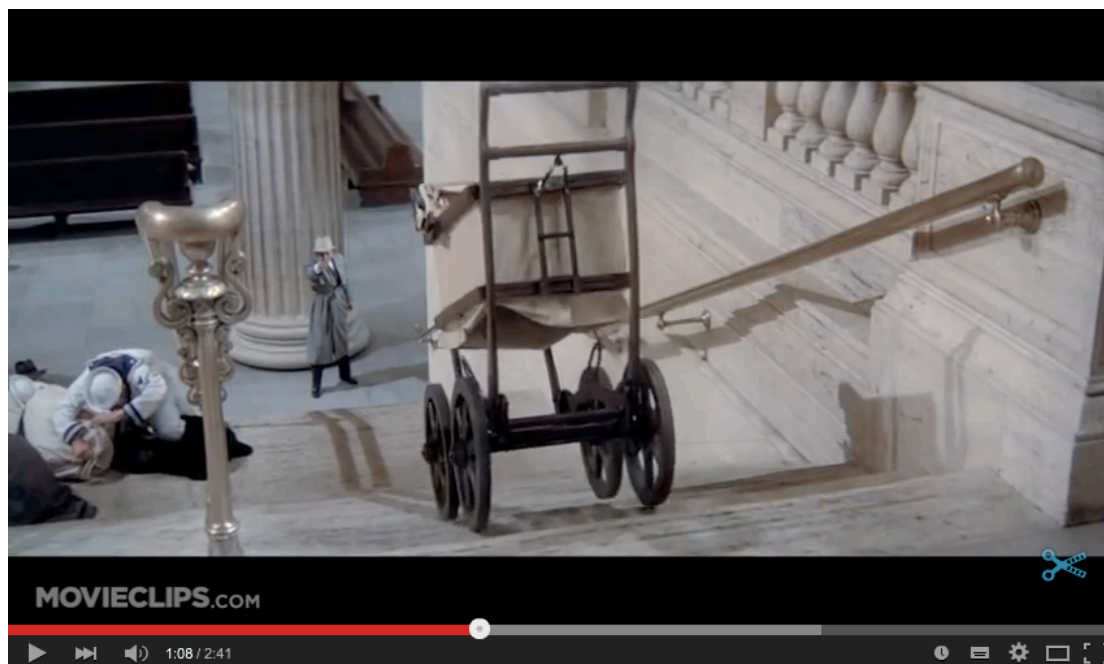


FIGURA 20: Encouraçado Potemkin? Referência - “Os Intocáveis”. Vídeo (2min41s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QJpRSf4q-hI>
Acesso em: 12 de março de 2015

Uma das passagens mais significativas de “Os Intocáveis” faz referência ao clássico “O Encouraçado Potemkin”, filme de 1925 dirigido por Sergei Eisenstein³⁹. Enquanto na publicação do diretor russo percebemos uma linguagem cinematográfica mais crua e direta, com cortes objetivos e uma reagrupação de tomadas que, juntas, formam o impacto visual da película, em “Os Intocáveis” o diretor Brian De Palma optou por técnicas mais refinadas para alongar o momento e provocar a apreensão do espectador. Para isso, adotou-se também o uso do *slow motion*.

Evidentemente, as seis décadas que separam os filmes justificam a abordagem diferenciada, especialmente quando constatamos que a alusão ao filme de Eisenstein é uma homenagem explícita. Em 1925, o diretor configurou o momento na quarta parte de seu filme, que, em essência,

³⁹ As cenas do filme “O Encouraçado Potemkin”, com as filmagens na escadaria de Odessa, na Ucrânia, podem ser conferidas no link disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8ORUQvD6gyQ> Acesso em: 21 de maio de 2015.

retratava uma rebelião de marinheiros ocorrida em 1905, no navio Potemkin.

Na cena original, o massacre de mulheres, crianças e homens desarmados é usado como mecanismo de exemplificação, em uma espécie de metáfora da violência na Rússia czarista⁴⁰. Provavelmente, um prólogo do que seria o início da revolução socialista, contendo referências a estratificação social do país e, sobretudo, destacando a brutalidade dos cossacos quando do assassinato do bebê que despenca pela escadaria de Odessa até ser interceptado e morto.

Neste filme não se observa a monumentalização de personagens, como propôs Marcos Napolitano e que pode ser observado na representação de Al Capone em “Os Intocáveis”. Em oposição ao modelo adotado por *Hollywood*, Eisenstein projeta a coletividade em detrimento da personificação, expondo o povo como protagonista, em referência clara ao socialismo soviético.

De outro modo, em “Os Intocáveis” existem algumas relações centrais que podem ser constatadas de imediato. A primeira delas é o desfecho da tomada. O bebê permanece vivo ao final. A tensão do momento, retratada no desespero da mãe vencida pela impossibilidade de salvar seu filho e a trilha impactante de Ennio Morricone que acompanha os acontecimentos repletos de tiros e confrontos, termina com a interceptação do carrinho e o som de uma música infantil ecoando enquanto Eliot Ness acode o menino. De certa forma, o sentimento de êxito exhibe não somente um desfecho diferente do filme homenageado, mas também uma redenção a explosão provocada por mafiosos no início do filme e que havia resultado na morte de uma criança.

Outra particularidade da tomada é que, ao contrário das significações políticas contidas em muitos momentos de “Scarface” — o filme anterior de Brian De Palma — em “Os Intocáveis” a reprodução de elementos da obra de Eisenstein soa como reverência — e referência — pura e direta, sem ilações

⁴⁰ Sobre a Rússia czarista consultar: (FERRO, 2011, p.15-30) e (FILHO, 1997, p. 21-43).

de maior repercussão. Enquanto a representação de um exilado fictício expunha toda carga histórica da contraposição entre socialismo cubano e capitalismo norte-americano, neste momento em especial o que se observa é a concentração de novas possibilidades de montagem e edição, outrora consagradas pelo diretor russo, mas que evoluíram e continuam progredindo, como pode ser visto nesta tomada icônica. A produção de 1987 foi desenvolvida, evidentemente, sem a função desempenhada pelo cinema de propaganda praticado em “O Encouraçado Potemkin”.

Os elementos políticos da representação da Máfia de Chicago mostram-se diretos quando a aglutinação de esforços para capturar o contador de Al Capone é retratada na sequência da cena exposta na Figura 20. Em seu desfecho no filme, o mafioso é condenado por crimes de ordem tributária, como sonegação de impostos e evasão fiscal. Ainda é possível observar a vingança de Eliot Ness, que mata Frank Nitti — o assassino que trabalhava para a máfia — jogando-o do topo de um prédio. É razoável ponderar que este momento não reflete qualquer correspondência com os fatos retratados no livro que originou a película. Assim como todas as obras analisadas nesta dissertação, sua natureza remete às necessidades mercadológicas, motivo pelo qual a construção dos eventos e personagens — mesmo quando reais — se fundamentam em ambientações históricas, mas também aderem à condição de liberdade na criação dos roteiros dramatizados.

A recepção da crítica, conforme já mencionado no primeiro capítulo, foi dúbia. As comparações ao próprio e recorrente estilo visual de Brian De Palma foram observadas⁴¹, mas de modo geral, o filme foi aclamado⁴², tendo recebido indicações para o Oscar de “Melhor Figurino”, “Melhor Direção de Arte” e “Melhor Trilha Sonora”, vencendo na categoria de “Melhor Ator Coadjuvante” (Sean Connery). No BAFTA, as indicações foram nas

⁴¹ Crítica do jornal *The Washington Post*. Acesso em: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/theuntouchablesrhinson_a0c952.htm Disponível em: 28 de março de 2015.

⁴² O orçamento de “Os Intocáveis” foi o mesmo de “Os Bons Companheiros”: 25 milhões de dólares. A receita de 77 milhões nos Estados Unidos e 176 milhões ao redor do mundo representou um bom retorno financeiro para a *Paramount*.

categorias de “Melhor Design de Produção”, “Melhor Ator Coadjuvante” (Sean Connery) e “Melhor Figurino”, vencendo também na categoria de “Melhor Trilha Sonora”, com Ennio Morricone. Por fim, no Globo de Ouro a indicação foi para “Melhor Trilha Sonora”, com premiação para “Melhor Ator Coadjuvante”(Sean Connery).

CONCLUSÃO

As representações cinematográficas da Máfia Norte-Americana abordadas nesta dissertação atentaram para algumas características centrais recorrentes. Foram elas: o padrão estético estabelecido na concepção geral dos organismos criminosos retratados, o protagonismo da violência exacerbada nas películas e a romantização da Máfia em suas dramatizações no cinema. Assim sendo, é razoável discutirmos de que forma a exposição aqui apresentada identificou e estabeleceu relações prudentes entre os filmes analisados e os aspectos mencionados ao longo dos capítulos.

Na primeira obra explorada, “O Poderoso Chefão”, percebemos que o marco audiovisual da película se constatou na consistente fundamentação dos conceitos tradicionais de uma máfia ítalo-americana. Para tal, o diretor Francis Ford Coppola expôs, desde o princípio, a estrutura e o modo de operar da organização comandada por Don Vito Corleone, tendo como base para sua história o livro ficcional de Mario Puzo. Em complemento a esta elaboração, foram evidenciadas em dois *frames* desta proposição, cenas em que a violência exacerbada expunha aspectos que configuraram um parâmetro para produções posteriores com a mesma temática. O mais significativo, possivelmente, seja aquele em que a cabeça de um cavalo decapitado é exposta e sua imagem frisada por 6 segundos, com o objetivo de causar impacto no espectador. Também é indispensável citar as relações internas de poder que puderam ser vistas com a transformação de Michael Corleone no líder de sua organização.

Em “Scarface”, diferentemente, constatamos que Brian De Palma optou por utilizar, em roteiro elaborado por Oliver Stone, um acontecimento verídico — Êxodo de Mariel — para contextualizar o funcionamento da máfia em que Tony Montana ascende hierarquicamente até assumir o comando das operações no tráfico de drogas em Miami. Mesmo que a reincidência dos aspectos centrais referentes à estética da película e às representações de

violência extremada sejam vistas com ênfase, o enfoque que merece destaque neste instante é o componente político da obra em seu período de lançamento. O personagem de Al Pacino reproduz em diversos momentos o discurso estadunidense de liberdade individual. De igual modo, as críticas ao sistema cubano surgem em declarações incisivas, sobretudo no primeiro *frame* selecionado. A representação de um criminoso comum que progride em um país livre estabelece esta relação dicotômica que, invariavelmente, refletem também aspectos da sociedade norte-americana da década de 1980, como o crescimento da criminalidade nas regiões que receberam imigrantes cubanos, projetando esta responsabilidade para o governo caribenho, o que constitui o principal elemento de propaganda encontrado nos filmes analisados nesta dissertação. Cabe destacar que se pode observar também, indiretamente, a exposição das mazelas norte-americanas como crítica à economia de mercado.

No terceiro filme escolhido, “Os Bons Companheiros”, outros aspectos foram abordados. Uma das constatações de grande relevância se observou na face romantizada da máfia ali representada. Os personagens centrais viviam pela máfia, como sustento, e para máfia, como lazer. O roteiro de Nicholas Pileggi e Martin Scorsese foi baseado em livro não ficcional com a história de Henry Hill, personagem retratado como protagonista da obra. Desta forma, foi possível observar tanto uma estrutura narrativa que contemplou três décadas de uma vida mafiosa como também foi possível discutir aspectos referentes à exaltação de um modo singular de se portar, vestir e agir. Os excessos evidenciados no primeiro *frame*, de igual modo, foram importantes, pois respaldaram uma das características principais das obras exploradas: a violência manifesta, crua e direta.

Em “Os Intocáveis”, o recorte temporal escolhido por Brian De Palma contemplou o período da Lei-Seca Norte-Americana nas décadas de 1920 e 1930. Um das principais razões para a escolha desta obra residiu no fato de o protagonismo, pela primeira vez, ser de um grupo de agentes que combatiam a máfia dentro do conjunto dos filmes analisados nesta dissertação. Nos filmes anteriores, a ocorrência era inversa. Dito isso,

acentua-se que além das reproduções extremadas de violência — como a execução com o taco de *baseball* — também foi considerado como elemento importante a contradição de Eliot Ness e seu grupo que, mesmo combatendo o contrabando, a produção e a venda de bebida alcoólica, não a consideravam um mal por si só. Esta compreensão dúbia no enfrentamento a Máfia de Al Capone pode ser considerado um retrato interessante deste filme. Outra particularidade da obra que mereceu atenção foi a homenagem prestada ao clássico de Sergei Eisenstein, “O Encouraçado Potemkin”, na tomada em que o bebê despenca por uma escadaria de maneira semelhante ao ocorrido no clássico russo.

As representações fílmicas abordadas nesta dissertação foram trabalhadas de maneira separada, mas coadunavam-se em suas características centrais. O uso dos *frames* buscou apresentar de uma forma mais clara momentos específicos que retratavam os aspectos que originaram esta dissertação. A relação entre História e Cinema pôde ser estabelecida, sobretudo quando da análise de cenas selecionadas que expuseram o padrão estético recorrente nas obras e também a violência exacerbada, esta, utilizada principalmente como mecanismo de intensificação do apelo comercial de cada filme.

As discussões acerca das especificidades de cada filme da proposição permitem a ampliação das análises em trabalhos futuros. Por fim, cabe dizer que esta dissertação é uma contribuição ao campo da História, sobretudo aquele destinado aos estudos sobre História e Imagens. Ainda, o trabalho colabora com os estudos sobre a História e o Cinema, valorizando a reconhecida sétima arte como fonte de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ANKERSMIT, Franklin Rudolf. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Londrina: Eduel, 2012.
- ARLACCHI, Pino. **Adeus à Máfia: As Confissões de Tommaso Buscetta**. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2001.
- AUMONT, Jacques. et al. **A Estética do filme**. Campinas: Papirus, 2008.
- AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana**. São Paulo: UNESP, 2004.
- BARROS, José D'Assunção, NÓVOA, Jorge (orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BRESLIN, Jimmy. **O Traidor: A Verdadeira História da Máfia Americana**. São Paulo: Larousse, 2008.
- CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAWTHORNE, Nigel. **A História da Máfia**. São Paulo: Madras, 2012.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, jan/abr. 1991, p. 173-191.
- DICKIE, John. **História da Máfia Siciliana: Cosa Nostra**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- FALCONE, Giovanni. **Coisas da Cosa Nostra: A Máfia Vista por seu Pior Inimigo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

FARIA, Mônica de Lima. **Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos**. Pelotas: Ed. Universitária UFPel, 2013.

FERRO, Marc. **A Revolução Russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FILHO, Daniel Aarão Reis. **Uma Revolução Perdida. A história do socialismo soviético**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

FRALEY, Oscar. **The Untouchables**. Nova Iorque: Buccaneer Books, 1993.

FUHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GEADA, Eduardo (org). **Estéticas do Cinema**. Lisboa: Dom Quixote Lda, 1985.

GOIS, Chico de. **Segredos da Máfia**. São Paulo: Publisher Brasil, 2010.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

IORIZZO, Luciano. **Al Capone: A Biography**. Westport: Greenwood, 2003

JONES, Jenny M. **The Annotated Godfather: The Complete Screenplay with Commentary on Every Scene, Interviews, and Little-Known Facts**. London: Black Dog & Leventhal Publishers, Incorporated, 2009.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**. Das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2008.

LUPO, Salvatore. **História da Máfia – Das Origens aos Nossos Dias**. São Paulo: UNESP, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MARCEL, Martin. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007

MELLO, Edgar, ALMÉRI, Karina. **Máfia: A tradição do crime**. São Paulo:

Escala, 2012.

MORETTIN, Eduardo. **O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. IN: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011, pp.39-64.

NAPOLITANO, Marcos. **A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton**. IN: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011, pp.65-84.

NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra. **Apologia da Relação Cinema-História**. O Olho da História, v. 1, n.1, 1995, p. 109-122.

NÓVOA, Jorge, BARROS, José D'Assunção (org). **Cinema – História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Trad. Efphraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1993.

PILEGGI, Nicholas. **Os Bons Companheiros**. São Paulo: Círculo do Livro, 2000.

PILEGGI, Nicholas. **Wiseguy**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1985.

PINSKY, Carla Bassenezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PUZO, Mario. **O Poderoso Chefão**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. Porto Alegre: UFRGS, 2010, 239p. (Dissertação de mestrado em História).

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem, Tempo e Movimento**. São Paulo: FAPESP, 2005.

WHITE, Hayden V. **A Imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigradas: Uma História Social do**

Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Niterói: UFF, 2006, 325p. (Tese de doutorado em História).

VIANA, Nildo. **Cinema e mensagem: análise e assimilação**. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A Guerra Fria: O Desafio socialista à ordem americana**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

Obras Audiovisuais:

O Poderoso Chefão. Ano de Lançamento: 1972. Direção: Francis Ford Copolla. Atores Principais: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Diane Keaton, Robert Duvall, Richard Salvatore Castellano, Abe Vigoda, Talia Shire, John Cazale. Duração: 175 min. Distribuição: Paramount Pictures. 1 *Blu Ray*.

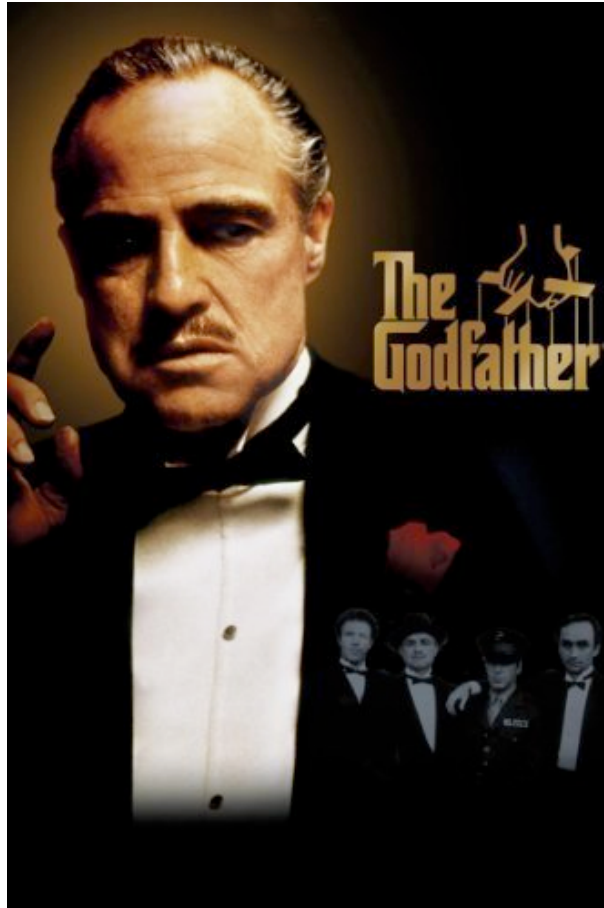
Os Bons Companheiros. Ano de Lançamento: 1990. Direção: Martin Scorsese. Atores Principais: Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco, Paul Sorvino. Duração: 145 min. Distribuição: Warner Bros. 1 DVD.

Os Intocáveis. Ano de Lançamento: 1987. Direção: Brian De Palma. Atores Principais: Kevin Costner, Sean Connery, Andy Garcia, Robert De Niro, Charles Martin Smith. Duração: 119 min. Distribuição: Paramount Pictures. 1 *Blu Ray*.

Scarface. Ano de Lançamento: 1983. Direção: Brian De Palma. Atores Principais: Al Pacino, Michelle Pfeiffer, Steven Bauer, Fahrid Murray Abraham, Mary Elizabeth Mastrantonio. Duração: 168 min. Distribuição: Universal Pictures. 1 *Blu Ray*.

ANEXOS

FICHA TÉCNICA: O PODEROSO CHEFÃO



Direção: Francis Ford Copolla

Produção: Paramount Pictures e Alfran Productions

Roteiro: Francis Ford Copolla e Mario Puzo

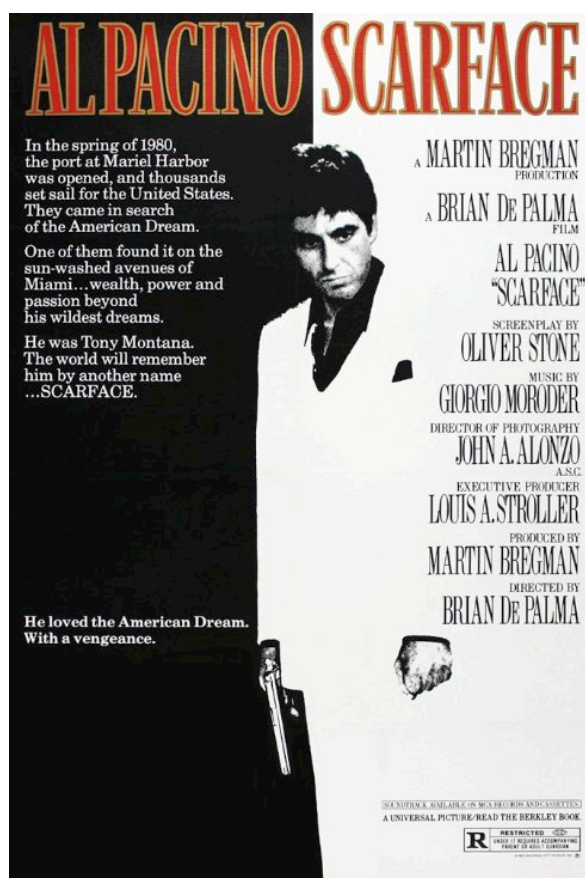
Gênero: Drama, Crime.

Lançamento: 1972 (EUA e Brasil)

Duração: 175 minutos

Atores Principais: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (Capt. McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Al Lettieri (Sollozzo), Diane Keaton (Kay Adams), Abe Vigoda (Tessio), Talia Shire (Connie), Gianni Russo (Carlo), John Cazale (Fredo), Rudy Bond (Cuneo), Al Martino (Johnny Fontane), Morgana King (Mama Corleone), Lenny Montana (Luca Brasi), Salvatore Corsitto (Bonasera), Tony Giorgio (Bruno Tattaglia), Simonetta Stefanelli (Apollonia).

FICHA TÉCNICA: SCARFACE



Direção: Brian De Palma

Produção: Universal Pictures

Roteiro: Oliver Stone

Gênero: Drama

Lançamento: 1983 (EUA) E 1984 (Brasil)

Duração: 170 minutos

Atores Principais: Al Pacino (Tony Montana), Steven Bauer (Manny Ribera/Manny Ray), Michelle Pfeiffer (Elvira Hancock), Mary Elizabeth Mastrantonio (Gina Montana), Robert Loggia (Frank Lopez), Miriam Colon (Mama Montana), F. Murray Abraham (Omar Suarez), Paul Shenar (Alejandro Sosa), Harris Yulin (Mel Bernstein), Ángel Salazar (Chi Chi), Arnaldo Santana (Ernie), Pepe Serna (Angel), Michael P. Moran (Nick The Pig), Al Israel (Hector The Toad), Dennis Holahan (Jerry The Banker), Mark Margolis (Alberto The Shadow), Michael Alldredge (Sheffield).

FICHA TÉCNICA: OS BONS COMPANHEIROS



Direção: Martin Scorsese

Produção: Warner Bros

Roteiro: Martin Scorsese e Nicholas Pileggi

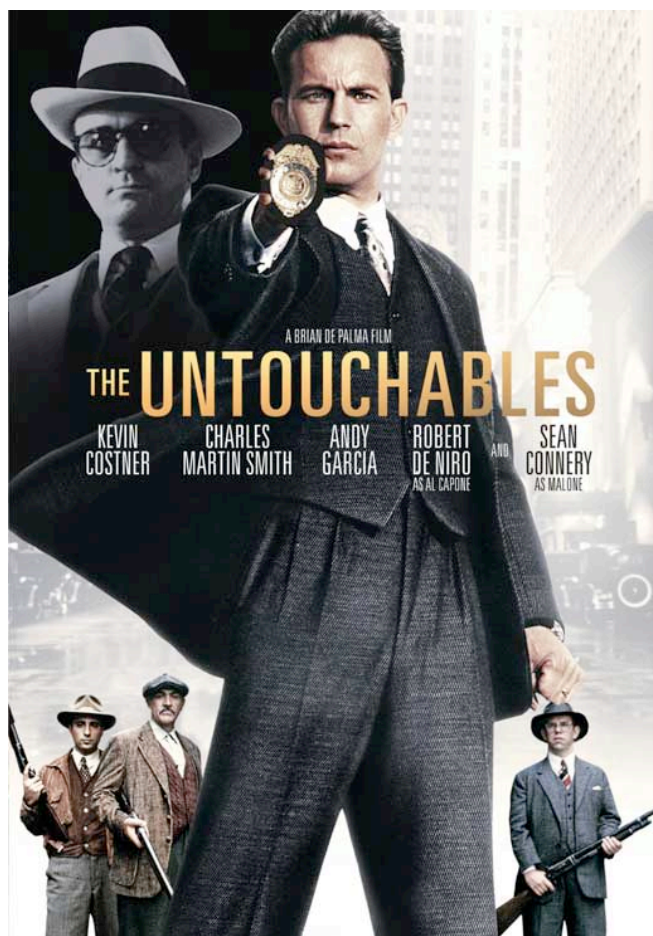
Gênero: Drama

Lançamento: 1990 (EUA e Brasil)

Duração: 146 minutos

Atores Principais: Robert De Niro (James Conway), Ray Liotta (Henry Hill), Joe Pesci (Tommy DeVito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Tony Darrow (Sonny Bunz), Mike Starr (Frenchy), Frank Vincent (Billy Batts), Chuck Low (Morris Kessler) Gina Mastrogiacomo (Janice Rossi), Catherine Scorsese (Mãe do Tommy), Charles Scorsese (Vinnie), Suzanne Shepherd (Mãe da Karen), Debi Mazar (Sandy), Frank DiLeo (Tuddy Cicero), Welker White (Lois Byrd), Frank Pellegrino (Johnny Dio), Christopher Serrone (Henry Hill jovem), Johnny Williams (Johnny Roastbeef).

FICHA TÉCNICA: OS INTOCÁVEIS



Direção: Brian De Palma

Produção: Paramount Pictures

Roteiro: David Mamet

Gênero: Crime, Drama, Suspense

Lançamento: 1987 (EUA)

Duração: 119 minutos

Atores Principais: Kevin Costner (Eliot Ness), Sean Connery (Jim Malone), Charles Martin Smith (Agente Oscar Wallace), Andy Garcia (Agente George Stone / Giuseppe Petri), Robert de Niro (Al Capone), Richard Bradford (Chefe de Polícia Mike Dorsett), Jack Kehoe (Walter Payne), Brad Sullivan (George), Billy Drago (Frank Nitti), Patricia Clarkson (Catherine Ness), Don Harvey (Oficial Preseuski), Clifton James (Chefe de Distrito).