

Artur Felipe Santos Lopes

**IMAGENS DE UM SONHO DECADENTE:  
CRIMES, CAPITALISMO E SOCIEDADE NA OBRA DO  
CINEASTA MICHAEL MANN (1981-2004)**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do Grau de  
Mestre em História  
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko  
Valim

Florianópolis  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lopes, Artur F. S.  
Imagens de um sonho decadente: : Crimes,  
Capitalismo e sociedade na obra do cineasta Michael  
Mann (1981-2004) / Artur F. S. Lopes ; orientador,  
Alexandre Valim, 2019.  
197 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História,  
Florianópolis, 2019.

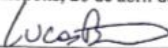
Inclui referências.

1. História. 2. Cinema. 3. Michael Mann. 4. Sonho  
Americano. 5. Capitalismo. I. Valim, Alexandre. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em História. III. Título.

**Imagens de um sonho decadente: crimes, capitalismo, e sociedade  
na obra do cineasta Michael Mann (1981-2004)**

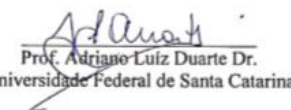
Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de  
"Mestre em História" e aprovada em sua forma final pelo Programa Pós-  
Graduação em História.

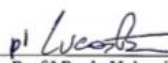
Florianópolis, 26 de abril de 2019.


  
Prof. Dr. Lucas De Melo Reis Bueno  
Coordenador do PPGH/UFSC

**Banca Examinadora:**

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

  
Prof. Adriano Luiz Duarte Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

  
Prof. Dr. Lucas De Melo Reis Bueno  
Coordenador do Programa de  
Pós-Graduação em História  
PPGH/CFH/UFSC  
Prof.ª Paula Halperin, Dr.ª  
Portaria 548/2019/GR  
State University of New York

  
Prof. Dr. Lucas De Melo Reis Bueno  
Coordenador do Programa de  
Pós-Graduação em História  
PPGH/CFH/UFSC  
Juliana Sayuri Ogassawarfi, Dr.ª  
Portaria 548/2019/GR  
Universidade Federal de Santa Catarina







## AGRADECIMENTOS

Inserir os agradecimentos aos colaboradores à execução do trabalho.

Registro neste espaço minha mais sincera gratidão para pessoas e instituições essenciais para a realização desta dissertação de mestrado. Envio os meus votos de sucesso a todos.

Primeiramente agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Alexandre B. Valim por ter me acompanhado durante esta jornada e acreditar na viabilidade desta pesquisa. Sou grato por todas as indicações, colaborações, correções e pela amizade que desenvolvemos nesse período.

Agradeço da mesma forma a CAPES pelo suporte financeiro destinado para a realização da pesquisa, indispensável para a elaboração deste trabalho no curso dos dois anos.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UFSC por me colocar em contato de um qualificado corpo docente. A oportunidade de conhecer pessoalmente muitos autores que li durante minha graduação foi particularmente enriquecedora. Menciono aqueles com quem tive contato direto: Prof. Dr. Adriano Duarte, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Sayuri, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Halperín, Prof. Dr. Márcio Voigt, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz G. Mamigoniam, Prof. Dr. Tiago Kramer. Estendo minha gratidão aos prestativos secretários do PPGH, Nailor e Daiane.

Agradeço aos colegas de pós-graduação, com os quais pude compartilhar momentos inesquecíveis, além de trocar ideias, realizar viagens, compartilhar algumas risadas e também muitos copos de cerveja. Cito especialmente os amigos e amigas: Camila, Lucas, Dandara, Jéssica, Gabriel, Paka, Luciano, Ricardo, Victor, Rodrigo e Thiago. Mais do que historiadores brilhantes, considero-os amizades inspiradoras que espero levar por toda a minha vida.

Agradeço as pessoas com quem pude compartilhar a residência e as experiências nos últimos dois anos: Julio, Hugo, Mauro, Patrícia e Rodrigo.

Agradeço o meu grande amigo Gilvan Gomes, com quem já tenho dividido o *front* acadêmico desde 2012. Sua amizade no período que residimos sob o mesmo teto foi muito importante durante essa jornada. Tenho muito orgulho de saber que um dia poderei contar a todos que conheci um dos maiores intelectuais desse país quando ele estava surgindo. Seguimos na luta meu irmão!

Agradeço ao apoio de meus amigos e colegas de Unicentro, com quem pude compartilhar algumas experiências sobre esta empreitada

nesses últimos dois anos, e que me ajudaram muito na minha transição para a Ilha da Magia: Lucas Mores, Jessica Zanella e Fabiana Guarez. Sou especialmente grato à primeira pessoa que me recebeu em Florianópolis, minha amiga Maíra Kaminski. Não apenas pelos conselhos e discussões historiográficas, mas especialmente pelas conversas aleatórias e cervejas que bebemos juntos no período.

Agradeço aos meus amigos historiadores Rodolfo, Victor, Marcelo e Cesar Agenor. Pessoas das quais me aproximei de forma ocasional e por quem hoje tenho grande respeito e afeto. Mesmo espalhados por localidades diferentes desse país, nossas conversas sobre definitivamente qualquer coisa foram essenciais para que eu não fosse engolido pela solidão proporcionada em vários momentos desta pesquisa. Um grupo de WhatsApp que sobrevive sem ser tóxico.

Agradeço aos realizadores e realizadoras dos podcasts: *Anticast*, *MDM*, *Viracasacas*, *Lado B do Rio*, *Zé no Rádio*, *Xadrez Verbal*, *Fronteiras no Tempo*, *Meu Time de Botão*, *Trivela*, *Braincast*, *Thunder Radio Show*, *Foro de Teresina*, e *Petit Journal*, pelas horas de conteúdo de alto nível e entretenimento, disponibilizadas na internet de forma gratuita. Sem dúvida, suas vozes foram fundamentais em diversos *insights* que tive para esta pesquisa e importantíssimas para meu equilíbrio emocional.

Agradeço aos meus familiares pelo incentivo moral, suporte financeiro e mensagens de apoio enviadas a mim todo esse tempo, mesmo sem compreender muito as especificidades do ofício do historiador: a minha querida mãe Arlete, meu pai José Augusto e meu irmão mais novo Gabriel.

Agradeço ao cineasta Michael Mann pela inspiração e pelos seus filmes. Desde 2008, a mensagem de *Collateral* tem me perseguido. Naquela época, estava frustrado profissionalmente e desempregado. Pois bem, aqui estou eu agora.

Por fim, agradeço Erica, minha companheira nos últimos sete anos. Seu apoio foi indispensável nesta empreitada. Você e Gustavo trouxeram muita luz para minha vida. Espero um dia poder retribuí-los pelo bem que vocês me fazem.



*“Compromise  
Conformity  
Assimilation  
Submission  
Ignorance  
Hypocrisy  
Brutality  
The elite  
All of which are American dreams”*

*Know Your Enemy – Rage Against The Machine (1992)  
(Autor da epígrafe, ano)*





## RESUMO

O cinema está inserido no campo das produções culturais, um espaço deveras dinâmico. Enquanto expressão artística, filmes possuem a notória capacidade de transitar entre a crítica social aguda para o entretenimento pueril; contestar os discursos hegemônicos, mas também criar consensos. Tais características tornam as produções cinematográficas fontes privilegiadas para a pesquisa historiográfica. Assim, o presente trabalho visa elaborar um estudo sobre a obra do cineasta estadunidense Michael Mann, cujo trabalho está inserido em meio ao contexto de transformações políticas profundas nas sociedades capitalistas ocidentais, por conta de, entre outras coisas, a recessão econômica da década de 1970. Focamos nossa atenção na temática do declínio e destruição das relações sociais exploradas no trabalho deste diretor, e abordamos estes elementos sob a perspectiva do conceito de ‘sonho americano’, uma categoria histórica profundamente enraizada na cultura estadunidense, que é legitimadora de uma série de experiências, discursos, interpretações de mundo, e silenciamentos, muitos dos quais não limitados apenas a esta sociedade. Esta categoria histórica foi, e ainda é, amplamente explorada no cinema criminal/policial, gênero cinematográfico pelo qual Michael Mann alcançou reconhecimento e notoriedade ao longo de sua carreira. Consideramos para nossa pesquisa os filmes *Profissão: Ladrão* (1981), *Fogo Contra Fogo* (1995), e *Colateral* (2004). Nossa proposta é compreender como o realizador conecta seus personagens e tramas com o contexto histórico que vigora ao fundo de suas produções. Procuramos também, apontar alternativas metodológicas que articulam ferramentas próprias de nosso *metiér*, com teorias reconhecidas no meio acadêmico cinematográfico, tais como a “Política dos Autores”, e os estudos dos gêneros cinematográficos.

**Palavras-chave:** Cinema. Michael Mann. Sonho Americano. Capitalismo.



## ABSTRACT

Cinema inserted in the field of cultural productions, a very dynamic space. As an artistic expression, movies have the notorious ability to move between the acute social criticism for the puerile entertainment; challenge the hegemonic discourses, but also create consensus. Such features make cinematographic productions a privileged source for historical research. Thus, the present work aims to elaborate a study on the work of the American filmmaker Michael Mann, whose work is inserted in the context of deep political transformations in the Western capitalist societies, due, among other things, to the economic recession of the 1970s. We focus our attention on the theme of decline and destruction of social relations explored in the work of this director, and we approach these elements from the perspective of the concept of 'American dream', a historical category, deeply rooted in American culture, which legitimizes a joint of experiences, discourses, world interpretations, and silencing, many of which are not limited to this society. This historical category has been, and still is, extensively explored in crime/police movies, the cinematic genre for which Michael Mann has achieved recognition and notoriety throughout his career. We consider for our research the films *Thief* (1981), *Heat* (1995), and *Collateral* (2004). Our proposal is to understand how the director connects his characters and plots with the historical context that prevails at the background of his productions. We also seek to point out methodological alternatives that articulate our own tools, with theories recognized in the cinematographic academic environment, such as "Auteur Theory", and the studies of cinematographic genres.

**Keywords:** Cinema. Michael Mann. American Dream. Capitalism.



## LISTA DE FRAMES

Frame 1 - Frame 1 - Colateral (2004) - 00min 45seg / 01min 15seg - Vincent surge no aeroporto, p.....	49
Frame 2 - Frame 2 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 48min 38seg / 01h 38min 52seg - Don é alvejado durante a fuga do assalto, p.....	56
Frame 3 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 25min 24seg - Tomada aérea de Los Angeles, p.....	83
Frame 4 - Colateral (2004) - 01h 14min 14seg - Tomada aérea de Los Angeles, p.....	83
Frame 5 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 28min 52seg / 01h 35min 08seg -, p.....	89
Frame 6 - Profissão: Ladrão (1981) - 16min 00seg / 16min 48seg - Frank emocionado, p.....	96
Frame 7- Profissão: Ladrão (1981) - 01h 53min 18seg – Momento de autodestruição de Frank, p.....	97
Frame 8 – Profissão: Ladrão (1981) - 03min 33seg / 07min 19seg - Arrombamento do cofre, p.....	102
Frame 9 - Profissão: Ladrão (1981) - 47min 37seg - Frank compra uma casa no subúrbio de Chicago, p.....	103
Frame 10 - Profissão: Ladrão (1981) - 01h 35min 25seg - a família nuclear de Frank, p.....	103
Frame 11 - Colateral (2004) - 01h 16min 22seg / 01h 16min 59seg - Vincent e Max observam os coiotes, p.....	108
Frame 12 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 47min 52seg / 01h 53min 23seg - Drucker e Casals, p.....	110
Frame 13 - Colateral (2004) - 45min 34seg / 46min 09seg - Vincent assassina Daniel, p.....	121





## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>2</b>	<b>HOLLYWOOD COMO FONTE PARA A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA.....</b>	<b>31</b>
2.1	A RELAÇÃO CINEMA/HISTÓRIA .....	33
2.2	O ESTUDO DO CINEMA E A ABORDAGEM DOS ESTUDOS CULTURAIS .....	43
2.3	O CINEMA SOB A PERSPECTIVA DA HISTORIOGRAFIA.....	51
<b>2.3.1</b>	<b>Experimentos entre o Cinema e a História Cultural .....</b>	<b>54</b>
2.4	A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA E A IDEOLOGIA .....	59
<b>2.4.1</b>	<b>Sugestões para o Estudo da Ideologia no Cinema.....</b>	<b>60</b>
<b>2.4.2</b>	<b>A Ideologia Neoliberal no Cinema de Michael Mann.....</b>	<b>72</b>
<b>3</b>	<b>O “SONHO AMERICANO” NA HISTÓRIA E NO CINEMA ESTADUNIDENSE .....</b>	<b>75</b>
3.1	O SONHO EM TEMPOS DE CRISE .....	76
3.2	CINEMA E O “SONHO AMERICANO” .....	82
3.3	O “SONHO AMERICANO”: GRANDE DEMAIS PARA VIVER .....	86
3.4	O “SONHO AMERICANO” ENTRE A CRENÇA E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA .....	90
3.5	O “SONHO AMERICANO” COMO ACUMULAÇÃO MATERIAL.....	98
3.6	O “SONHO AMERICANO” COMO CATEGORIA DE ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA .....	104
3.7	INCONGRUÊNCIAS DO “SONHO AMERICANO” .....	112
<b>3.7.1</b>	<b>As Representações Femininas.....</b>	<b>114</b>
<b>3.7.2</b>	<b>O Conteúdo Racial.....</b>	<b>118</b>
<b>4</b>	<b>FILMANDO CRIMINOSOS: O CINEMA DE MICHAEL MANN COMO FONTE PARA A HISTÓRIA.....</b>	<b>123</b>

4.1	A RECESSÃO DA DÉCADA DE 1970.....	123
4.2	HOLLYWOOD ENTRE RUPTURAS E CONTINUIDADES	125
<b>4.2.1</b>	<b>A Influência Reaganista no Cinema .....</b>	<b>126</b>
4.3	REFORMULAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA .....	132
4.4	MICHAEL MANN: CINEASTA DE HOLLYWOOD .....	140
4.5	ESTILO E AUTORIA NO CINEMA DE MICHAEL MANN	147
<b>4.5.1</b>	<b>A Política dos Autores.....</b>	<b>148</b>
<b>4.5.2</b>	<b>Os Gêneros Cinematográficos.....</b>	<b>150</b>
4.6	GÊNERO CRIMINAL/POLICIAL: O “SONHO AMERICANO” EM TELA.....	157
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>171</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>179</b>
	<b>Filmografia.....</b>	<b>179</b>
	<b>Filmes pesquisados .....</b>	<b>179</b>
	<b>Filmes citados .....</b>	<b>179</b>
	<b>Textos jornalísticos, entrevistas e críticas cinematográficas .....</b>	<b>184</b>
	<b>ANEXO A .....</b>	<b>195</b>
	<b>Ficha Técnica Profissão: Ladrão (1981).....</b>	<b>195</b>



## 1 INTRODUÇÃO

As orientações aqui apresentadas são baseadas em um conjunto de normas elaboradas pela ABNT, as quais estão disponíveis para consulta na Biblioteca Universitária da UFSC (BU/UFSC).

A década de 1970 dá início a uma conjuntura caracterizada por várias desordens em âmbito global, de alcance político, econômico e social. A crise do petróleo e, pelo menos, duas recessões econômicas, daí oriundas, contribuíram para que a incerteza quanto ao futuro e a instabilidade reinassem de forma quase absoluta no imaginário ocidental.<sup>1</sup>

Como um dos atores principais desse cenário, os Estados Unidos da América (EUA) passaram por transformações significativas. No curso dos anos subsequentes, diversos grupos de orientação conservadora dominaram gradativamente os meios de produção cultural e intelectual, assim como a narrativa política. Tornou-se usual entre as grandes corporações estadunidenses a adoção de métodos de gerenciamento, visando proteger o lucro e os privilégios de seus executivos ao custo de reduções salariais, desemprego, enfraquecimento de sindicatos, esvaziamento de agendas sociais e cerceamento sumário de outras garantias obtidas no período do *boom* econômico do pós-Guerra.<sup>2</sup>

Dado esse quadro de insegurança social e pessimismo, temos nas décadas finais do século XX os principais segmentos formadores de opinião da sociedade estadunidense formulando novas ideias para explicar as mudanças que estão acontecendo ou, então, reelaborando conceitos já conhecidos de modo a adaptá-los ao contexto histórico, tal como ocorre com o “*sonho americano*” (*American Dream*).

Esse ideário, que perpassa a história dos EUA, decorre de uma interpretação na qual o sucesso individual é entendido como um elemento formador da identidade nacional desse país. Tal concepção está com suas raízes fincadas em uma complexa interpretação das chamadas “verdades auto evidentes”, mencionadas nas primeiras linhas da Declaração de Independência de 1776: liberdade, igualdade e busca

---

<sup>1</sup> HARVEY, D. *Os Limites do Capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 13-14.

<sup>2</sup> PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 257.

pela felicidade<sup>3</sup>. O “sonho” é um imaginário coletivo partilhado entre os estadunidenses como uma espécie de “esperança institucional”, a qual permeia desde os projetos de poder até as expectativas de mobilidade e ascensão social das pessoas comuns.<sup>4</sup>

Essa leitura acerca do “sonho americano” é incensada tanto pelo senso comum como pela história institucional dos EUA. Tal concepção também dialoga com uma série de outras categorias analíticas já consolidadas no bojo de pesquisas historiográficas sobre a sociedade estadunidense. Isso nos permite estudá-lo de forma paralela com conceitos de corpus teórico amplo, como o *American Way Of Life*, as perspectivas sobre a expansão das fronteiras, o “excepcionalismo americano” e assim por diante.

Certamente, existem aspectos metafísicos, pois como diz Noam Chomsky “o sonho americano, assim como a maioria dos sonhos, tem em si grandes componentes mitológicos.”<sup>5</sup> Por outro lado, como observa o pesquisador estadunidense Jim Cullen, “o sonho americano não é um conceito unitário, mas complexo e multifacetado”<sup>6</sup>, o que quer dizer que não deve ser reduzido ao lugar de uma crença abstrata e deve ser explorado em suas implicações materialistas.<sup>7</sup>

Muitos historiadores já demonstraram que, desde a cunhagem do termo na década de 1930, os dispositivos de poder da sociedade, quando conveniente, valeram-se dessa figura de linguagem para reinterpretar o passado, justificar as ações do presente e apelar para a crença na capacidade do livre mercado e da livre iniciativa para produzir um futuro melhor para todos.<sup>8</sup> Durante os mandatos do presidente Ronald Reagan (1981-1988), esse ideário foi transformado, praticamente, em mantra empresarial, uma espécie de diretriz que significava caminho

---

<sup>3</sup> In: JEFFERSON, Thomas et al. *The Declaration of Independence: A Transcription*. National Archives and Records Administration, 1776. Disponível em: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

<sup>4</sup> Cf. BURKE, P. A esperança tem história? *Estudos Avançados*, v. 26, n. 75, p. 207–218, 2012.

<sup>5</sup> CHOMSKY, N. *Réquiem para o sonho americano: os dez princípios de concentração de riqueza e poder*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2017, p. 9.

<sup>6</sup> CULLEN, Jim. *Twilight's Gleaming: The American Dream and The Ends of Republics*. In: HANSON, S. L.; WHITE, J. K. *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University, 2011, p. 19. Tradução nossa.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> HOBSBAWM, E. J. *Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 292.

aberto para que o capitalismo estadunidense pudesse “florescer livremente”<sup>9</sup>.

Mas há, também, um componente excludente no “sonho americano”, que está relacionado a contradições inerentes ao desenvolvimento dessa sociedade, historicamente marcada pela perseguição das minorias sociais, pelas disputas de cunho étnico-racial, pela reafirmação de poder branco (*White Power*) e pela defesa dos privilégios dos chamados “americanos médios”, ou seja, homens brancos, heterossexuais e protestantes, também designados pelo acrônimo *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestants*).<sup>10</sup>

Acreditamos que a compreensão desse ideário se faz fundamental pelo fato de não ficar restrito ao contexto interno dos EUA. Entendemos que os elementos que dão sustentação para a noção de identidade e cidadania atribuídas ao povo estadunidense são compartilhadas como um modelo padrão para a sociedade capitalista. Uma parte da predominância global desse país pode ser explicada pela imposição de um conjunto de experiências históricas particulares e percepções de mundo análogas às suas próprias estruturas sociais, que são ruminadas exaustivamente pelos meios midiáticos e formadores de opinião para se tornarem senso comum universal.<sup>11</sup>

O cinema, em seu vasto arcabouço de teorias e referências, se apresenta como um caminho possível para compreendermos essas questões. Filmes são ferramentas eficazes para estabelecer pontos de vista normativos; fornecem aos pesquisadores alternativas de interpretação de problemáticas da História, não apenas pela sua capacidade de apreender e construir representações da realidade, mas também por interferir diretamente na sociedade “fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer, e de sentir”.<sup>12</sup>

Quando optamos estudar o cinema hollywoodiano, consideramos sua capacidade de disseminação de ideias e também o fato de que, ao longo de muitas décadas, essas produções estiveram a serviço da

---

<sup>9</sup> PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 257.

<sup>10</sup> FIGUEIREDO, T. S. P. DE. *Neofascismo em cena: o avanço conservador norte-americano e o caso da National Alliance*. Dissertação de mestrado. UFF, 2008, p. 84.

<sup>11</sup> Cf. BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. O Imperialismo da Razão Neoliberal. *Sociologia em Rede*, v. 3, n. 3, p. 82–87, 2013. Disponível em: <http://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/8bourdieu3/18>.

<sup>12</sup> LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J, et al. *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 110.

expansão do “modo de vida americano” e de comportamentos considerados ideais em âmbito social, cultural e político para todo o globo.<sup>13</sup>

Diversos cineastas da indústria hollywoodiana assimilaram em seu trabalho as inflexões conjunturais que descrevemos até aqui. Nessa lógica, escolhemos trabalhar com a obra do cineasta Michael Mann. Um dos objetivos desta pesquisa é demonstrar que os filmes de Mann podem ser interpretados como um espaço de crítica social, reafirmando, assim, o papel do cinema como documento e testemunha da História.

Nascido em 1943, em família de classe operária e de procedência judaica/leste europeu, Michael Kenneth Mann foi criado em Humboldt Park, uma localidade situada em Chicago. Neto e filho de pequenos comerciantes e veteranos das I e II Guerras Mundiais, Mann revela ter crescido sem a aspiração de uma vida tipicamente burguesa. “Não ia acontecer”, como ele lembra.<sup>14</sup>

Seu trabalho como produtor e realizador de cinema e televisão se desenvolveu ao longo dos últimos 40 anos. Seu nome está vinculado a produção e roteiros de séries policiais de sucesso nas décadas de 1970 e 1980. Até agora, levou ao público 13 longas-metragens. Sua obra apresenta ao menos duas vertentes: filmes baseados em épocas e personagens históricos da sociedade estadunidense e filmes de gênero policial, ambientados em espaços urbanos da contemporaneidade.<sup>15</sup>

De 1962 a 1965, Mann foi aluno da *University of Wisconsin-Madison*, onde se bacharelou em Inglês. Nesse mesmo período, foi um participante ativo da militância estudantil de esquerda e das manifestações contrárias à Guerra do Vietnã.<sup>16</sup>

Seu interesse pelo cinema surgiu quando passou a frequentar uma disciplina eletiva de História do Cinema. Ali entrou em contato com obras cinematográficas que se tornariam suas inspirações – como *Dr. Fantástico*<sup>17</sup> (1964), de Stanley Kubrick. Livre do recrutamento militar

---

<sup>13</sup> VALIM, Alexandre B. *Imagens Vigíadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM, 2010, p. 31-32.

<sup>14</sup> In: FOUNDAS, S.; MANN, M. A Mann’s Man’s World. *L. A. Weekly*, 26 jul. 2006. Disponível em: <http://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449>.

<sup>15</sup> Cf. STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002.

<sup>16</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p. 10-11.

<sup>17</sup> DOUTOR Fantástico (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*). Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick, Victor



obrigatório, por conta de problemas com asma, migrou para a Inglaterra para cursar cinema na *London International Film School*.<sup>18</sup>

As primeiras incursões de Mann como cineasta se dão em curtas-metragens e curtas-documentários. Ainda na Europa, em 1968, o jovem diretor realizaria para a rede NBC<sup>19</sup> uma série de entrevistas com Daniel Cohn-Bendit, Alain Krivine e Alain Geismar, lideranças estudantis das manifestações populares ocorridas na França entre maio e junho do mesmo ano.<sup>20</sup>

Consta em seus créditos, entre diversos pequenos trabalhos, um curta-metragem experimental, intitulado *Jaunpuri*<sup>21</sup>, exibido e premiado em diversos festivais de cinema ao redor do mundo, entre 1970 e 1971.<sup>22</sup> Em seu retorno aos EUA, Mann desejava se reconectar com seu país e por isso realizou um curta-documentário<sup>23</sup> de viagem ao interior do país, coletando concepções sobre o mundo na perspectiva de um apicultor, um fazendeiro, um veterano da Guerra do Vietnã e um ex-integrante do grupo *Weather Underground*<sup>24</sup>.

A sua entrada na indústria do entretenimento estadunidense aconteceu na sequência, alternando-se como criador, produtor, roteirista e diretor de diversas séries policiais das quais destacamos *Os Novos Centuriões* (1973-1977)<sup>25</sup>, *Starsky & Hutch* (1975-1979)<sup>26</sup>, *Vega\$*

Lyndon, e Leon Minoff. Reino Unido: Columbia Pictures, 1964, mono, p&b (95 min).

<sup>18</sup> In: FOUNDAS, S.; MANN, M. Op. cit.

<sup>19</sup> INSURRECTION. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann. Paris: NBC, 1968, Color.

<sup>20</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. Op. cit., p. 15.

<sup>21</sup> JAUNPURI. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann. [s.i.], 1971, color (8min).

<sup>22</sup> STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002, p. 14.

<sup>23</sup> 17 DAYS Down The Line. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann. [s.i.], 1972, color (37min).

<sup>24</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. Op. cit. *Weather Underground* é o nome utilizado para designar a esquerda revolucionária armada dos EUA, após a desintegração da SDS – *Students for a Democratic Society*, em 1969. Citamos o trabalho de Rodrigo de Sousa como uma referência sobre o tema. Cf. SOUSA, R. F. DE. *A nova esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen* (1960-1969). Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

<sup>25</sup> OS NOVOS Centuriões (*Police Story*). Criação de E. Jack Neuman, Joseph Wanbaugh. Produção de David Gerber, Stanley Kallis, Christopher Morgan, e outros. Los Angeles: David Gerber Productions, Screen Gems Productions, Columbia Pictures, 1973, mono, color (95 episódios).

(1978-1981)<sup>27</sup> e seu maior sucesso nesse âmbito<sup>28</sup>, a saber: a série *Miami Vice* (1984-1990).<sup>29</sup>

O trabalho que projetou a carreira do cineasta para o mercado de cinema de Hollywood foi seu primeiro longa-metragem, feito direto para a televisão, *A Maratona Final* (1979)<sup>30</sup>, um filme de prisão, tendo como locação a penitenciária *Folsom State*, em Sacramento, contando com os próprios detentos no elenco de apoio.<sup>31</sup>

A década de 1980 marca a sua transição para a indústria hollywoodiana em definitivo, porém sem nenhum grande sucesso de bilheteria. Foram realizados por Mann três filmes: O primeiro foi *Profissão: Ladrão* (1981)<sup>32</sup>, longa-metragem que mescla muitos elementos do gênero policial/criminal, tais como assaltos, mafiosos e assassinatos. Esse filme foi seguido de duas adaptações da literatura de horror: *A Fortaleza Infernal* (1983)<sup>33</sup>, baseado na obra de F. Paul Wilson, estrelado por Ian McEllen e Scott Glenn, filme que conta com elementos de ocultismo e uma trama envolvendo nazistas no leste europeu. Seguido de *Caçador de Assassinos* (1986)<sup>34</sup>, estrelado por William Petersen e Brian Cox, adaptação do clássico de Thomas Harris, *Dragão Vermelho* (1981) e a primeira aparição do médico canibal,

<sup>26</sup> STARSKY and Hutch. Criação de William Blinn. Produção de Leonard Goldberg, Aaron Spelling. Long Beach: Pelling-Goldberg Productions, 1975, mono, color (88 episódios).

<sup>27</sup> VEGA\$. Criação de Michael Mann. Produção de Aaron Spelling, Douglas S. Cramer, e outros. Las Vegas: Aaron Spelling Productions, 1978, mono, color (68 episódios).

<sup>28</sup> SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014, p. 13.

<sup>29</sup> MIAMI VICE. Criação de Anthony Yerkovich. Produção de Michael Mann. Miami: Michael Mann Productions, Universal Television, 1984, Stereo, Technicolor (111 episódios).

<sup>30</sup> A MARATONA Final (*The Jericho Mile*). Direção de Michael Mann. Produção de Tim Zinnemann. Sacramento: ABC Circle Films, 1979, Mono, Metrocolor (77 min).

<sup>31</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p. 17.

<sup>32</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>33</sup> A FORTALEZA Infernal (*The Keep*). Direção de Michael Mann. Produção de Colin M. Brewer, Gene Kirkwood, e outros. Reino Unido: Associated Capital, Paramount Pictures, 1983, Dolby stereo, color (96 min).

<sup>34</sup> O CAÇADOR de Assassinos (*Manhunter*). Direção de Michael Mann. Produção de Richard Roth, Bernard Williams, Dino De Laurentis. Wilmington: De Laurentis Entertainment Group, Dolby, technicolor (120 min).

Hannibal Lecter, no cinema, personagem que pouco depois seria imortalizado pela figura e atuação de Anthony Hopkins.

A década de 1990, por outro lado, pode ser avaliada, certamente, como o auge da carreira de Michael Mann. Novamente, ela inicia com o realizador reconhecido e premiado por dois sucessos televisivos – além de *Miami Vice*, a minissérie *A Guerra das Drogas*<sup>35</sup>. Seu debut nos cinemas dessa década foi em 1992, com uma adaptação do épico histórico de James Fenimore Cooper, *O Último dos Moicanos* (1992)<sup>36</sup>, estrelado por Daniel Day-Lewis, Madeleine Stowe, Wes Studi e grande elenco. Um longa-metragem primoroso visualmente, com trilha sonora marcante, angariando, até hoje, a maior bilheteria da carreira do diretor, além de ser seu primeiro filme premiado com um *Oscar* (Prêmio de Melhor Som).

Tal sucesso possibilitou que Mann retornasse aos cinemas em 1995 com o que pode ser considerado o projeto mais ousado e abrangente de sua carreira: *Fogo Contra Fogo* (1995)<sup>37</sup>, protagonizado pelos dois atores veteranos e premiados, Robert De Niro e Al Pacino, além de muitos outros nomes de grande destaque, como Val Kilmer, Ashley Judd e Jon Voight. O roteiro desse filme é totalmente original, resultado de uma longa pesquisa de campo e inúmeros relatos de policiais e criminosos que Mann compilou desde a década de 1970. A obra é composta de várias pequenas tramas paralelas, conectadas pela perseguição de um obstinado investigador da polícia a uma trupe de assassinos e assaltantes. É, certamente, um resumo da carreira de Mann até aquela ocasião e uma ode aos filmes clássicos de gângsters.

Na sequência, Mann realiza um dos trabalhos mais relevantes de sua carreira, o longa-metragem *O Informante* (1999)<sup>38</sup>. A trama é baseada em uma série de reportagens e entrevistas do início dos anos 90

---

<sup>35</sup> A GUERRA das Drogas (*Drug Wars: The Camarena Story*). Criação de Elaine Shannon (livro), e Michael Mann (adaptação). Produção de Mark Allan, Richard Brams, e outros. Miami: World International Network, 1990, Stereo, color (3 episódios).

<sup>36</sup> O ÚLTIMO dos Moicanos (*The Last of The Mohicans*). Direção de Michael Mann. Produção de Hunt Lowry, James G. Robinson, Michael Mann. Los Angeles: Morgan Creek Entertainment, 1992, Dolby, color (152 min).

<sup>37</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Forward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>38</sup> O INFORMANTE (*The Insider*). Direção de Michael Mann. Produção de Pieter Jan Brugge, Michael Mann, Michael Waxman, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Touchstone Pictures, 1999, Dolby digital, color (157 min).

sobre um caso real da indústria tabagista estadunidense, em que o executivo Jeffrey Wigand passa a ser ameaçado de morte após expor malfeitos dessas corporações em uma entrevista para o famoso programa *60 minutes*, produzido pelo jornalista Lowell Bergman. Protagonizado por Russel Crowe e Al Pacino, esse foi um dos grandes sucessos de crítica do ano, figurando em diversas categorias na edição do *Oscar* de 2000, rendendo a Michael Mann a sua primeira e única indicação para o prêmio de Melhor Diretor.

O novo milênio é aberto com uma nova cinebiografia, mas dessa vez de uma figura de maior expressão cultural: *Ali* (2001)<sup>39</sup>, um trabalho bem abrangente sobre a vida do pugilista Muhammad Ali, tocando em diversos temas pertinentes de sua carreira esportiva, seu posicionamento político e sua conversão ao islã. Esse filme foi protagonizado por Will Smith, que recebeu indicações ao *Oscar* e ao Globo de Ouro por sua atuação.

Após praticamente dois anos envolvido em uma cinebiografia sobre a vida de Howard Hughes<sup>40</sup>, Mann declinou desse projeto<sup>41</sup> e optou por dirigir um novo filme sobre crimes. *Colateral* (2004)<sup>42</sup>,

---

<sup>39</sup> ALI. Direção de Michael Mann. Produção de Paul Ardaji, Howard Bingham, Lee Caplin, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Columbia Pictures, 2001, Dolby digital, color (157 min).

<sup>40</sup> O AVIADOR (*The Aviator*). Direção de Martin Scorsese. Produção de Michael Mann, Harvey Weinstein, e outros. Los Angeles: Foward Pass, 2004, dolby digital, color (170 min).

<sup>41</sup> Conforme relatam os jornalistas Chris Petrikin e Michael Fleming para a revista *Variety*, a cinebiografia de Howard Hughes era um grande projeto da Disney iniciado em 1999. Isso explica o envolvimento de Harvey Weinstein e da Miramax na produção, companhia controlada pela Disney desde 1993. Antes de migrar para a Warner Bros., o projeto originalmente contaria com Michael Mann na direção/produção, Leonardo DiCaprio como protagonista, além de roteiro assinado por John Logan, todos nomes em ascensão na indústria cinematográfica naquele momento. In: PETRIKIN, C.; FLEMING, M. Mouse, Mann and DiCaprio pact. *Variety*. 24 jun. 1999. Disponível em: <https://variety.com/1999/film/news/mouse-mann-and-dicaprio-pact-1117503429/>. Em entrevista em 2002 ao jornal britânico *The Guardian*, Mann comenta que declinou da direção deste longa-metragem por descontentamento com o que disse ser a pouca liberdade criativa permitida na realização de cinematografias, muitas vezes atrelado apenas em questões factuais da vida daquele que esta sendo representado na tela. In: BROOKS, X.; MANN, M. 'Ali likes the film a lot. He's seen it six times'. *The Guardian*. Londres, 13 fev. 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2002/feb/13/artsfeatures>

<sup>42</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

protagonizado por Tom Cruise e Jamie Foxx, é uma trama que coloca um assassino de aluguel e um simples taxista unidos por suas profissões em uma intensa noite de perseguições e crimes pelas ruas de Los Angeles. Apesar de Mann não assinar o roteiro sozinho, fez alterações profundas no material original que lhe foi enviado, transformando esse filme em uma obra autoral. Tanto Foxx quanto Cruise tiveram suas atuações lembradas nas premiações do Globo de Ouro e do Oscar no ano seguinte do lançamento do filme.

Michael Mann ainda é creditado na direção de mais três filmes: *Miami Vice* (2006)<sup>43</sup>, adaptação cinematográfica da série policial dos anos 80, com Colin Farrel e Jamie Foxx; *Inimigos Públicos* (2009)<sup>44</sup>, filme sobre o gângster John Dillinger e a criação do FBI, estrelado por Johnny Depp e Christian Bale e, por fim, *Hacker* (2012)<sup>45</sup>, longa-metragem sobre cibercrimes, com Chris Hemsworth e Viola Davis. Mencionamos também a série *Luck*<sup>46</sup>, que abordaria o universo das apostas em corridas de cavalo e cancelada de forma abrupta em 2012. O cineasta segue em atividade, tanto na televisão quanto na indústria cinematográfica.

É possível perceber alguns padrões que preponderaram ao longo da carreira de Michael Mann como realizador. Um deles é a combinação de mundos fictícios com a representação de indivíduos e realidades históricas, com um estilo cinematográfico que combina o realismo e a autenticidade.<sup>47</sup>

Outra questão para a qual chamamos a atenção é o interesse recorrente de Mann em indivíduos transgressores e suas motivações, rebeldes diante da lei e também da própria ordem social. É uma temática que, naturalmente, encontra maior guarida no gênero policial/criminal e

---

<sup>43</sup> MIAMI Vice. Direção de Michael Mann. Produção de: Michael Mann, Pieter Jan Brugger, Anthony Yerkovich, Michael Waxman, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Universal Pictures, Dolby digital, color (134 min).

<sup>44</sup> INIMIGOS Públicos (*Public Enemies*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Kevin Misher, G. Mac Brown, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Universal Pictures, Dolby digital, color (140 min).

<sup>45</sup> HACKER (*Blackhat*). Direção de Michael Mann. Produção de: Michael Mann, Jon Jashni, Thomas Tull, Alex Garcia, Eric Mcleod, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Legendary Entertainment, dolby digital, color (133 min).

<sup>46</sup> LUCK. Criação de David Milch. Produção de Michael Mann, David Milch, Dustin Hoffman, Eric Roth, e outros. Los Angeles: HBO, Foward Pass, 2012, Dolby Digital, color (10 episódios).

<sup>47</sup> RYBIN, S. Style, Meaning, and Myth in Public Enemies. In: SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014, p. 75.

demais subgêneros subordinados, como o filme de assalto, o *procedural drama* e o *thriller* investigativo, como explicaremos nos capítulos seguintes deste trabalho.

Para Steven Rybin, os filmes de Michael Mann combinam elementos de ficção e documentário que conferem o tom de crítica social considerado aceitável para os limites impostos pela indústria de cinema hollywoodiana. Cineastas que são sensíveis a elementos políticos e sociais conseguem encontrar maneiras de realizar filmes não condescendentes com o *status quo* e de visão questionadora da sociedade, sem necessariamente romper com as exigências do mercado.<sup>48</sup>

Essa é uma das características do cinema hollywoodiano do fim do século XX, sobretudo por conta da consolidação do modelo econômico constituído em torno do que se chamou de *Blockbuster*, no qual diversos diretores se viram obrigados a submeter suas influências artísticas aos novos moldes da indústria, inovando em propostas narrativas e evitando quase sempre que a veiculação da mensagem ou o próprio estilo se perdessem pelo caminho.<sup>49</sup>

O trabalho de Mann, como muitas produções feitas entre as décadas de 1980 e 2000, também pode ser inserido naquilo que Alexander Martins Vianna chama de “filmografia da recessão”: obras que procuram representar a temática da decadência da sociedade, centradas em transformações sociais vistas no fim do século XX, com protagonistas e enredos orbitando em torno das alterações na vida dos cidadãos médios, relações interpessoais cotidianas, dilemas da classe trabalhadora urbana, inclusão de novos atores sociais, mudanças dos padrões morais e de consumo e outros sinais interpretados como o fim da sociedade estadunidense.<sup>50</sup>

A marca autoral de Michael Mann aparece na forma como este se utiliza dos preceitos estéticos e narrativos do período, em associação com convenções clássicas do gênero cinematográfico preponderante no seu trabalho. Existe na obra de Mann uma discussão sobre a corrosão de certos valores, principalmente no que diz respeito ao trabalho. Os criminosos protagonistas de seus filmes enxergam na contravenção uma

---

<sup>48</sup> RYBIN, S. *Michael Mann: Crime Auteur*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013. p. 8.

<sup>49</sup> BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006, p. 5.

<sup>50</sup> Cf. VIANNA, A. M. A figuração dos (des)enlaces afetivos em quatro filmes norte-americanos da Era das Relações Flexíveis de Trabalho (1987-1993). *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, v. 34, n. 2, p. –236, 2012.

forma de afirmação pessoal e, também, de caminho para a realização de sonhos de felicidade e de prosperidade financeira, o “sonho americano” propriamente dito.<sup>51</sup>

Para Vincent Gaine, os filmes de Michael Mann podem ser analisados como reflexão de questões existenciais de seus protagonistas, especialmente no que diz respeito no confronto entre o individualismo, tomado como um sinônimo de liberdade, em detrimento do engajamento social com o mundo ao redor e demais personagens que nele estão inseridos.<sup>52</sup> Jonathan Rayner ainda adiciona que a filmografia de Mann pode ser estudada a partir de uma relação com o conceito histórico de masculinidade, já que a premissa de vários de seus filmes passa pelo questionamento de papéis e dilemas de indivíduos masculinos, sob a perspectiva de acumulação material e sucesso financeiro no mundo corporativo e capitalista.<sup>53</sup>

Assim, temos os filmes que escolhemos para nossa análise historiográfica.<sup>54</sup> *Profissão: Ladrão* (1981)<sup>55</sup>, que marca a estreia de Michael Mann no cinema hollywoodiano. Protagonizado pelo veterano ator James Caan, que interpreta Frank, um hábil arrombador de cofres. Ex-condenado, Frank sente que tem pouco tempo para criar a vida que deseja (um lar, uma esposa e filhos) ao lado de sua companheira Jessie. Por isso, para acelerar a realização de seu sonho, aceita realizar o seu último trabalho para Leo, chefe da máfia de Chicago. Frank consegue realizar seus objetivos, no entanto, Leo tenta mantê-lo sob seu controle, explorando suas habilidades e ameaçando sua família. Frank opta em preservar sua independência, abrindo mão daquilo que havia lutado para conquistar.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* (Director's Cut). Nova York: Wallflower Press, 2013, p. 1.

<sup>52</sup> GAINE, V. M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 29-30.

<sup>53</sup> RAYNER, J. Op. cit., p. 8-9.

<sup>54</sup> Informações financeiras e especificações técnicas dos filmes podem ser consultadas na sessão de anexos deste trabalho.

<sup>55</sup> Sinopse extraída de RAYNER, J. Op. Cit., p. 66-67.

<sup>56</sup> A crítica de Vincent Canby para o *New York Times*, foi bem contundente em relação a *Thief*. Para ele, Michael Mann era um diretor tecnicamente promissor, mas apresentava inexperiência na direção de elenco e na extensão dos diálogos de seus personagens, exageradamente emotivos na opinião do crítico. In: CANBY, V. 'Thief' with Cann and Tuesday Weld. *New York Times*, Nova York, 27 mar. 1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/03/27/movies/thief-with-caan-and-tuesday-weld.html>. O famoso analista Roger Ebert, escrevendo ao *Chicago Sun Times*, por outro lado, teceu vários elogios ao filme. Para ele, *Thief* era um dos

Em seguida, *Fogo Contra Fogo* (1995)<sup>57</sup>, que tem origem em um argumento que Mann desenvolveu para uma série policial ainda na década de 1970<sup>58</sup>. Estrelado por Robert De Niro e Al Pacino, que interpretam respectivamente Neil McCauley e Vincent Hanna, homens de meia-idade e hábeis profissionais que lideram seus grupos (uma gangue de assaltantes e o Esquadrão de Homicídios da polícia de Los Angeles), por meio de seus próprios exemplos obsessivos e meticulosos. Hanna começa a perseguir o grupo de McCauley na sequência de um roubo de caminhão blindado, em que três guardas são mortos. Ao longo da trama, Hanna e McCauley estudam um ao outro e vão construindo admiração mútua apesar do reconhecimento de que o desfecho dessa relação será a morte, o que de fato ocorre no momento derradeiro do filme.<sup>59</sup>

Por fim, *Colateral* (2004)<sup>60</sup>, produto de uma fase madura da carreira do diretor e um longa-metragem de tom mais pessimista em relação a questões que Mann já havia levantado em outros trabalhos. Protagonizado por Tom Cruise, que interpreta Vincent, um assassino profissional, que contrata os serviços do taxista Max, interpretado por Jamie Foxx, para viajar pela cidade para cumprir um contrato de cinco assassinatos em uma noite. Max, que sonha abrir a própria empresa de aluguéis de limusines, é forçado a cooperar quando testemunha um dos assassinatos promovidos por Vincent. Assim, acompanhamos um

---

*thrillers* mais inteligentes já realizados até aquela época, pois fugia de clichês corriqueiros deste gênero cinematográfico, apresentando ao público personagens capazes de inspirar empatia. In: EBERT R. Thief. *Roger Ebert*, 1981. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/thief-1981>

<sup>57</sup> Sinopse extraída de RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* (Director's Cut). Nova York: Wallflower Press, 2013, p. 70.

<sup>58</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p.37.

<sup>59</sup> Janet Maslin, do *New York Times*, foi dura em sua análise de *Heat*. Apesar do esmero técnico do filme, ela alega que Mann explorou mal o potencial do elenco que tinha em mãos, oferecendo personagens "vazios", em sua opinião. In: MASLIN, Janet. FILM REVIEW; Pacino Confronts De Niro, and the Sparks Fly. *New York Times*, Nova York, 15 dez. 1995. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1995/12/15/movies/film-review-pacino-confronts-de-niro-and-the-sparks-fly.html>. Richard Schickel, para a *Time*, não poupou elogios. "Imponente. Verdadeiramente épico. Uma obra prima. Totalmente original." In: SCHICKLE, Richard. Duel In The Blankness: Empty streets, empty souls - In Heat, director Michael Mann fills them both with a masterly symphony of violence. *Time*, Nova York, 11 dez. 1995. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,983817,00.html>. Tradução nossa.

<sup>60</sup> RAYNER, J. Op. cit., p. 79.



motorista de taxi que se torna refém de um assassino de aluguel e de seus métodos de execução durante o que deveria ser uma noite comum em Los Angeles.<sup>61</sup>

Existe, nesses três filmes, uma coerência narrativa e temática que permitem estudá-los de forma conjunta. Primeiramente, pelo controle criativo que Michael Mann exerce sobre todos eles, uma vez que é creditado na direção, produção e roteiros. Também destacamos o fato de que todos esses filmes possuem três protagonistas culturalmente próximos – homens de meia-idade, de comportamento heteronormativo e etnicamente brancos, que, de certo modo, podem ser confundidos pelo acrônimo WASP conforme cada situação que é representada em tela.

Também destacamos o fato de que todos os filmes se passam, quase na totalidade, em locações reais de uma Los Angeles noturna, contrariando a ideia da ensolarada Califórnia, fazendo com que o espaço urbano se torne um cenário permeado por, entre outras coisas, negociatas escusas do capitalismo financeiro e das grandes corporações.

Diante do exposto, a presente pesquisa enseja uma abordagem historiográfica calcada em indagações propiciadas pelo estudo de uma longa e significativa relação entre o campo de estudos do cinema e o campo de saberes produzido e dominado pela História. Seria o cinema uma janela para a sociedade e a História? Seria o cinema uma produção da sociedade e, conseqüentemente, da História?

O trabalho historiográfico, dentre várias possibilidades de método e de fontes de pesquisa, encontra no cinema um caminho viável para capacitar o acesso e a abordagem de diversas temáticas que são cruciais e necessárias para maturação e aperfeiçoamento do ramo da História, em especial, ao que toca a formação da sociedade ocidental a partir do

---

<sup>61</sup> Na opinião de Stephanie Zacharek, *Collateral* tem resultado abaixo do esperado. Depois de um início empolgante, o filme vai se tornando sonolento até seu último ato. Segundo ela, depois de *O Informante* (1999), se espera de Mann resoluções complexas e desafiadoras para o espectador. Mas neste caso, o diretor fica preso em representações convencionais de masculinidade, além de dirigir um Tom Cruise desconfortável no papel do assassino Vincent. In: ZACHAREK, Stephanie. "Collateral": Tom Cruise is simply no match for Jamie Foxx and Jada Pinkett Smith in this thriller from "The Insider" director Michael Mann. *Salon*, 7 ago. 2004. Disponível em: <https://www.salon.com/2004/08/06/collateral/>. Roger Ebert, por outro lado, tece muitos elogios ao filme. Para ele, Mann oferece ao espectador um estudo de personagens complementares uns aos outros, semelhante ao que ocorre em *Fogo Contra Fogo* (1995), todavia, de uma escala reduzida e intimista. Ele vê em *Collateral* comparações com o cinema niilista/existencialista francês dos anos 1950. In: EBERT R. *Collateral*. *Roger Ebert*, 6 ago. 2004. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/collateral-2004>

século XX, com um destaque importantíssimo aos Estados Unidos da América, um dos principais *players* do período citado e cuja indústria de cinema possui um papel de suma relevância em diversos processos.

O campo dedicado ao estudo da História e do Cinema possui seus próprios mecanismos de funcionamento. Por isso, no primeiro capítulo de nosso trabalho nos dedicamos em explicar a maneira como se dá a relação entre nosso objeto de pesquisa com algumas concepções teóricas a respeito dos usos do cinema no trabalho historiográfico, articulando, também, perspectivas de historiadores acerca da noção de representação e outras abordagens oriundas dos estudos culturais. Também, nesse mesmo capítulo, discutimos a importância de compreender o papel ocupado pelo cinema no que diz respeito à ideologia e à construção de consensos.

No segundo capítulo, nos detemos no conceito-chave deste trabalho, o “sonho americano”. Descrevemos a sua origem ontológica e sua importância para a cultura e política estadunidense. Também discutimos o papel exercido pelo cinema na consolidação desse ideário e identificamos a sua relação com as temáticas e personagens criados por Michael Mann.

No terceiro e último capítulo, dedicamos atenção maior ao contexto no qual os filmes de Michael Mann são realizados. Destacamos a ascensão do reaganismo, bem como de sua agenda neoliberal e a influência cultural desses elementos na cinematografia de Mann. Lançamos mão de duas das principais teorias cinematográficas (gêneros cinematográficos e Política dos Autores) para elucidar como esse cineasta equilibra suas opções estilísticas com concepções do mundo que circundam seus filmes.

Por fim, ao utilizar o cinema e o audiovisual como fonte de nossa pesquisa pretendemos explorar um caminho de interdisciplinaridade, fundamental para os estudos históricos.

## 2 HOLLYWOOD COMO FONTE PARA A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA

Em uma noite de 1978, o fotógrafo Gusmano Cesaretti recebeu uma estranha ligação. A chamada partia do presídio de Folsom, nos arredores de Sacramento, Califórnia. Do outro lado da linha quem falava era Michael Mann, um fã de longa data das fotografias da cultura de rua das gangues latinas da zona leste de Los Angeles, captadas pelas lentes de Cesaretti. Antes de encerrar a ligação, Mann indagou sobre a possibilidade de o italiano ir até a prisão para um registro dos detentos e suas instalações. Em seguida, quando o secretário de Mann entrou em contato com Cesaretti, para resolver formalidades, é que o fotógrafo entendeu que havia conversado com um cineasta e não com um dos presos de Folsom.<sup>62</sup>

Essa anedota faz parte dos bastidores do debute de Michael Mann na função de diretor de longas-metragens. Após quase uma década de trabalho fora dos sets de filmagem, Mann caminhava para consolidar sua carreira como produtor e roteirista de séries para televisão. A oportunidade surgiu quando a rede de televisão ABC lhe ofereceu a oportunidade de dirigir um filme a partir do roteiro assinado por Patrick J. Nolan: um drama sobre a redenção de um prisioneiro com talento para correr maratonas.

Mann aceitou o trabalho mas reescreveu partes do roteiro. O diretor conheceu o interior do presídio de Folsom durante uma pesquisa de campo, realizada para o processo de adaptação de um romance sobre a vida no cárcere, em 1978. Familiarizado com o ambiente, não tardou em levar sua equipe de filmagem para esse local. Alterações pontuais no texto de Nolan tornaram a história mais próxima da experiência e dos códigos de conduta existentes na prisão, especialmente no que dizia respeito às divisões raciais e à rivalidade entre as gangues.

A *Maratona Final* (1979)<sup>63</sup> conta a história de Larry “Rain” Murphy (Peter Strauss), condenado à prisão perpétua, que possui um talento especial para corrida. Submetido ao crivo do comitê olímpico dos EUA, Murphy recebe uma oportunidade de sair do cárcere para correr pela equipe olímpica do país. Entre latinos, afro-americanos e

---

<sup>62</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, Paul. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p. 9.

<sup>63</sup> A MARATONA Final (*The Jericho Mile*). Direção de Michael Mann. Produção de Tim Zinnemann. Sacramento: ABC Circle Films, 1979, mono, Metrocolor (77 min).

supremacistas brancos, o filme contou com a participação de mais de 600 presos em seu elenco de apoio, e 32 desses tiveram diálogos.

Grande sucesso diante do público e da crítica, o filme venceu no mesmo ano o prêmio *Emmy* em três categorias: Melhor ator, para Peter Strauss; Melhor edição e Melhor roteiro para Michael Mann e Patrick J. Nolan. Mann recebeu um prêmio do sindicato dos diretores, como melhor diretor de televisão. Ainda seria exibido em algumas salas de cinema na Europa.

A importância dessa experiência televisiva teve ressonância por toda a carreira de Michael Mann. A interação com os prisioneiros, de certa forma, influenciou a forma como passou a conceber seus protagonistas:

Em todas as prisões existem dois tipos de prisioneiros: aqueles que cumprem sua sentença, isto é, assumem o fato de estarem encarcerados e foram isolados da esfera normal da experiência humana, e aqueles que se divertem, juntando-se às gangues, criando uma organização antissistema que imita as estruturas do mundo real e a realidade objetiva. Há economia, moda, sexo, drogas, esportes [...] É como uma versão letal da vida em uma escola secundarista.<sup>64</sup>

Esse perfil é recorrente nos trabalhos de Michael Mann. Indivíduos que são prisioneiros de algum tipo de cárcere – literal ou simbólico – oscilando entre a aceitação de sua própria condição e desenvolvendo formas de subversão da lógica do sistema, quase sempre por caminhos destrutivos.<sup>65</sup>

Uma vez reconhecido seu trabalho, é aberta a passagem para que Michael Mann possa então dar início a uma carreira extensa no cinema hollywoodiano. Mas é importante pontuar que poucos realizadores conseguiram ter esse trânsito entre as redes de televisão e os estúdios de cinema, intercalando em produções para ambos. Isso faz de Mann um dos exemplos mais expressivos da reconfiguração mercadológica e mudanças estéticas pelas quais o cinema estadunidense passaria a partir da década de 1980.

---

<sup>64</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, Paul. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p. 17.

<sup>65</sup> STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002, p. 17.

Assim como Oliver Stone, Spike Lee, Tim Burton, James Cameron, Quentin Tarantino, David Fincher, os irmãos Joel e Ethan Coen, David Lynch, Ridley Scott, e muitos outros, Michael Mann é um dos nomes de uma nova geração de cineastas que capitaneariam as mudanças e se tornariam grandes expoentes do mercado cinematográfico hollywoodiano no final do século XX, crucial para nossa pesquisa, pois é nele que o capitalismo irradia suas estruturas através do cinema de forma bastante contundente, naturalizando uma série de comportamentos, ideias, atitudes e identidades, consumidas e descartadas ao gosto de quem está em busca de entretenimento.<sup>66</sup>

## 2.1 A RELAÇÃO CINEMA/HISTÓRIA

A utilização do filme como fonte de pesquisa é parte de uma nova perspectiva documental iniciada na historiografia ocidental, a partir da segunda metade do século XX. Esse fato foi possibilitado pela “total transformação da ótica tradicional da história”, na qual toda a produção humana, e não somente os chamados registros oficiais, é considerada “matéria para o historiador. Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador”<sup>67</sup>

O cinema enquanto fonte de pesquisa histórica não está inerte em relação ao que acontece ao seu redor. Como manifestação artística, possui uma própria história, (o que significa a dependência de um processo de referências e autorreferências). As produções cinematográficas se “alimentam” de quase tudo o que as artes que o antecederam criaram, mas também daquilo que ele próprio já criou. Esses fatores costumam ser determinantes no momento de delimitar os objetivos a serem atingidos ao escolher trabalhar com filmes em pesquisas de natureza historiográfica, como explica a pesquisadora Michèle Lagny:

---

<sup>66</sup> JAMESON, F. Reificação e Utopia na Cultura de Massa. *Crítica Marxista*, v. 1, n. 1, p. 1–25, 1994, p. 3.

<sup>67</sup> CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana M. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 568.

A primeira medida que se impõe, para examinar em quais condições utilizarmos o cinema na pesquisa histórica, é precisamente a que se refere às questões às quais ele pode responder. Em outros termos, quais são os objetivos que os historiadores podem se fixar em função das possibilidades que dissimula este tipo de fonte? O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica? Muitas questões diferentes para as quais as respostas atualmente são muito diversas.<sup>68</sup>

A consolidação do cinema no espaço acadêmico é fruto de tempos relativamente recentes, como explica o historiador David Bordwell. Até o início da década de 1970, a formação acadêmica em cinema ainda estava relegada à periferia do espaço universitário. O panorama mudou gradativamente dentro de um cenário de alterações na academia ocidental como um todo. O cinema foi inserido num rol de pesquisas consistentes por conta de um maior interesse de intelectuais e professores renomados das humanidades por uma análise mais detalhada dos filmes, fator que era fomentado paralelamente pelo surgimento de cineclubes, grupos de estudos, revistas de crítica especializada, cursos de verão, etc.<sup>69</sup>

Bordwell também destaca que a intensificação dos diálogos entre acadêmicos franceses e anglófonos, a partir de 1968, fez com que muitos pesquisadores se entusiasmassem com a possibilidade de o cinema ser estudado pelo prisma de correntes teóricas de grande expressão da segunda parte do século XX, como o culturalismo, o estruturalismo, ou o pós-estruturalismo, por exemplo.<sup>70</sup>

Nessa interação, duas tendências tornaram-se majoritárias: em uma delas é privilegiada um tipo de análise voltada para a construção do cinema enquanto linguagem, e busca elucidar seus aspectos sociais,

---

<sup>68</sup> LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J. et al. *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 101.

<sup>69</sup> BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Volume I*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p. 25-26.

<sup>70</sup> BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Volume I*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p. 26-28.

históricos, filosóficos, e estilísticos. Já a outra, pensa o cinema no âmbito de sua inserção no contexto histórico e sua interação com a sociedade, algo próximo dos estudos vinculados aos intelectuais da Escola de Frankfurt, seguidos de muito perto por pesquisadores britânicos e outros nomes pertencentes à chamada Escola de Birmingham.<sup>71</sup>

No campo historiográfico francês, o nome de Marc Ferro costuma se destacar. Seus escritos durante a década de 1970 foram essenciais ao criar pontes que conduziram as produções do cinema ao nível de outras produções culturais, consideradas como fonte para a pesquisa histórica, além de servir como base para diversas sistematizações de abordagem do material cinematográfico, enquanto documento historiográfico.

Uma proposição de Ferro se dá na constatação de que as produções cinematográficas podem ser encaradas como mediadores de um espaço de diálogos e produção de sentidos existente entre sua materialidade enquanto arte, com os interesses de grupos políticos e econômicos que o circundam, desafiando a capacidade de controle dos detentores dos meios de produção e exibição das películas:

[...] 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, [...] Simultaneamente, desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste os dirigentes tiveram a mesma atitude.<sup>72</sup>

O controle total sobre o produto cinematográfico é deveras instável, já que suas etapas objetivas (produção, distribuição, recepção de filmes pelo público) tendem a ser bastante difusas. Questões

---

<sup>71</sup> No texto em questão, David Bordwell explica que a primeira tendência é mais restrita e costuma ser classificada como elitista, ao contrário da segunda, que é mais explorada pelos acadêmicos por abranger as produções culturais consideradas mais "populares". Para ele, ainda existe uma terceira via, chamada de "pesquisa de nível-médio", que resultaria do diálogo entre as duas anteriores e seria o ideal para os estudos de cinema. Cf. BORDWEL, David. *Ibid.*, 2005.

<sup>72</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 13-14.

subjetivas também apresentam dificuldades, pois costumam mobilizar uma série de signos, pensamentos, estilos e outros elementos bastante voláteis na sociedade. Some-se a isso o fato de que tais variáveis ainda estão submetidas ao jugo do tempo histórico, da formação cultural ou das condições socioeconômicas.

Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles. [...] O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio.<sup>73</sup>

As imagens cinematográficas não tratam somente da mera reprodução ou representação de uma realidade estática. Tem-se de fato a articulação mais complexa de detalhes inerentes à sua própria realização, que evidenciam práticas e discursos vigentes na sociedade que o produziu e são imperceptíveis em outras formas de registro e expressão. Sobre isso, Eduardo Morettin explica que

[...] o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme [...] possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 85-86.

<sup>74</sup> MORETTIN, Eduardo V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: *História: Questões e Debates*, n. 38, p. 11-42, 2003, p. 13.



## Ou de acordo com Pierre Sorlin

[...] o cinema não parece mais um conjunto unificado, revelando “a mentalidade” de um povo ou de uma era; abre perspectivas sobre o que uma sociedade confessa de si mesma e o que nega, mas o que ele sugere é parcial, com lacunas e só serve para o historiador através de um confronto com outras formas de expressão.<sup>75</sup>

Questões como definir se o cinema é arte ou espetáculo, se conduz à reflexão ou alienação, costumavam ser entraves para o uso do cinema na História. De acordo com Marcos Napolitano, “a tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental, marca as fontes históricas de natureza audiovisual”<sup>76</sup>.

Mas tal tensão não é uma exclusividade do cinema. Ela está presente em qualquer uma das fontes documentais consideradas utilizadas pela pesquisa histórica. Se existem entraves no processo de delimitação das análises, eles surgem da complexidade de conciliar fontes de natureza audiovisual com uma metodologia de pesquisa historiográfica que seja adequada para tal.

Conforme explica Alexandre Valim, caberia aos historiadores “[...] investigar os meios pelos quais alguns filmes buscam induzir os indivíduos a se identificar com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação propicia uma visão mais crítica da sociedade.”<sup>77</sup>

Para tal feito, é necessário considerar o cinema como uma prática social inscrita no modo de vida capitalista, sendo, de igual forma, necessário elucidar outras práticas que se originam por ele e através dele. Isso sugere um trabalho de cruzamento de informações e de métodos que transforma o cinema em um terreno de atuação bastante consistente para exercícios analíticos e epistemológicos das ciências humanas.

---

<sup>75</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985, p. 43. Tradução nossa.

<sup>76</sup> NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: *Fontes Históricas*. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). São Paulo: Contexto, 2005, p.237.

<sup>77</sup> VALIM, Alexandre B. História e Cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.285.

Entre os desafios teóricos de construir uma relação coesa entre a História e o cinema, reside a capacidade de desenvolver um tipo de conhecimento que supere o campo das análises especializadas dos filmes. Esse papel já é desempenhado pelos críticos cinematográficos. A relação entre História e cinema deve ser mais abrangente e caminhar na direção de uma reflexão social mais profunda, que seja pertinente com o objeto da análise e com contribuição para a historiografia.

Pensar o cinema a partir da História significa se concentrar nos aspectos sociais, políticos e culturais que um determinado grupo de filmes consegue apreender de um determinado cenário social/histórico. Entendemos que a análise historiográfica do cinema deve desmistificar as relações de poder que são manifestas em mídias de alcance popular e deve visar o ensino e a capacitação dos menos privilegiados da sociedade na interpretação dos discursos produzidos nos meios de comunicação de massa.<sup>78</sup>

Em artigo de 2012, Francisco Santiago Junior mapeia a trajetória de algumas das propostas metodológicas de maior destaque em pesquisas historiográficas realizadas, tendo o cinema como objeto central, nas últimas quatro décadas. O autor destaca a importância de cruzar a matriz disciplinar da história com estudos sobre filmes, com o intuito de

[...] repensar o cinema a partir das considerações sobre ações estruturadas e estruturantes dos agentes, bem como de suas fraturas, dos campos de sentido socialmente atuantes, de seu impacto na constituição do conhecimento histórico (como fonte) e de seu papel da consciência histórica e da cultura histórica das sociedades.<sup>79</sup>

Os desafios da pesquisa passam pela necessidade de encontrar a maneira adequada de articular a análise cinematográfica com os procedimentos de leitura documental adotados pela Teoria da História e as correntes historiográficas de grande alcance. Morettin aponta para a

---

<sup>78</sup> BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema* – Volume I. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p.38-39.

<sup>79</sup> SANTIAGO JUNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (19712010). *História da historiografia - UFOP*, n. 8, p. 151–173, 2012, p.167.

necessidade de identificar os aspectos únicos que emergem do processo que confere aos filmes a identificação de “documento histórico”. Significa dizer que essa ação não deve acontecer de modo a suprimir as especificidades do material cinematográfico. A pesquisa historiográfica precisa se situar entre um espaço no qual o filme não sirva de ilustração para a História, assim como a explanação do contexto histórico não sirva apenas como pano de fundo para o filme:

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançado depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que a priori podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com este movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo.<sup>80</sup>

Pensar o cinema como espaço de confrontos ideológicos pode ser o primeiro passo para localizar o cinema dentro das disputas das quais se ocupam os historiadores. Caberia, então, entender o papel do cinema na formação dos elementos que constituem a identidade cultural e a representação dos discursos dominantes de uma determinada época, por exemplo. Seguir por esse caminho nos deixa próximos de um projeto de História Cultural, em moldes propostos por historiadores como Roger Chartier, em que os esforços não devem se deter especificamente na criação de uma metodologia da História em particular ou no uso de conceitos obrigatórios. Essa perspectiva procura dimensionar o espaço de atuação e inserção do pesquisador e seu objeto partindo de uma

---

<sup>80</sup> MORETTIN, Eduardo V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e Debates*, n. 38, p. 11–42, 2003, p. 39-40.

relação que abrange perspectivas de ordem sincrônica e diacrônica no que tange aos fenômenos sociais analisados.<sup>81</sup>

Nesse sentido, estudar o contexto histórico do cinema é entender a sua interação com os sistemas de pensamento que o conferem lógica, além de verificar quais temáticas transversais os perpassam. Demarcar esse perímetro de atuação para a pesquisa historiográfica

[...] permite pensar uma geração intelectual ou artística na especificidade da história de seu gênero ou de sua disciplina, e também em sua relação com as outras produções culturais que lhe são contemporâneas e em suas relações com diferentes referentes situados em outros campos da totalidade social (socioeconômica ou política). Ler um texto ou decifrar um sistema de pensamento consiste, pois, em manter juntas essas diferentes questões que constituem, em sua articulação, o que se pode considerar como o objeto mesmo da história intelectual.<sup>82</sup>

A cultura é um território dinâmico de interação e de disputas. Historiadores, como Alexandre Valim, acreditam que para elucidar o papel dos filmes e de seus realizadores enquanto agentes sociais e históricos, é necessário que o pesquisador também esteja calcado em preceitos adotados pela História Social. Para ele, isso significa entender o jogo de forças que estão ao redor dos filmes:

A resistência aos significados e às mensagens dominantes, por sua vez, pode propiciar novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados, identidades e formas de vida. Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, em que grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia e que os indivíduos vivenciam essas lutas por intermédio de imagens, discursos, mitos e espetáculos

---

<sup>81</sup> CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 56-57.

<sup>82</sup> CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 56-57.

veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de forma geral. É fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o seu contexto de produção para que se compreenda como ele relaciona-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que se desenvolvem nos debates e nas lutas sociais em andamento.<sup>83</sup>

Valim denomina essa concepção de “História Social do Cinema”, uma perspectiva crítica sobre a maneira como ocorre a interação dos filmes com a sociedade e a cultura. Ao inquirir os filmes ou grupos de filmes escolhidos previamente, devemos tratá-los como participantes de um arcabouço amplo de representações e identificar em quais pontos elas remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade em que foram produzidos. Identificar essa relação é necessária para não incumbir equivocadamente ao cinema a responsabilidade de refletir toda a totalidade social de uma época, sem considerar a complexidade e a subjetividade dos indivíduos envolvidos. Não é possível “estudar a cultura sem interrogar o sistema social em que ela se desenrola e sem observar o conjunto em que os diferentes elementos se transformam”.<sup>84</sup>

Em suma, uma abordagem com as ferramentas da História Social nos auxilia a elucidar a relação dos filmes com as demais instituições que o rodeiam, bem como sua inserção na dinâmica da sociedade.<sup>85</sup> Por isso, pretendemos estabelecer mecanismos de compreensão sobre como as instâncias do conhecimento histórico e do cinema se relacionam com a configuração da sociedade capitalista ocidental. Também pretendemos abordar o cinema produzido por Hollywood, entendendo ser esta uma indústria integrada a um sistema econômico global, com suas devidas particularidades, e como rica fonte de questionamentos históricos, os quais nos permitem elaborar uma leitura crítica acerca das incoerências produzidas pelo modo de vida que se tornou hegemônico ao longo do último século.

---

<sup>83</sup> VALIM, Alexandre B. Entre Textos, Mediações e Contextos: Anotações para uma possível História Social do Cinema. *História Social*, v. 11, p. 17-40, 2005, p. 21-22.

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> SANTIAGO JUNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da historiografia - UFOP*, n. 8, p. 151-173, 2012, p.164.

É imprescindível entender a forma como acontece a inserção do cinema na sociedade, assim como é necessário tornar esse conhecimento inteligível. Fredric Jameson acredita ser necessário repensar as estruturas que por muito tempo dividiram, não só o cinema, mas as outras formas de arte, em alta cultura de valor estético e baixa cultura popular. Desde a consolidação da chamada “fase multinacional do capitalismo”, tais condições possuem uma instrumentalização ideológica muito mais evidente do que até então se costumava supor.<sup>86</sup>

Ao longo de sua existência, o cinema adquiriu uma importância social crescente, pois além de imagens, é responsável também por colocar ideias em movimento. Essa é uma premissa importante para compreender as realizações cinematográficas de Michael Mann. O trabalho desse cineasta é reconhecido por conectar esmero técnico e devoção às convenções narrativas clássicas do cinema, com a elaboração de um realismo estilizado. Para pesquisadores como J. Rayner, é dessa forma que Mann dá vazão para as suas convicções ideológicas pessoais.<sup>87</sup>

Mesmo transitando pelo universo ficcional, Mann procura determinar com precisão os elementos que influenciam nas reações psicológicas e cognitivas de seus personagens, diante do rol de escolhas que surgem. Por exemplo, para realizar *Profissão: Ladrão*<sup>88</sup>, Mann se cercou de ex-ladrões e policiais aposentados, que o auxiliaram desde a elaboração do roteiro, até mesmo atuando no filme.<sup>89</sup>

Quando realizou um longa-metragem sobre o gângster John Dilinger, Mann tentou não somente capturar as sensações e evidências históricas dos Estados Unidos, da década de 1930, mas também teceu uma reflexão pessoal, em escala comparativa, sobre como essa sociedade se comporta em momentos de crise, uma vez que a trama de

---

<sup>86</sup> JAMESON, F. Reificação e Utopia na Cultura de Massa. *Crítica Marxista*, v. 1, n. 1, p. 1–25, 1994.

<sup>87</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* (Director’s Cut). Nova York: Wallflower Press, 2013, p.2.

<sup>88</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato meq4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>89</sup> Mann teve ajuda de um antigo ladrão de Chicago, John Santucci, nas cenas de assalto e arrombamento. Ele também interpretou um policial corrupto chamado Urizzi. O ex-policial Dennis Farina, que depois faria muitos filmes em Hollywood, debutou nas telas como um dos capangas do antagonista Leo. Cf. RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* (Director’s Cut). Nova York: Wallflower Press, 2013, p. 3.

*Inimigos Públicos* (2009)<sup>90</sup> se passa durante um duro acontecimento, a Grande Depressão, mas é rodado em meio à recessão econômica mundial de 2008.<sup>91</sup>

## 2.2 O ESTUDO DO CINEMA E A ABORDAGEM DOS ESTUDOS CULTURAIS

Inúmeras correntes teóricas procuram estudar e avaliar o peso dos meios artísticos e de comunicação nas formas contemporâneas de organização das sociedades. A relação das expressões artísticas com os meios de comunicação permitiu o surgimento de produtos culturais que oferecem leituras do mundo concreto, reproduzem valores, auxiliam na expressão de identidades, reforçam condutas, apresentam perspectivas, entre outros fatores dessa natureza.

O registro das imagens em movimento foi o resultado da consolidação de novas relações sociais e de novas relações de trabalho. Seu surgimento coincide com o aumento do peso político e econômico de uma classe abastada, nesse caso uma burguesia de origem industrial que começava a fincar suas raízes na base da civilização ocidental às vésperas do século XX. Um aparelho como o cinematógrafo deu origem a novos comportamento na sociedade, muitos dos quais atrelados à prática política e à disseminação de ideologia.

Muita coisa já se alterou na maneira como concebemos esses processos de mediação da sociedade hoje. Os observadores mais perspicazes visualizam tais mudanças históricas em uma leitura “a contrapelo” da sociedade, a exemplo do que propõe Walter Benjamin. Esse autor observou que, desde Karl Marx, as análises das questões que estão preocupadas em entender como age o capitalismo na sociedade, via de regra, possuem valor muito maior no formato de prognósticos, pois mudanças de tal ordem tendem a acontecer lentamente até finalmente se refletirem em todos os setores da cultura.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> INIMIGOS Públicos (*Public Enemies*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Kevin Misher, G. Mac Brown e outros. Los Angeles: Forward Pass, Universal Pictures, Dolby digital, color (140 min).

<sup>91</sup> In: HUSCHKE, R. MANN; M. Regisseur. Michael Mann: “Der Tod lauerte überall auf Dillinger”. *Spiegel OnLine*, Freitag, 7 ago. 2009. Disponível em: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/regisseur-michael-mann-der-todlauerte-ueberall-auf-dillinger-a-641054.html>

<sup>92</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 90.

A popularização do cinema no ocidente ocorre em consonância com profundas mudanças na sociedade. Se as chamadas artes clássicas conservavam valor histórico na unicidade de sua existência e nas particularidades de sua reprodução, o cinema enquanto técnica inverte essas questões e atinge seu reconhecimento na capacidade de deslocamento de uma obra, que abandona seu sagrado isolamento para, assim, atingir um maior número de pessoas.

Essa perturbação do estado de inércia daquilo que se considerava alta cultura – assumindo que esse termo é elemento importante para uma classe que se considera superior – fez com que o cinema recebesse um estigma daqueles que enxergavam sua existência como negativa. Por certo tempo foi muito comum esbarrar na desconfiança (ou descrédito) em relação ao cinema daqueles que se auto intitulam “cultos”. O julgamento negativo era menos pelo aparelho em si, mas muito mais pelo conteúdo produzido, um “espetáculo de párias”.<sup>93</sup>

Em geral, a mensagem do cinema, ao contrário de outras formas artísticas, era assimilada de uma forma mais objetiva pelas massas – grupos considerados socialmente inferiores, de camadas de origem popular. Destacar essa distinção é importante, conforme explicaremos em tópicos futuros.

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas estas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 83;

<sup>94</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p. 7.



O estudioso Siegfried Kracauer, em 1941, foi pioneiro por ter realizado um estudo com o objetivo de identificar a existência de conexões e interações culturais entre o cinema e a sociedade, partindo de uma engenhosa leitura feita das principais expressões cinematográficas da Alemanha pré-nazista.<sup>95</sup>

Destacamos três grandes eixos de seu trabalho: 1) Um conjunto composto pela interação entre sujeitos específicos, no caso o público, os realizadores dos filmes, e os financiadores do espetáculo; 2) o advento do cinema, visto como uma combinação de formas e técnicas de racionalização das interpretações e expectativas de mundo, em geral oriundas dos grupos econômicos mais abastados – o que na análise de Kracauer seria preponderante para destacar o expressionismo alemão como corrente cinematográfica mais relevante no período, em razão da quantidade de simbologias que mobilizaria pela recorrência de certos estereótipos e arquétipos amplamente identificados com o estilo em questão; 3) os filmes dessa forma estariam inseridos em diversos conflitos de escala cultural, social e política, permeados por ideias oriundas da opinião pública e do senso comum, discursos de classe e questões associadas à raça e à identidade.<sup>96</sup>

Esse estudo de cinema foi feito pensando em compreender como se deu a gestação do nazismo dentro da República de Weimar. No entanto, as indagações de Kracauer podem ser conectadas a um contexto maior. Preocupações similares eram compartilhadas por pares acadêmicos, como o já mencionado Walter Benjamin, e os pesquisadores vinculados à Escola de Frankfurt, com destaque para Theodore Adorno e Max Horkheimer.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985, p. 40.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>97</sup> “A Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico da comunicação nos anos de 1930 e combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa. Seus proponentes cunharam a expressão ‘indústria cultural’ para indicar o processo de industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema. Os teóricos críticos analisavam todas as produções culturais de massa no contexto da produção industrial, em que os produtos da indústria cultural apresentavam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa; transformação em mercadoria, padronização e massificação. Os produtos das indústrias culturais tinham a função específica, porém, de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros da cultura de massa e da sociedade”. In: KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais*,

Para Walter Benjamin, o surgimento das práticas e o desenvolvimento das técnicas de reprodução que culminaram com o surgimento do cinema e mídias correlatas, de certa forma, já estariam contidas nas expressões artísticas que os precederam.<sup>98</sup> Novas técnicas de reprodução, dominadas de maneira muito veloz, contribuíram para um processo que pode ser entendido como banalização das obras artísticas que, na avaliação de Benjamin, seria responsável por “liquidar” em definitivo, o valor das manifestações artísticas enquanto patrimônio cultural:

[...] podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.<sup>99</sup>

Por esse motivo, a reprodutibilidade técnica, terminologia célebre dos escritos de Benjamin, passou a ser observada com tanta atenção. É um elemento muito importante, porque está implicado ao maior alcance de espectadores, o que por alguns é visto como “democratização” da arte, mas por outros é entendido como a redução da obra em uma entidade amorfa e mero bem de consumo.<sup>100</sup>

---

identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001, p.43-44.

<sup>98</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 90-91.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>100</sup> “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século

O cinema e as demais mídias de massa são importantes expressões da sociedade que as produziram. Conceber a produção cultural como resultante de uma série de conflitos de ordem econômica, política e indicar os caminhos para delinear esses conflitos, é tarefa primordial. Pensar o cinema como expressão das transformações da sociedade é uma alternativa que ganha fôlego durante a década de 1960, baseada em estudos realizados por nomes como Raymond Williams, Edward P. Thompson, Stuart Hall, Richard Hoggart e outros pesquisadores. Podemos considerar que a abordagem desses pesquisadores concebe a produção cultural

[...] no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos. Baseando-se no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, os estudos culturais analisam as formas sociais e culturais "hegemônicas" de dominação, e procura forças "contra-hegemônicas" de resistência e luta.<sup>101</sup>

Muitos filmes, de forma consciente ou não, tornam evidentes as divergências da dinâmica social. Redobrar a atenção sobre esse quesito tem como objetivo entender e superar oposições binárias comuns. Em certa medida, essa pode ser uma chave de leitura para o estudo da trajetória cinematográfica de Michael Mann. Para o cineasta, muitos realizadores fazem uso de seus poderes sobre a produção cinematográfica para reforçar atitudes paternalistas, subestimando assim

---

passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 62-63.

<sup>101</sup> KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001, p. 47.

a capacidade de compreensão do público acerca daquilo que se passa no filme.<sup>102</sup>

Em nossa abordagem, analisamos filmes cujo mote principal se concentra em criminosos, grandes crimes ou assaltos. Entretanto, fica claro que parte das ações executadas por esses indivíduos ao longo de cada longa-metragem, são conduzidas de modo a questionar construtos culturais que legitimam as ações e os privilégios de indivíduos brancos, algo muito caro em se tratando de uma sociedade como os Estados Unidos, cujo racismo é inerente nas relações sociais.

Em *Profissão: Ladrão* há um determinado momento em que o protagonista Frank Hohimer, acompanhado de sua esposa Jessie, vai até a assistência social para a adoção de uma criança. Jessie não poderia ter filhos de forma natural e a passagem de Frank pela prisão desqualifica o casal para tal. Para expressar sua indignação, Frank faz uma associação de sua condição de ex-presidiário à de crianças etnicamente indesejáveis: “[...] pegamos uma criança que não seja desejada. Tem uma criança negra? Nós queremos. Tem um chinês? [...] Ninguém quer as mais velhas. Tem uma criança de oito anos negra ou chinesa? Nós queremos” (56min 58seg).<sup>103</sup>

Frank já havia compartilhado anteriormente, aos espectadores, o relato sobre sua orfandade e infância em instituições para menores infratores, bem como sua consciência de que essa experiência havia sido determinante na sua vida posterior aos crimes. Ele continua em sua discussão: “Fui criado pelo Estado, e isso está falido” (57min 49seg). Por isso a reação explosiva de Frank com a assistente social pode ser interpretada como um questionamento sobre a percepção de privilégios ou uma crítica ao monopólio do Estado sobre o discurso da família nuclear e os indivíduos que estão aptos ou não para constituí-la.

Logo no início de *Fogo Contra Fogo*,<sup>104</sup> Mann apresenta aos espectadores o personagem de Val Kilmer, o criminoso Chris Shiherlis. Ele é visto em uma loja de materiais de construção adquirindo explosivos caseiros, os quais serão utilizados nos crimes vistos na sequência (03min 27seg). Será que a sua condição de homem branco foi

---

<sup>102</sup> Mann expressa esta opinião em entrevista para F. X Feeney e Paul Duncan. In: FEENEY, F.X. DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p. 23.

<sup>103</sup> *PROFISSÃO: Ladrão (Thief)*. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>104</sup> *FOGO Contra Fogo (Heat)*. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min)

o que permitiu comprar e sair do estabelecimento sem levantar desconfiança? Isso seria possível se Chris fosse negro ou houvesse indícios de que fosse um praticante do islã?<sup>105</sup>

O cinema de Michael Mann utiliza pequenas situações como essa para confrontar o *status quo* vigente como um todo. O procedimento mais usual do cineasta para fazer isso ocorrer é estruturar a narrativa de seus filmes na capacidade de seus protagonistas não possuírem trejeitos tipicamente associados a criminosos. Esse elemento é latente em *Colateral*, uma vez que o filme acompanha a interação entre um homem branco em posição de dominação e um homem negro submetido aos seus interesses.<sup>106</sup> A trama se move a partir da capacidade de Vincent, enquanto homem branco, não ser desmascarado enquanto um assassino, agindo como um verdadeiro *business man*.

Frame 1 - *Colateral* (2004) - 00min 45seg / 01min 15seg - Vincent surge no aeroporto



Fonte: COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

---

<sup>105</sup> Este elemento não deve passar despercebido. Em *Fogo Contra Fogo*, Mann explora os limites que homens brancos são capazes de ultrapassar para afirmar-se enquanto indivíduos e realizar seus propósitos. Cabe lembrar que o filme é rodado em 1995, momento em que os Estados Unidos passavam por um momento em que terroristas internos, homens brancos, assolavam o próprio país. Foi o ano em que Timothy McVeigh cometeu um atentado em Oklahoma City, com um carro-bomba e explosivos caseiros. Além disso, os Estados Unidos eram assolados pelas bombas de fabricação própria de Theodore Kazynski, o Unabomber, questão que afetou inclusive locações e filmagens de *Fogo Contra Fogo*. A título de comparação, ver também: TIROS em *Columbine* (*Bowling for Columbine*). Direção de Michael Moore. Produção de Michael Moore, Charles Bishop, Michael Donovan, e outros. Los Angeles: United Artists, Alliance Atlantis Communications, 2002, Dolby digital, p&b/color (120 min).

<sup>106</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

Muitos dos elementos que formam as oposições binárias da sociedade se encontram diluídos na produção cultural. Para compreender essa questão, deve-se considerar que a sensibilidade e a capacidade de interpretação aos produtos da mídia estão submetidos a um processo de aprendizado decorrente de exigências do convívio social. Essa característica compõe o modo de produção capitalista, que para se manter dominante, tende a ser bastante flexível em acomodar as divergências:

Em certas sociedades, é possível encontrar áreas da vida social em que as alternativas bastante reais são, no mínimo, deixadas de lado. (Se elas estiverem disponíveis, fazem parte, obviamente, da organização corporativa.) A existência da possibilidade de oposição e de sua articulação, o seu grau de abertura, e assim por diante, mais uma vez dependem de forças sociais e políticas bastante precisas. As formas alternativas de oposição à vida social e à cultura devem então ser reconhecidas como sujeitas a variações históricas, cujas fontes são muito significativas como um dado sobre a cultura dominante.<sup>107</sup>

A capacidade de um produto cultural em realizar um comentário social, sensibilizar o público sobre alguma questão, ou despertar qualquer outra reação emotiva, não só é reflexo do lugar que cada indivíduo ocupa na sociedade como está revestida de sentido ideológico.

[...] A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento, algo radicalmente distinto da produção e consumo de um objeto. Trata-se de uma atividade e de uma prática que, em suas formas disponíveis - embora possam, em algumas artes, ter o caráter de um objeto material - ainda são acessíveis apenas por meio da percepção e da interpretação ativa. Isso torna o caso da notação nas artes como o teatro, a literatura e a música

---

<sup>107</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 56.

apenas um caso específico de uma verdade muito mais ampla. O que isso nos mostra sobre a prática da análise é que temos de romper com a ideia difundida do isolamento do objeto para, então, descobrirmos seus componentes; temos de descobrir a natureza de uma prática e, então, as suas condições.<sup>108</sup>

Em se tratando de filmes, existem muitas opções para entender a maneira como esses produtos culturais circulam entre seu público em função de sua interação com as outras forças que participam do processo criativo – reprodução, aprendizagem, recepção, entre outros.<sup>109</sup> Os objetivos dos teóricos que mencionamos até aqui caminham para essa direção. Em geral, esforços dessa monta culminam em possibilidades ímpares de relacionar as práticas cotidianas contemporâneas com meandros imperceptíveis da economia, da sociedade, da cultura e da compreensão do papel do Estado. Para atingir esse objetivo é fundamental subverter a rigidez das estruturas que sustentam a distinção entre as chamadas culturas superior e inferior. Por isso, é tão importante dedicar atenção para formas culturais populares – como cinema, televisão, rádio, por exemplo.<sup>110</sup>

### 2.3 O CINEMA SOB A PERSPECTIVA DA HISTORIOGRAFIA

O cinema é uma fonte documental que está vinculada a temas bem diversos, como formação das mentalidades, pautas anti-opressão, estudos sobre o cotidiano, etc. Para tal, é necessário que historiadores

---

<sup>108</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 65-66.

<sup>109</sup> “Portanto, esses estudos situam a cultura num contexto sócio-histórico no qual esta promove dominação ou resistência, e critica as formas de cultura que fomentam a subordinação. Desse modo, os estudos culturais podem ser distinguidos dos discursos e das teorias idealistas, textualistas e extremistas que só reconhecem as formas linguísticas como constituintes da cultura e da subjetividade. Os estudos culturais, ao contrário, são materialistas porque se atêm às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura se imbrica no processo de dominação e resistência. [...] os estudos culturais veem a sociedade como um sistema de dominação em que certas instituições como a família, a escola, a igreja, o trabalho, a mídia e o Estado controlam os indivíduos e criam estruturas de dominação contra as quais os indivíduos que almejam maior liberdade e poder devem lutar.” In: KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001, p. 49.

<sup>110</sup> Idem.

abordem o mesmo, para além do âmbito da produção cultural, considerando sua articulação com outras instâncias da sociedade.<sup>111</sup> Em geral, partimos do pressuposto de que a historicidade do cinema é decorrente dessa relação, que ocorre em meio ao encontro das forças políticas, culturais e econômicas. Em paralelo, consideramos o corpo teórico consistente dessa área que analisa temas como correntes artísticas, papel da linguística, técnicas de filmagem, teorias da imagem, estudos sobre o mercado cinematográfico, entre outros.

Ana Maria Mauad e Ciro Flamarion Cardoso, afirmam que para trabalhar com documentos de natureza iconográfica é fundamental dialogar com a crítica literária, a semiótica e a linguística, especialmente pelas mudanças que ocorrem na interpretação das imagens, uma vez que

Sua descodificação terá a ver também com a historicidade das convenções, espécie de “contrato tácito” — variável no tempo — entre quem produz o filme e quem o vê, sem o qual não se cumpririam as significações segundo certos padrões: “estado da arte” (tecnologias e limitações envolvidas em cada época), visões de mundo, ideologias...<sup>112</sup>

O historiador David Bordwell argumenta que estudar o estilo cinematográfico é essencial para uma análise historiográfica completa dos filmes. Mas segundo o mesmo, a academia tende a resistir a esse tipo de abordagem.

Desde a ascensão de novas tendências na teoria do cinema durante os anos 1960, explorar a história do estilo tem sido rotineiramente condenado como “empirista” e “formalista”. O estudioso da técnica foi acusado de ingenuamente confiar em dados em vez de conceitos e de isolar o cinema do que realmente importa – sociedade, ideologia, cultura. O pós-modernismo acrescentará que tentar escrever uma história do estilo cinematográfico é

---

<sup>111</sup> SANTIAGO JUNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (19712010). *História da historiografia - UFOP*, n. 8, p. 157-158.

<sup>112</sup> CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana M. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 585.



entregar-se à fantasia de uma “grande narrativa” que dará significado àquilo que, nas nossas presentes circunstâncias, são apenas fragmentos de experiência, uma massa flutuante de artefatos isolados e documentos indefinidamente indeterminados.<sup>113</sup>

Para Bordwell é impossível ignorar a historicidade existente em questões técnicas do cinema, imprescindíveis no processo de elaboração da pesquisa:

[...] muitos historiadores do estilo argumentam que as mudanças na arte cinematográfica estão intimamente ligadas a outras mídias e a muitas práticas não artísticas, como mudanças sociais e políticas. [...] É perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Na verdade, não podemos prever aonde nos levará uma questão sobre estilo. Trata-se, como dizemos, de uma questão empírica. Naturalmente, alguém pode insistir para que ignoremos inteiramente a forma e o estilo, mas esse é um gesto dogmático para o qual não consigo imaginar nenhum fundamento plausível.<sup>114</sup>

Para Steven Sanders, a obra de Michael Mann é uma importante fonte de estudos para questões históricas e sociais. Sempre se destaca muito sua contribuição para a revitalização de gêneros clássicos do cinema hollywoodiano, sobretudo o *film noir*, além de estudos comparativos de sua obra com outros cineastas, como Stanley Kubrick, Martin Scorsese, e Steven Spielberg.<sup>115</sup>

De acordo com Pierre Sorlin, “não há um significado inerente ao filme: são as hipóteses de pesquisa que nos permitem descobrir certos

---

<sup>113</sup> BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 18.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>115</sup> SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014, p. 7.

conjuntos significativos”.<sup>116</sup> Tanto a historiografia quanto as teorias do cinema não oferecem receitas prontas,

[...] em vez disso, fornecem pontos de apoio e ajudam a delimitar o campo de pesquisa. A semiótica classifica os tipos de sinais ou índices utilizados na película, reagrupa na medida em que interagem uns com os outros e, portanto, alinhados na mesma categoria, e, finalmente, considera os seus modos de articulação; pretende elaborar modelos e mostrar como essas combinações de elementos simples virão para produzir um significado. Por causa de sua tendência a generalizar, a semiótica é claramente separada da história; Ao ler as obras de alguns semiotistas chegamos a nos perguntar, sem ignorar a importância de seus esforços, se eles nunca vão ao cinema, e se o "cinema" não é para eles uma linguagem a ser estudada sem considerar os filmes, [...].<sup>117</sup>

Em suma, utilizar o cinema como fonte para História significa atribuir aos filmes o caráter de práticas sociais. Devemos considerar os diversos modos de articulação das obras cinematográficas com as expressões ideológicas e campos sociais que os circundam, sem descartar seus mecanismos internos de funcionamento.<sup>118</sup>

### 2.3.1 Experimentos entre o Cinema e a História Cultural

No que diz O material cinematográfico é muito mais do que o registro de imagens: vemos na tela as tensões propiciadas pelo realismo contra a ficção, instrumentalizadas pelas técnicas de representação dos enredos, pelas opções estéticas dos realizadores e suas escolhas ideológicas. Essa combinação, em geral, torna os filmes ricos registros da sociedade que os produzem.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985, p. 49. Tradução nossa.

<sup>117</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985, p. 49. Tradução nossa.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: *Fontes Históricas*. PINSKY, Carla Bassanezi (org). São Paulo: Contexto, 2005, p. 241-244.

Michael Mann é um cineasta cuja obra é composta de elementos de caráter histórico, mesmo nos meros detalhes ou em situações de menor relevância da trama. Um exemplo dessa questão é vista em uma situação bem específica em *Fogo Contra Fogo*.<sup>120</sup>

Consideremos o arco dramático do personagem Don Breedam, interpretado pelo ator negro Dennis Haysbert. Don é introduzido no filme sem qualquer vínculo aparente com os personagens protagonistas, durante uma conversa com sua agente de condicional, com quem tem uma relação íntima (40min 52seg). Ela o deixa em frente a uma lanchonete, local onde iniciaria seu processo de reinserção social como cozinheiro (40min 55seg). O novo patrão, um homem baixo e iracundo, sequer lhe dirige o olhar e anuncia que exigirá ao ex-presidiário que trabalhe mais do que os outros funcionários e que embolsará parte do seu salário com a chantagem de denunciá-lo novamente à polícia (41min 52seg).

Após um hiato, Don ressurgirá (01h 38min 18seg). Um problema de última hora faz a trupe de Neil McCauley perder seu motorista na véspera do grande assalto do filme. Neil, que discutia seus planos com os demais comparsas em uma lanchonete, reconhece Don atrás do balcão da época em que dividiram cela na prisão de Folsom (01h 38min 28seg). Neil, sem muitas opções, não hesita em convidá-lo para participar do roubo (01h 40min 18seg). Don, insatisfeito com seu trabalho, aceita a proposta de imediato (01h 40min 31seg).

O desfecho do assalto, como veremos, é o pior possível. Em uma das cenas mais espetaculares de perseguição já filmadas por Mann<sup>121</sup>, os bandidos são interceptados pela polícia e uma intensa troca de tiros acontece em uma área lotada de transeuntes, na cidade de Los Angeles (01h 47min 37seg). Nesse ínterim, Don é baleado fatalmente (01h 48min 45seg).

---

<sup>120</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>121</sup> A cena foi montada com assessoria de Andy McNab, veterano da Guerra do Golfo do final dos anos 1980. Os atores foram submetidos a um treinamento de guerrilha urbana para tal. In: FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p. 109.

Frame 2 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 48min 38seg / 01h 38min  
52seg - Don é alvejado durante a fuga do assalto



Fonte: FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

Nesse pequeno experimento em tela, Michael Mann insere o que interpretamos como um comentário social a respeito do racismo e da segregação existente na sociedade estadunidense. O tema em si não é abordado diretamente, mas fica implícito nas situações em que Don aparece, como a questão do racismo nas relações de trabalho e o problema da reinserção e reabilitação de ex-presidiários. Para Vincent Gaine o trabalho de Mann é permeado de personagens secundários que denunciam um conflito entre o anseio por uma sociedade igualitária em detrimento do individualismo mordaz do capitalismo.<sup>122</sup>

Conforme afirma Pierre Sorlin, as películas cinematográficas transitam pelo espaço que a historiografia ocidental costuma atribuir às mentalidades e às representações. Por mentalidades, Sorlin considera o conjunto de referências e aparatos intelectuais comuns a um grupo que seja; instrumentos sem uma materialidade definida, mas com implicações materiais nas vidas das pessoas; que também são ao mesmo tempo as noções que nos permitem diferenciar grupos sociais uns dos outros. Ao passo que as representações seriam um aspecto bem importante das mentalidades, essencial no tocante à criação e interpretação das imagens que prefiguram determinados comportamentos. “O cinema frequentemente nos obriga a retornar a esse problema”, reconhecerá ele.<sup>123</sup>

De acordo com o historiador britânico Peter Burke, em décadas recentes houve um deslocamento dos usos do termo “cultura”, que antes

<sup>122</sup> GAINÉ, V. M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 37.

<sup>123</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985, p.15-16.

se concentravam em trabalhos de História da arte e das ciências, para abranger também a existência de equivalências populares, como música, dança folclórica, técnicas curativas, medicina popular e outros exemplos. As fontes dos historiadores se diversificaram entre a análise dos artefatos e práticas alternativas geradas em detrimento de uma cultura entendida como hegemônica.<sup>124</sup>

Para elaborar um estudo de aspectos culturais é necessário superar oposições binárias ou maniqueísmos. Esse movimento é fundamental para entendermos a produção cultural dos “sujeitos ordinários”.<sup>125</sup> A proposta não seria o descarte completo dessas oposições, mas uma ampliação de seus usos. As práticas culturais que se colocam como “eruditas” e “populares”, mais interagem do que se opõem entre si, e a distinção está mais próxima de simbologias estabelecidas pelas relações sociais, do que uma referência a práticas específicas, de fato.<sup>126</sup>

Esse tipo de distinção evita que algumas disputas sejam tratadas como elementares, como se houvesse uma luta clara entre indivíduos conscientes e inventivos contra indivíduos alienados e consumistas.<sup>127</sup>

Para Roger Chartier é preciso olhar atentamente para as intervenções culturais para além das questões de implicação material, pois “a identificação da maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, cruza-se e imbrica-se diferentes figuras culturais.”<sup>128</sup> O historiador francês sugere então que consideremos as produções culturais (como filmes, livros, ou textos jornalísticos) enodadas em meio às relações sociais e às práticas inerentes a elas. Para Chartier, esse processo reforça a ideia de que a cultura é um terreno em disputa.<sup>129</sup>

Essa noção de representação é uma alternativa para explicar a interação dos indivíduos e dos grupos com a chamada realidade social. Tal interação pode ser ramificada em três modalidades:

[...] primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é

---

<sup>124</sup> BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.43.

<sup>125</sup> Ibid., p. 31.

<sup>126</sup> Ibid., p. 41-42.

<sup>127</sup> CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 51.

<sup>128</sup> Ibid., p. 49.

<sup>129</sup> Ibid., p. 71.

contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças as quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou da classe.<sup>130</sup>

Desenvolver formas de interpretar as questões culturais é fundamental para o estudo historiográfico dos filmes, mas é importante que não sejam tratadas como agregadores genéricos dos conflitos existentes na sociedade. Questões culturais não devem nunca ser descoladas das influências de ordem política, econômica e social.<sup>131</sup>

Em uma sociedade em que a palavra “cinema” tem um sentido praticamente de uso universal, além de questionar o conteúdo das representações em tela, cabe sempre procurar entender as diferenças interpretativas de cada imagem que ocorrem de contexto para contexto, entre cada classe social, de um meio de comunicação para outro, e a

---

<sup>130</sup> CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 73.

<sup>131</sup> “Primeiramente, obrigando-a a considerar os discursos em seus próprios dispositivos, suas articulações retóricas ou narrativas, suas estratégias persuasivas ou demonstrativas. As organizações discursivas e as categorias que as fundam – sistemas de classificação, critérios de recorte, modos de representações – não são redutíveis às ideias que elas enunciam ou aos temas que sustentam. Elas têm sua lógica própria – e uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, com a letra da mensagem. Segunda exigência: tratar os discursos em sua descontinuidade e sua discordância. Por muito tempo, pareceu fácil o caminho que fazia concluir da análise temática de um conjunto de textos à caracterização de uma ‘mentalidade’ (ou de uma ‘visão do mundo’ ou de uma ‘ideologia’), e depois fazia passar desta última a uma atribuição social unívoca. A tarefa parece menos simples quando cada série de discursos deve ser compreendida em sua especificidade, isto é, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e suas condições de possibilidade, relacionada aos princípios de regulação que a ordenam e controlam, e interrogada em seus modos de abonação e de veracidade”. In: CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 77.

forma como tais informações se entrelaçam e variam de um grupo para outro.<sup>132</sup>

## 2.4 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA E A IDEOLOGIA

O cinema é capaz de mobilizar ferrenhas disputas entre os símbolos e narrativas sobre classes sociais, raça e gênero. Se nem mesmo a vida cotidiana está alheia a tais conflitos, com os filmes também não seria diferente. Para realizar uma análise mais atenta dessas questões, adotaremos, nesse ponto, algumas coordenadas oriundas do trabalho de Antonio Gramsci.

Dentre muitas de suas reflexões sobre as relações sociais no capitalismo, esse autor estabeleceu as bases para a compreensão sobre a relação das classes dirigentes com seus subalternos, algo que não ocorre somente pela via da força bruta. Para que um grupo se torne dominante na sociedade, é necessário encontrar maneiras de disseminar a sua ideologia, isto é, encontrar soluções para a construção de consensos gerais sobre diversos processos coletivos que dominam a vida em sociedade e as relações de produção material. Esses processos perpassam a cultura, a economia e a política.<sup>133</sup>

Nesse sentido, entendemos que uma ideia vista como “consenso” é aquela que parte dos grupos dominantes e se espalha para as massas populares. Para que isso aparente ser espontâneo, tal posição de dominação precisa também parecer que foi obtida historicamente. Esse fator é determinante na confiança adquirida por esses grupos e assegura sua posição e função em relação ao domínio dos meios de produção. Caso não seja obtido espontaneamente, o “consenso” precisa ter alguma influência sobre o Estado, precisamente sobre os aparatos de coerção estatal, o que assegura a legitimidade das medidas corretivas sobre os grupos divergentes.<sup>134</sup>

O cinema quando é posto a serviço de uma ideologia dominante, desempenha um papel fundamental para “confirmar e perpetuar as desigualdades culturais”. Interessa aos que detém os meios de produção “que as massas não aprendam a 'ler' os meios audiovisuais, pois ensinar-lhes a 'leitura' dos meios audiovisuais é como ensinar-lhes a 'leitura' de

---

<sup>132</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985, p. 25.

<sup>133</sup> GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 10-11.

<sup>134</sup> Idem.

toda a cultura, é, em longo prazo, ensinar-lhes a 'ler' as relações sociais.”<sup>135</sup>

Ainda assim, a influência ideológica dos meios de comunicação sobre a sociedade costuma ser mais volátil do que aparenta. A interpretação gramsciana sobre o funcionamento desses dispositivos sociais precisou ser aprimorada por uma geração de historiadores e pesquisadores interessados nesta relação de dominação incutida nos discursos e nos produtos culturais. A dominação hegemônica de um grupo sobre outros deve abarcar desde as minúcias da experiência social até os limites do senso comum, pois

[...] se a ideologia for apenas um conjunto abstrato e imposto de noções, se as nossas ideias, pressupostos e hábitos sociais, políticos e culturais forem meramente o resultado de uma manipulação específica, de um tipo e formação aberta que pode ser simplesmente encerrado ou removido, então seria muito mais fácil mover ou alterar a sociedade, [...]. E, ao contrário das noções gerais de totalidade, a hegemonia possui a vantagem de enfatizar, ao mesmo tempo, a realidade da dominação.<sup>136</sup>

#### 2.4.1 Sugestões para o Estudo da Ideologia no Cinema

O estudo do cinema hollywoodiano pode e deve ser embasado a partir das relações que o mesmo estabelece com a ideologia e os grupos hegemônicos da sociedade. Recorremos a um exemplo inserido na vasta obra de Slavoj Žizek, pois o tratamento que o filósofo dedica ao cinema popular de Hollywood é extremamente interessante e eficaz para trabalharmos essas questões.

Em um de seus trabalhos, Žizek<sup>137</sup> faz uma análise comparativa do filme *Eu Sou a Lenda* (2007)<sup>138</sup> – dirigido por

<sup>135</sup> LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972 p. 226.

<sup>136</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 51

<sup>137</sup> Cf. ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

<sup>138</sup> EU SOU a Lenda (*I Am Legend*). Direção de Francis Lawrence. Produção de Akiva Goldsman, David Heyman, James Lassiter, e outros. Burbank: Warner Bros., 2007, Dolby digital, Technicolor (101 min).



Francis Lawrence e protagonizado por Will Smith – com a obra na qual foi baseado originalmente, *Eu sou a lenda* (1954), escrita por Richard Matheson, além de duas outras adaptações cinematográficas que o precederam: *Mortos que Matam* (1964)<sup>139</sup>, de Ubaldo Ragona, estrelado por Vincent Price; e *A Última Esperança da Terra* (1971)<sup>140</sup> de Boris Sagal, com Charlton Heston como protagonista.<sup>141</sup>

Zizek mostra em sua explanação que a cooptação da trama original pelo *status quo* ocidental fez com que a mesma história oscilasse bruscamente entre uma metáfora sobre o multiculturalismo e a estigmatização do Outro, para uma fábula sobre a capacidade autodestrutiva decorrente da associação entre ciência e o capital, caminhando para uma defesa de concepções conservadoras sobre a formação da família nuclear e o fundamentalismo cristão como solução para os erros da ciência. Ele lança uma provocação em seguida:

Quando até mesmo um produto da supostamente ‘liberal’ Hollywood exhibe uma regressão ideológica tão grosseira, é necessária mais alguma prova de que a ideologia está bem viva em nosso mundo pós-ideológico?<sup>142</sup>

Para determinados autores criticar a estrutura industrial por trás da realização dos filmes é fundamental para entender a relação do cinema com a ideologia. O elevado custo de produção do cinema hollywoodiano é um dos pressupostos que tornam difícil dissociá-lo das influências ideológicas da classe dominante.

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Onde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar

---

<sup>139</sup> MORTOS Que Matam (*The Last Man of Earth*). Direção de Ubaldo Ragona. Produção de Robert L. Lippert, Harold E. Knox. Alameda: API, Produzioni La Regina, 1964, mono, p&b (86 min).

<sup>140</sup> A ÚLTIMA Esperança da Terra (*The Omega Man*), Direção de Boris Sagal. Produção de Walter Seltzer. Los Angeles: Walter Seltzer Productions, 1971, mono, color (98 min).

<sup>141</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009, p. 13-14.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 17.

constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.<sup>143</sup>

Uma crítica corrente a respeito de Hollywood é a noção de que seus filmes são permeados pela ideologia imperialista estadunidense e que seu público é incapaz de livrar-se dela. Mesmo metodologias de estudo e análise cinematográfica, como a chamada “Política dos Autores”<sup>144</sup>, são acusadas de reforçar essa noção<sup>145</sup>. Por isso a importância de entender a relação entre cinema e ideologia, como explica Lebel:

O cinema, em si mesmo ou através das suas formas de expressão, não segrega a ideologia como o fígado segrega a bÍlis. Também não reflete como não reflete os objetos que estão na origem das suas imagens e dos seus sons. Através da história do filme, das fases da sua fabricação (do seu processo de produção), e por meio do filme, há elaboração, acumulação, formação, produção de ideologia (de um conteúdo ideológico). E, se este conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante, não é devido à natureza do cinema, mas porque este descentramento social, em virtude do qual a ideologia dominante exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes.<sup>146</sup>

Contemporâneo dos críticos da *Cahiers du Cinema*<sup>162</sup>, Lebel partilhava da opinião de que a natureza industrial do cinema o conferia uma relação muito particular com a ideologia burguesa:

---

<sup>143</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p. 10.

<sup>144</sup> A “Política dos Autores” será abordada em um tópico posterior deste trabalho.

<sup>145</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p. 214.

<sup>146</sup> LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p. 91-92.

Evidentemente, o efeito ideológico geral de um filme provém de todas as determinações e efeitos ideológicos que intervêm durante a sua fabricação, que se misturam, se acumulam, reagem uns contra os outros, se modificam devido a estas interações e acabam por produzir o efeito ideológico próprio do filme, que é a sua significação profunda, o seu sentido global no plano ideológico. Diferentemente das obras de literatura, de pintura, de escultura, de música e do próprio teatro, o filme não é fruto de um ato único, mas o resultado de uma sucessão de atos extremamente diversificados. E este processo de acumulação e de produção ideológica concretizasse não somente durante as diferentes fases de fabricação propriamente dita do filme (concepção, argumento, adaptação, diálogos, rodagem, montagem, mistura), mas também em relação às condições materiais e ideológicas da sua exploração e da sua difusão.<sup>147</sup>

Desse modo, para além da revisão das teorias sobre forma e estilo, esse autor defendia a noção de “Cinema Materialista”, pela qual as etapas da produção, da distribuição e da exibição deveriam ser avaliadas pela crítica marxista.

[...] nestas condições, uma concepção materialista do cinema só pode ser uma concepção que: 1) considere efetivamente que os filmes são portadores de ideologia, ou seja, que nada é neutro no filme, nada é "indiferente" no plano ideológico; 2) e por conseguinte, tende para o conhecimento o mais rigoroso possível dos efeitos e das determinações ideológicas do cinema.<sup>148</sup>

Para Lebel, o cinema é uma via de emancipação da sociedade e é por isso que há uma ávida disputa de classes em torno do conhecimento da técnica cinematográfica, bem como de sua difusão. Tal questão é essencial para preservar o domínio daqueles que possuem os meios para produzi-las:

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 104-106.

<sup>148</sup> LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p. 145.

Tudo se altera a partir do momento em que a ideologia dominante utilizou esta "impressão de realidade" para fazer do cinema uma "fábrica de sonhos". [...] É unicamente a partir daí que o espectador se abandona passivamente a este sonho, que se torna momentaneamente um substituto da própria vida. Mas a essência ideológica destes sonhos é social e não cinematográfica. O cinema aqui não é senão uma ocasião (entre outras) para a ideologia dominante criar os mitos de que tem necessidade. A prova que este poder de mistificação não é essencialmente cinematográfico mas cultural e social, está em que, quando os fanáticos das estrelas de cinema se lançam em multidão para vê-las e tocar-lhes, fazem-no precisamente para ver como são na vida (na verdade), confessando assim implicitamente que não creem e que nunca acreditaram que o cinema "fosse a vida".<sup>149</sup>

Da mesma forma que a política e a economia mudam no curso da História, “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.”<sup>150</sup> O capitalismo demonstra grande capacidade de interação (até certo ponto), mesmo com opções que se mostram como alternativas a ele.

[...] Na prática capitalista, se a coisa não está dando lucro ou se não está sendo amplamente divulgada, então ela pode ser, por algum tempo, deixada de lado, ao menos enquanto permanecer alternativa. Ao tornar-se explicitamente opositora ela é, evidentemente, abordada ou atacada. [...] Mas há sempre fontes da prática humana que ele negligencia ou exclui. Elas podem divergir, em qualidade, dos interesses articulados e em desenvolvimento de uma classe em ascensão. Elas podem incluir, por exemplo, percepções alternativas de outros, em relações pessoais

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 53-54.

<sup>150</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 92.

imediatas, ou novas percepções do material ou dos meios na arte e na ciência. Dentro de certos limites, essas novas percepções podem ser praticadas. As relações ente os dois tipos de fonte - de um lado, a classe dominante, de outro, as práticas por ela excluídas ou as novas práticas - não são, de forma alguma, necessariamente contraditórias. Às vezes elas podem estar muito próximas, e muito da prática política depende da relação entre elas. Mas culturalmente e como uma questão teórica, ambas as áreas podem ser vistas como distintas.<sup>151</sup>

A partir da segunda metade do século XX, muitos estudos passaram a encarar o cinema em seus efeitos políticos e culturais, tentando entender como as películas reproduzem as distinções de pensamento e economia experimentadas nas sociedades capitalistas do pós-guerra:

À medida que a ideologia oficial admite, enfim, o cinema como uma "arte nobre" (e não como divertimento das multidões, ou simplesmente como espetáculo) e os meios audiovisuais como uma linguagem adulta, esta promoção no campo do prestígio é acompanhada por um afastamento no plano cultural real. A "qualidade" do cinema é reconhecida, mas o cinema de qualidade será reservado para os privilegiados da cultura. Nenhuma iniciação, nenhuma formação audiovisual será fornecida aos outros. Os filmes "difíceis", como as emissões de televisão "difíceis" ou de qualidade, estarão limitadas aos "ghettos" dos circuitos de "Arte e Ensaio" [...], enquanto que nos circuitos comerciais e nas horas de grande audiência maltratar-nos-ão com a demagogia, a estupidez, o embrutecimento e a desinformação.<sup>152</sup>

A forma como o mercado cinematográfico tem se organizado ao longo de décadas explora dicotomias do tipo "Filmes de entretenimento

---

<sup>151</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 60-61.

<sup>152</sup> LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p. 225.

vs. Filmes de arte” ou “Hollywood vs. cinematografias nacionais”. Para Alexandre Valim, devemos entender o jogo de forças incutido nessas questões e adotar perspectivas que considerem as contradições impostas pelas forças políticas, econômicas e culturais, que perpassam as películas, e que são capazes de revelar as divergências e contradições da sociedade em que estão inseridas.<sup>153</sup>

É necessário ponderar tais questões sem que se exclua o papel ativo dos indivíduos, como estudos sobre a literatura já nos mostram. Para Raymond Williams, “a linha entre o alternativo e o opositor é na realidade muito estreita. Um significado ou uma prática pode ser tolerado como um desvio e ainda assim ser visto apenas como mais um modo particular de viver.”<sup>154</sup>

E essa mesma linha tende a ser alterada dependendo do contexto social e histórico que estamos levando em conta, pois “à medida que a área necessária de dominação efetiva se estende, esse mesmo significado ou prática, pode ser visto pela cultura dominante não apenas como desrespeitando-a ou desprezando-a, mas como um modo de contestá-la.”<sup>155</sup> Essa volatilidade permite, por exemplo, que obras que foram consideradas subversivas ou contestadoras em sua época de lançamento sejam lidas como conservadoras ou irrelevantes décadas depois, e o mesmo é válido para o contrário.

Para estudar o cinema é imprescindível que consideremos sua relação com a ideologia dominante da cultura que o produziu. Raymond Williams argumentará que a melhor forma de pensarmos esses elementos de forma conjunta é partirmos do pressuposto de que os meios de comunicação são, em si mesmos, meios de produção:

É verdade que os meios de comunicação, das formas físicas mais simples da linguagem às formas mais avançadas da tecnologia da comunicação, são sempre social e materialmente produzidos e, obviamente, reproduzidos. Contudo, eles não são apenas formas, mas meios de produção, uma vez que a comunicação e os seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas

---

<sup>153</sup> VALIM, Alexandre B. *O Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política da Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial*. São Paulo: Alameda, 2017, p. 38.

<sup>154</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 58.

<sup>155</sup> Idem.

distintamente humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se assim em elementos indispensáveis tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção.<sup>156</sup>

O Imperialismo estadunidense demonstra há muito tempo o interesse em elucidar a complexa relação do cinema com a ideologia e a manutenção do *status quo*. Um exemplo disso é notado por Alexandre Valim, que destaca que o trabalho de Siegfried Kracauer (*De Caligari a Hitler*, de 1941) foi realizado nos Estados Unidos com apoio maciço da Fundação Rockefeller, revelando que a “ideologia dominante” também estava bastante comprometida em compreender o cinema e seus efeitos psicológicos e de propagação das mensagens.<sup>157</sup>

Nada relativo à cultura é estático no tempo. Como explica Michel De Certeau:

A cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários.<sup>158</sup>

Para Douglas Kellner podemos elucidar as relações de dominação no cinema a partir de um estudo da “cultura da mídia”. Essa concepção volta-se para o papel desempenhado pelos meios de comunicação e pelas empresas de mídia na vida cotidiana dos indivíduos, modelando opiniões, forjando identidades, apresentando modelos políticos e comportamentos sociais.<sup>159</sup>

O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo

---

<sup>156</sup> Ibid., p. 69.

<sup>157</sup> VALIM, Alexandre B. *O Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política da Boa Vizinhaça durante a II Guerra Mundial*. São Paulo: Alameda, 2017, p. 27-28.

<sup>158</sup> DE CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012, p. 44.

<sup>159</sup> KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001, p. 9.

que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global.<sup>160</sup>

Outro propósito desse conceito é elucidar como os produtos culturais participam no processo de coerção dos indivíduos e na manutenção do *status quo*. De acordo com Kellner, por meio da “espetacularização”, a cultura da mídia dramatiza inúmeras situações com o intuito de legitimar o poder das classes dominantes e utilizar o entretenimento para desestimular seus espectadores a questionarem seus mecanismos.<sup>161</sup>

Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não. Consequentemente, a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. Aprendendo como ler e criticar a mídia, resistindo à sua manipulação, os indivíduos poderão fortalecer-se em relação à mídia e à cultura dominantes. Poderão aumentar sua

---

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> Ibid., p. 10.



autonomia diante da cultura da mídia e adquirir mais poder sobre o meio cultural, bem como os necessários conhecimentos para produzir novas formas de cultura.<sup>162</sup>

Kellner argumenta que toda crítica desse modelo deve conceituar “a sociedade como um terreno de dominação e resistência, fazendo uma crítica da dominação e dos modos como a cultura veiculada pela mídia se empenha em reiterar as relações de dominação e opressão”<sup>163</sup>. Para ele, a cultura da mídia, se não for estudada e compreendida, fica suscetível à interesses difusos e pode se tornar um empecilho para qualquer projeto de democracia e emancipação.<sup>164</sup>

A cultura da mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo.<sup>165</sup>

Portanto, partindo do conceito formulado por Kellner, para elucidar os laços ideológicos contidos nos filmes, a análise deve considerar discursos, pensamentos e atitudes de origem política nos quais as produções cinematográficas estão inseridas:

A avaliação da política cultural da mídia, portanto, vai desde a crítica ideológica do modo como os textos populares incorporam os discursos políticos dominantes, em torno das questões políticas e dos conflitos mais importantes do momento, até a análise dos textos que codificam a política da vida diárias e as ansiedades e tensões referentes a classe, raça, sexo, juventude e sonhos e angústias das pessoas do povo.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001, p. 10.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 15.

Outra opção teórica para tratar da relação entre o cinema e a ideologia está contida no trabalho de Pablo Iglesias. Na obra de título “*Maquiavelo frente a la gran pantalla – Cine y política*”, de 2013, o professor e político espanhol argumenta que devemos partir da prerrogativa de que o cinema é um espaço de tensão e prática política.

No cinema, como espaço cultural específico que serve de palco para a representação da dinâmica política, imaginários são configurados, conflitos são interpretados e consensos são formados. [...]. A política não se encontra apenas no Estado e em suas instituições (como afirma o liberalismo) ou no Estado como dispositivo institucional derivado e a serviço da ordem econômica (em oposição a certo marxismo), mas também na cultura midiática como espaço gerador de o imaginário e os sentidos comuns, determinando entender os consensos que nunca deixaram de configurar o que chamamos de poder.<sup>167</sup>

Dessa forma, o cinema (e a cultura como um todo) se torna uma das principais arenas da disputa política e lugar de resistência aos discursos hegemônicos da classe dominante. Iglesias afirma que, nas últimas décadas, a realização cinematográfica aperfeiçoou-se como poucas disciplinas artísticas, sobretudo na capacidade de universalizar significados e interpretações de experiências históricas, mantendo grande prestígio no que diz respeito de “ficcionalizar” e interpretar o passado.<sup>168</sup>

Portanto, os discursos que confinam o debate sobre o cinema apenas como matéria de entretenimento ou de arte estão em alguma medida alinhados com uma construção ideológica que omite a interpretação das discussões políticas, presentes nas películas, e naturaliza desigualdades sociais ali presentes.

O cinema tem desempenhado historicamente um papel crucial na sub-representação de sujeitos subalternos, criando sentidos imaginários e

---

<sup>167</sup> IGLESIAS TURRIÓN, Pablo. *Maquiavelo frente a la gran pantalla – Cine y política*. Madrid: Ediciones Akal, 2013, p. 16.

<sup>168</sup> IGLESIAS TURRIÓN, Pablo. *Maquiavelo frente a la gran pantalla – Cine y política*. Madrid: Ediciones Akal, 2013, p. 25.

comuns, e tornando-se, como conjunto da indústria audiovisual, no grande dispositivo da produção cultural. Mas, como afirma Said, a representação e o conhecimento não podem ser não-políticos (2008, p.30); Sempre há um estilo que procura dominar, estruturar e possuir a autoridade.<sup>169</sup>

Para romper com o paradigma ideológico que confere o exercício do poder e da política apenas ao Estado, Iglesias sugere que exploremos a forma como as forças antagônicas estão dispostas em cada filme ou grupo de filmes, sendo esta a chave para uma interpretação política do cinema.<sup>170</sup>

Esse é um processo que vai além da constatação dos entalhes artísticos de cada filme e leva em conta os elementos externos que interferem na maneira como o cinema é recebido pela sociedade. Para tal, Alexandre Valim sugere uma opção metodológica, que denomina de circuito comunicacional e que parte da noção de que “fenômenos econômicos, políticos, sociais e culturais devem ser apreendidos como momentos de um mesmo processo, pois apenas em suas múltiplas interações é que cada um deles adquire pleno sentido e significado.”<sup>171</sup>

Como indica Valim, esse modelo pode ser entendido como a articulação conjunta do sentido que cada cena adquire em relação à estrutura que dá forma ao filme, da mesma forma que o sentido do filme em si, só é adquirido a partir de sua interação com o contexto e o diálogo com outras produções cinematográficas.

Esse contato dinamiza a veiculação de representações sociais e a sua compreensão pelos atores sociais. É desse modo que o sentido do todo determina a função e o sentido das partes. Além disso, o sentido é algo histórico, ou seja, é uma relação do todo e das partes, encarada por nós de determinado ponto de vista, num determinado tempo, para uma dada combinação de partes. Portanto não é algo acima ou fora da história, mas parte de um circuito comunicacional, sempre

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 133. Tradução nossa.

<sup>170</sup> Idem.

<sup>171</sup> VALIM, Alexandre B. *O Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política da Boa Vizinhaça durante a II Guerra Mundial*. São Paulo: Alameda, 2017, p. 42-43.

historicamente definido. O sentido e a significação das representações são, portanto, contextuais.<sup>172</sup>

Existem inúmeras questões que ainda podem ser exploradas. Entendemos que o cinema é um objeto de estudos multifacetado. São inúmeros os problemas que podemos elencar a partir do seu estudo, dada a forma como os discursos políticos e ideológicos estão diluídos nos filmes. Em se tratando de grandes produções, “nenhum filme é perfeitamente reacionário ou perfeitamente revolucionário”<sup>173</sup> e, nesse sentido, a indústria cinematográfica estadunidense é um exemplo emblemático.

#### 2.4.2 A Ideologia Neoliberal no Cinema de Michael Mann

A análise da obra de Michael Mann nos capacita para uma reflexão acerca dos efeitos do pensamento que convencionalmente se define como “neoliberal”. As obras desse cineasta apreendem questões sobre os indivíduos sob influência dos conceitos neoliberais, bem como a forma com que estabelecem relação com o que é denominado “sonho americano”.

Isso se dá a partir do cruzamento de uma série de fatores. Começa pelo uso dos conceitos e ferramentas típicos da narrativa do cinema criminal: grandes assaltos, investigações, perseguições, policiais, bandidos, violência, injustiça, ameaça à propriedade privada, defesa de valores tipicamente relacionados à classe média, representações do “sonho americano”, entre outros. O diretor mobiliza esses elementos de modo a discorrer sobre experiências e situações que estão atreladas ao panorama de crise, que emerge durante os anos de 1970, e que tem graves reflexos nas décadas subsequentes, período em que Mann dá início a sua carreira hollywoodiana.

Outra questão que permeia os filmes de Michael Mann é a exaltação da realização individual, uma concepção que minimiza a importância da cooperação e da interdependência humana e louva a ambição das realizações pessoais. Elementos associados ao “sonho americano”, como ter uma família, uma carreira bem-sucedida, ter a oportunidade de adquirir muitos bens, ser respeitado, no final do século

---

<sup>172</sup> Idem.

<sup>173</sup> LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p. 239-240.

XX, são redefinidos pelo ideário neoliberal, adequando a sociedade para interesses difusos de grandes corporações.<sup>174</sup>

De acordo com David Harvey, o pensamento neoliberal embasa a retórica de dominação das classes dirigentes na sociedade capitalista contemporânea e acusa aqueles que estão em uma situação social e econômica inferior como responsáveis por seu próprio “destino”, despidos de motivações e de “vontade individual” para melhorar sua própria situação. É uma retórica que reafirma o poder das elites dirigentes e fortalece ainda mais os privilégios de classe.<sup>175</sup>

Para manter seus lucros em crescimento, organizações foram incentivadas a terceirizar grande parte de sua linha de produção, descentralizar suas cadeias produtivas e movimentar seus parques industriais para áreas com atuação sindical fraca. Esse fenômeno define-se como acumulação flexível e é utilizado como explicação para uma onda de precarização generalizada nas condições de trabalho e dependência ainda maior do setor de prestação de serviços ocorrida nas últimas cinco décadas.<sup>176</sup>

Tal como ocorreu na grande depressão de 1929, era necessário compreender o aspecto mundial desse novo disparate do capitalismo. O termo “Neoliberalismo” era uma perspectiva teórica que disputava seu espaço com outros conceitos, como globalização ou mundialização. Essas terminologias passaram a ser utilizadas como alternativa para o esgotamento de formulações e posições socioeconômicas clássicas. Como explica Virgínia Fontes, essas proposições partilham de proximidade no que diz respeito ao significado, uma vez que todas fornecem explicações para uma tendência destrutiva e violenta do capitalismo:

O que se convencionou chamar de globalização, mundialização ou neoliberalismo, ainda que cada uma dessas designações envolva características diversas, parecia abater-se de forma instantânea sobre a humanidade com uma violência impressionante. Em todas as áreas disseminou-se a constatação da desolação, o que, para os

---

<sup>174</sup> PARENTI, M. *Democracy for the Few*. Boston: Wadsworth, 2011, p. 50.

<sup>175</sup> HARVEY, David. Neoliberalismo como destruição criativa. *Interface* – *Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente*, v. 2, n. 4, agosto de 2007, p. 17-18.

<sup>176</sup> HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 135-148.

epígonos e oportunistas, confortava a conclusão de que o salve-se quem puder seria necessário, inevitável ou mesmo desejável.<sup>177</sup>

Esse tipo de condição está inserida na obra de Michael Mann a partir de sensações de “abandono à própria sorte”, um perfil característico de seus personagens, construídos de forma a crer que a resolução de seus problemas e sobrevivência dependem unicamente de capacidades individuais e reações instantâneas, algo que os conduz ao uso justificado da violência. Esse *modus operandi* é típico de personagens como Frank, em *Profissão: Ladrão*<sup>178</sup>; Vincent Hanna e Neil McCauley, em *Fogo Contra Fogo*<sup>179</sup>, que rapidamente recorrem à violência quando se veem em situação de risco. No caso de Max, em *Colateral*<sup>180</sup>, o personagem vai gradativamente sendo convencido de que a única forma de sobrevivência é recorrer ao uso da violência. O cinema hollywoodiano, de fato, é um dos espaços onde a degradação das relações humanas pelo neoliberalismo foi definitivamente naturalizada.

---

<sup>177</sup> FONTES, V. *O Brasil e o capital-imperialismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 153.

<sup>178</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>179</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>180</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

### 3 O “SONHO AMERICANO” NA HISTÓRIA E NO CINEMA ESTADUNIDENSE

Conceitos como *American Dream* foram construídos de forma abrangente ao longo do século XX, graças aos trabalho intenso de agentes políticos e econômicos inseridos desde o Capitólio até Hollywood. Alexandre Valim afirma que tamanho esforço institucional, que tornou estas ideias onipresentes na cultura nacional, exigiu coerções em vários sentidos, expondo um tipo de perversidade ideológica incompatível com o discurso oficial apegado à liberdade e à garantia de direitos individuais.<sup>181</sup>

Sobre o “sonho americano”, Earl Wysong e Robert Perucci, como fazem muitos autores, explicam que este termo é bastante amplo para ser catalogado em uma única definição. Analisando de uma forma ampla a estrutura social dos EUA, esses autores concluem que a interpretação habitual deste conceito resulta da junção de alguns requisitos sobre os quais os estadunidenses da classe operária embasam suas expectativas de melhoria nas condições materiais. Entre as diversas demandas dos trabalhadores, prevalecem questões como emprego estável, segurança financeira, oportunidade de ascensão, renda suficiente para algum tipo de conforto, benefícios e direitos trabalhistas, e a capacidade de planejamento do futuro.<sup>182</sup>

De acordo com Wysong e Perucci, o “sonho americano” ainda pode ser definido como idealização do que seria uma trajetória de ascensão social perfeita, obtida pela via do trabalho e esforço individual.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> VALIM, A. B. *Imagens Vigeadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM, 2010, p.53.

<sup>182</sup> PERUCCI, R.; WYSONG, E. *The new class society: goodbye American dream?* Lanham: Rowman and Littlefield, 2014, p.79-80.

<sup>183</sup> Os autores, entretanto, não deixam de afirmar que o “sonho americano” é um conceito utilizado para desmobilizar a classe trabalhadora. Para eles, esta narrativa de sucesso obtido pelo esforço individual está conduzindo a sociedade estadunidense para um desastre. Como uma embarcação, os EUA navegam em direção de um iceberg - uma metáfora para definir a nova configuração da estrutura de classes sociais que se aproxima. “[...], entre as classes trabalhadora e média, o sonho americano moderno ressoou poderosamente como um ideal cultural mítico e, pelo menos por algum tempo, como uma realidade alcançável. Hoje, no entanto, as oportunidades outrora disponíveis aos americanos da classe trabalhadora para realizar o sonho estão sendo destruídas por poderosas forças econômicas, políticas e sociais que fazem parte do “iceberg” do novo sistema de classes - um iceberg de

Eventos considerados notáveis e registrados pela historiografia “oficial” dos EUA também oferecem indícios para compreender como se deu a construção deste ideário na cultura e sociedade. Pontuamos que o conceito do “sonho americano” é produto de um contexto histórico específico. Assim, considerando estas duas variáveis, percebemos o predomínio de uma vertente que toma o repertório histórico e cultural do “sonho americano” como a continuidade da história política dos Estados Unidos, tornando-os indistinguíveis em alguns momentos. Deste modo, o ‘sonho’ é evocado e ajustado para se adequar em fragmentos históricos celebrados e personagens mitificados na memória política deste país, os quais emprestam as suas biografias para compor o *background* deste conceito.

### 3.1 O SONHO EM TEMPOS DE CRISE

De todo modo, serão a insatisfação e o desespero do chamado “cidadão médio” as molas propulsoras do “sonho americano”. Quando Franklin D. Roosevelt (1933-1945) assumiu a presidência, o país vinha de quatro anos da recessão econômica. Sua plataforma de governo era consciente da necessidade de criação de algum tipo de regulação e estabilização do desequilíbrio que existia entre modelos de produção e de consumo vigentes. Isto significava um governo de postura mais intervencionista que o comum, sendo esta uma das premissas do programa de recuperação da economia e das forças de trabalho implantado logo no primeiro dos seus três mandatos.<sup>184</sup>

---

proporções e potência épicas. que abrange toda a sociedade e ameaça destruir o sonho americano [...] Como um enorme iceberg que se estende de costa a costa através do horizonte social americano, o novo sistema de classes combina um perfil dramático de características visíveis agudamente definidas e perturbadoras com uma massa submersa e oculta de forças e consequências potencialmente destruidoras da sociedade”. In: PERUCCI, R.; WYSONG, E. Op. cit., p.5-6. Tradução nossa.

<sup>184</sup> “[...] Ao lado do grande capital, havia que constituir-se também um grande Estado e um grande trabalho, atores coletivos que construíssem as bases sociais, políticas, econômicas e culturais de um novo equilíbrio de forças, capaz de redistribuir o poder político, a renda e a riqueza nacional. Neste sentido, em uma economia crescentemente baseada na remuneração dos trabalhadores para realizar a demanda de uma produção em massa, o trabalho organizado deveria receber o tratamento oposto a que vinha recebendo até então do Estado norte-americano, particularmente do Poder Judiciário. Em outras palavras, deveria receber ‘discriminações positivas’, de modo a tornar-se capaz de, através da contratação coletiva do trabalho, generalizar a relação salarial fordista” In: LIMONCIC, F. *Os*



Durante os governos republicanos que antecederam o segundo Roosevelt – Warren Harding, Calvin Coolidge, Hebert Hoover, entre 1921 a 1933 – os EUA experimentaram um alto crescimento em níveis industriais, tecnológicos, e conseqüentemente, um aumento significativo nos índices de consumo de sua população urbana média.<sup>185</sup>

A conjuntura pré-crise de 1929 era favorável para a atividade empresarial e financeira nos Estados Unidos - que não era perturbado por revoluções, guerras civis, ou ditadores sanguinários. O ambiente era muito promissor ainda que empresários “não vissem com bons olhos o poder enormemente fortalecido dos trabalhadores e dos sindicatos.”<sup>186</sup>

Por conta de questões como essa, Noam Chomsky acredita ser equivocado replicar a narrativa de superação de forma ampla e generalizada para narrar a historia desse período, principalmente pela postura estritamente classista e antissindical das elites econômicas estadunidenses. Para Chomsky, são poucos os estudos que dedicam a devida atenção aos conflitos entre operários e dirigentes fabris e as lutas por direitos e melhores condições de trabalho que ocorriam até as portas da década 1930.<sup>187</sup>

De acordo com Michael Parenti, muitos trabalhadores se encontravam em situação desfavorável antes mesmo de 1929, já haviam sido registrados muitos embates por direitos trabalhistas e os movimentos grevistas eram muito intensos. Além disso, o Comunismo naquela altura se apresentava como uma alternativa política e social mais atraente, sendo encarado como uma ameaça pelas autoridades e classes políticas.<sup>188</sup>

De fato, a crise de 1929 submeteu trabalhadores e camponeses à condições tétricas. A catástrofe social emergiu com muitas faces – fome,

*inventores do New Deal: Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930.* Tese de doutorado. UFRJ, 2003, p.130.

<sup>185</sup> Um importante aspecto histórico relacionado ao colapso de 1929 é o elemento de questionamento generalizado de que o sistema capitalista representava uma ameaça para a sobrevivência da raça humana. Dado o seu impacto material, social, e cultural, nas palavras de Hobsbawm, sem essa crise “é muito improvável que o sistema soviético tivesse sido encarado como um sério rival econômico e uma alternativa possível ao capitalismo mundial.”In: HOBBSAWM, E. J. *Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.73.

<sup>186</sup> HOBBSAWM, E. J. *Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.76.

<sup>187</sup> CHOMSKY, N. *Réquiem para o sonho americano: os dez princípios de concentração de riqueza e poder*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2017, p.108-109.

<sup>188</sup> PARENTI, M. *Democracy for the Few*. Boston: Wadsworth, 2011, p.22.

miséria, pobreza, desemprego, mendicância – vindo acompanhada de opressão social crescente, experimentada de maneira mais forte pelos indivíduos das camadas inferiores.<sup>189</sup>

São intempéries como essas que constroem o cenário e as bases de um discurso político que insufla o “sonho americano” até os dias atuais. Importante ressaltar que o regime de trabalho que perdurava nos Estados Unidos (modelo taylorista/fordista de produção) resistia para ser devidamente regulado e “o empresariado americano, mesmo tendo sido capaz de generalizar seu projeto de classe nos anos 1920 (sem dispensar, contudo, altas doses de coerção sobre o trabalho organizado), não se preocupou em criar as bases materiais para um consenso com os trabalhadores, ficando a cargo do Estado a construção das condições institucionais para as mesmas.”<sup>190</sup>

Os estudiosos do período do *New Deal* costumam evidenciar as contradições oriundas do conteúdo deste programa de governo, bem como suas consequências práticas.<sup>191</sup> Limoncic destaca uma divergência significativa inserida na historiografia estadunidense sobre esta questão. De acordo com o autor, “historiadores liberais percebiam no *New Deal* um elemento democratizador da sociedade”. Já os historiadores da geração posterior, influenciados pela *New Left*, seguiam em direção contrária:

[...] o New Deal teria sido incapaz tanto de aliviar as consequências sociais da Grande Depressão como de reverter o quadro de concentração de

---

<sup>189</sup> Conforme descreve o historiador, mesmo quem conseguiu escapar do colapso imediato, sentiria o declínio das condições existenciais por conta de “acelerações da produção, cortes em salários e recompensas, e uma deterioração nos padrões de segurança”. Além disso, empregados estavam submetidos a um “controle de pensamento e de fala tão intenso em algumas fábricas que os trabalhadores nunca falavam, exceto para pedir ou dar instruções. [...] eles não podiam questionar as deduções em seus contracheques e eram submetidos à espancamentos dos Pinkertons [...] e à realização de varreduras em suas casas pelos homens da companhia na busca de artigos roubados”. In: PARENTI, M. *Democracy for the Few*. Boston: Wadsworth, 2011, p.23. Tradução nossa.

<sup>190</sup> LIMONCIC, F. *Os inventores do New Deal: Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930*. Tese de doutorado. UFRJ, 2003, p.128.

<sup>191</sup> Michael Parenti alega que o *New Deal* significou muito mais um plano de recuperação dos negócios do que uma ampla reforma social, e mesmo assim, não escapou dos críticos conservadores republicanos que taxavam Roosevelt e sua política econômica interna como “socialismo rasteiro”. In: PARENTI, M. Op. cit., p.24, p.60.

riqueza e poder característicos da sociedade norte-americana. Pelo contrário, o governo Roosevelt teria criado um estado capitalista todo-poderoso que limitava as liberdades dos cidadãos sem, em contrapartida, erradicar a pobreza, a segregação racial e a desvalorização das mulheres. Em suma, o New Deal teria salvo o capitalismo de suas próprias contradições sem alterar as estruturas da sociedade capitalista, permanentes produtoras e reprodutoras de desigualdades, ainda que novos grupos sociais possam ter sido incorporados ao sistema político.<sup>192</sup>

Para Robert Sean Purdy, o governo Roosevelt não foi bem-sucedido no combate à pobreza, à desigualdade e nem na distribuição igualitária da renda. Por outro lado, foi muito eficiente ao inserir na sociedade estadunidense uma nova dinâmica na relação entre a população e o Estado:

Comparado aos estados de bem-estar dos países social-democratas da Europa, o New Deal de Roosevelt foi modesto. Não recuperou a economia (a II Guerra Mundial o fez) nem redistribuiu renda, mas trouxe em alguma medida segurança econômica para muita gente, transformando as relações entre cidadãos e o Estado por meio da garantia de uma mínima qualidade de vida e proteção social contra adversidades. Imigrantes e sindicatos participaram pela primeira vez na cena política nacional (garantindo o seu apoio ao Partido Democrata até os dias de hoje), americanos rurais receberam novos serviços públicos como eletricidade e os mais pobres, inclusive negros, beneficiaram-se da previdência emergencial. Depois de anos de miséria econômica, muitos americanos ganharam um senso de confiança e progresso.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> LIMONCIC, F. *Os inventores do New Deal: Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930*. Tese de doutorado. UFRJ, 2003, p.136-137.

<sup>193</sup> PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p.210.

O pesquisador Michael Kazim afirma que o *New Deal* teve grande impacto em aspectos subjetivos. Nunca conseguiu criar empregos públicos e privados suficientes, nem mesmo acabar com o desemprego crônico, mas teve forte influência em termos culturais, sendo responsável por despertar em parte da sociedade uma consciência progressista sobre questões sociais e morais acerca do bem-estar social, cidadania, salários, moradia e o papel dos governantes, algo que seria fundamental nos anos do *boom* industrial do pós-guerra, quando efetivamente uma parcela da população experimentou uma melhoria econômica e material em suas condições de vida.<sup>194</sup>

O primeiro registro literário do termo “sonho americano” é do início do século XX. A expressão foi empregada em 1914 numa reflexão de Walter Lippmann, em publicação na qual o autor critica o isolamento político e econômico estadunidense da ocasião. Lippman convoca o país para assumir o protagonismo mundial, além de persuadir seus leitores a desenvolver uma forma de pensar mais impetuosa e combativa para vivenciar os anos que viriam.<sup>195</sup>

A faceta popular deste conceito emerge apenas em 1931, na obra *The Epic of America*, de autoria de James Truslow Adams, renomado historiador e intelectual.<sup>196</sup> Para este autor, o “sonho americano” seria

---

<sup>194</sup> KAZIM, M. *American dreamers: How the left changed a nation*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011, p.202.

<sup>195</sup> Entendemos que há um viés academicista nesta proposta de Lippman. Ele sugere uma revisão teórica de parâmetros que guiavam a economia e a política estadunidense, além de um confronto entre as concepções “Jeffersoniana” - de um Estado menos atuante na economia, porém forte nos direitos e garantias -, e “Hamiltoniana” - que advogam sobre um envolvimento maior do Estado no que diz respeito ao fortalecimento do empreendedorismo e da economia industrial e mercantil. In: JILLSON, C. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.67.

<sup>196</sup> James Truslow Adams tem uma interessante trajetória de ascensão pessoal. Bastante simbólica dado o significado adquirido por seus escritos. De uma família ligada à classe latifundiária do estado da Virginia, e filho de um especulador imobiliário malsucedido, foi criado em condições relativamente modestas. Após formar-se em 1898 no *Brooklyn Politechnic Institute* e obter um mestrado em filosofia em *Yale*, Adams seguiria os passos do pai na corretagem, acumulando ganhos suficientes para dedicar-se à sua carreira literária. Suas descrições históricas e demográficas da região de Long Island lhe trariam notoriedade ao ponto de ser convidado pelo Coronel Edward M. House para ser um dos cartógrafos oficiais da delegação estadunidense que participou da Conferência de Paz de Paris entre 1919 e 1920. Neste momento sua carreira estaria de fato consolidada e seu trabalho receberia ainda um prêmio *Pullitzer* em 1921 pela obra *The Founding of New England*, além do reconhecimento acadêmico obtido pela publicação do título

um conjunto de atitudes e pensamentos presentes ao longo da História dos EUA. Com suas raízes fincadas no passado, estes elementos formam a mentalidade que permite aos estadunidenses perseguir

uma vida melhor, mais rica e mais feliz para todos os cidadãos de todos os níveis [...]. Esse sonho ou esperança esteve presente desde o início. Desde que nos tornamos uma nação independente, cada geração presenciou uma revolta de americanos comuns para salvar esse sonho das forças que pareciam estar sobrecarregando-o.<sup>197</sup>

Uma vez que o contexto da Grande Depressão era de penúria material, tornava-se necessário reforçar a convicção de que a procura da felicidade não estava relacionada à acumulação financeira ou consumo de bens. Para Adams, o “sonho americano”

Não é apenas um sonho de carros a motor e altos salários, mas um sonho de ordem social no qual cada homem e cada mulher serão capazes de atingir a mais plena estatura da qual são inativamente capazes, e serem reconhecidos por outros pelo que eles são, independentemente das circunstâncias fortuitas do seu nascimento [...].<sup>198</sup>

A proposta que este pensador apresentou ao seu editor foi a de um livro sobre a História dos EUA voltado para o público geral, com o intuito de resgatar nos grandes eventos históricos e nos notáveis feitos individuais os traços de um sentimento que acreditava ser único e recorrente, uma capacidade inata existente nos habitantes desse país para superar as adversidades.<sup>199</sup>

---

*Provincial Society, 1690– 1763*, em 1927, parte integrante de um volume altamente conceituado sobre a “História da vida americana”, editado pelos renomados historiadores Dixon Ryan Fox e Arthur M. Schlesinger Sr. In CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.4.

<sup>197</sup> Idem. Tradução nossa.

<sup>198</sup> HANSON, S. L.; WHITE, J. K. *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University, 2011, p.3.

<sup>199</sup> HANSON, S. L.; WHITE, J. K. *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University, 2011, p.3.

### 3.2 CINEMA E O “SONHO AMERICANO”

Saltando das páginas para a tela grande, o conceito literário inspirou a criação de um repertório de representações cinematográficas do “sonho americano”. A inovação dos roteiristas de cinema, de modo geral, foi a atribuição de um caráter mais pessimista para o “sonho”, reflexo da sensação de desconfiança que se amplificou ao longo dos anos pela insuficiência da coalisão do *New Deal* em atender devidamente as demandas da sociedade estadunidense.

O crescimento das cidades e do trabalho industrial, além do advento dos subúrbios e a cultura de consumo ajudaram a compor a imagética do “sonho”. E essas questões se tornaram corriqueiras em filmes sobre crimes, criando as principais chaves de leitura para o “sonho americano” de que dispomos até hoje. Estes elementos são mobilizados por Michael Mann através dos cenários, dos diálogos, das motivações de seus personagens e das situações em que são submetidos. Desta maneira entendemos que a obra de Mann indica caminho para uma série de críticas sobre a sociedade das relações sociais vigentes no espaço urbano contemporâneo.

Nos filmes deste diretor, a cidade pode ser interpretada como um espaço para a pilhagem e acúmulo de riquezas, com relações sociais fracas ou inexistentes. Rayner entende que este é o sentido das tomadas aéreas noturnas da cidade de Los Angeles exploradas por Mann, para mostrar esta imersão frívola e monótona na vida urbana ao seu espectador. Há uma fala de Neil McCauley em que ele reclama desta sensação de imobilidade e existência sem propósito do modo de vida citadino, comparando a cidade das luzes com um grande oceano.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication (Director's Cut)*. New York: Wallflower Press, 2013, p.42

Frame 3 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 25min 24seg - Tomada aérea de Los Angeles



Fonte: FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

Frame 4 - Colateral (2004) - 01h 14min 14seg - Tomada aérea de Los Angeles



Fonte: COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

Para Ari Mattes, Mann retrata a cidade de Los Angeles como um espaço descentralizado, com conexões e interstícios intermináveis mas que não levam a lugar nenhum. Uma cidade apenas com pontos de

chegada mas nenhum ponto de saída.<sup>201</sup> *Fogo Contra Fogo*<sup>202</sup> começa com Neil McCauley chegando de trem (01min 57seg) e termina com o mesmo morrendo em lugar de partida, muito perto de sua fuga no aeroporto (02h 43min 40seg).

Esta cena ecoa em *Colateral*<sup>203</sup>, que inicia no aeroporto de Los Angeles, onde podemos ouvir o avião chegando nos créditos de apresentação do filme (00min 20seg), trazendo Vincent entre seus passageiros, que horas depois encontrará a morte em um vagão de trem da mesma Los Angeles (01h 50min 00seg).

A ideia da cidade sem vida nos auxilia a pensar os personagens de Mann como sujeitos impregnados de desapego e desconfiança com relação à vida urbana, que não produz vínculos sociais duradouros. Para os protagonistas de *Profissão: Ladrão*<sup>204</sup> e *Fogo Contra Fogo*<sup>205</sup> a cidade é apenas o local de trabalho, por isso procuram abrigar-se longe de aglomerações urbanas ou visualizam uma aposentadoria no litoral ou em ilhas paradisíacas, como revela o ladrão Neil McCauley (30min 05seg).

Em *Colateral*, esta crítica é mais incisiva e está inserida na reclamação que Vincent faz ao taxista Max logo em sua primeira conversa (15min 42seg):

Max: Primeira vez em L. A.?

Vincent: Não. Pra dizer a verdade, fico ansioso para sair daqui. É enorme e desconectada. Essa é minha opinião. Você gosta?

Max: É o meu lar.

---

<sup>201</sup> MATTES, A. Action without regeneration: The deracination of the American action hero in Michael Mann's heat. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n. 4, p. 186–194, 2014, p.190.

<sup>202</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>203</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>204</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>205</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).



Vincent: 17 milhões de pessoas. É a quinta maior economia do mundo e ninguém se conhece. Li sobre um sujeito que andou no metrô e morreu. Andou seis horas antes que alguém notasse o corpo, dando voltas em L. A. Pessoas indo e vindo, sentadas ao seu lado. Ninguém notou.<sup>206</sup>

A insatisfação de Vincent com a vida na cidade é um prenúncio de sua própria morte. Há uma ambiguidade neste discurso justamente por pertencer ao assassino de aluguel, pois isso se contrapõe à forma e frieza com que o próprio Vincent age na execução de seu “trabalho”. O desfecho de suas ações ironicamente o conduz àquilo que ele mesmo reclamava no início, uma morte solitária no metrô, invisível aos transeuntes e passageiros (01h 52min 30seg).

Além de embasamento historiográfico, o “sonho americano” é representado de várias maneiras nas artes plásticas, na literatura, na música e no cinema estadunidense. Se para trabalhadores e políticos o ‘sonho’ prevê uma trajetória linear de superação e trabalho duro, sucesso e prosperidade, a produção cultural tende a tratá-lo como uma “realidade mais complexa, desafiadora e indeterminada.”<sup>207</sup>

No caso do cinema, são inúmeros os estilos narrativos que possuem a premissa de representar indivíduos subalternos e as agruras de sua existência. As características estruturais do ‘sonho’ fazem dele um tema suscetível de críticas e revelaram as fraquezas de sua idealização.

A pressão que as normas culturais impõem aos indivíduos, limitando suas opções e escolhas, canalizando-as para posições sociais e econômicas favoráveis e desfavoráveis, sempre foi a matéria-prima da ficção. A ficção fornece um veículo pelo qual vemos e, mais importante, ouvimos personagens - protagonistas e antagonistas, homens e mulheres, os privilegiados e excluídos - confrontando seu mundo e os problemas que ele apresenta. Tão constrangidos são a maioria dos personagens em nossa grande ficção que eles nem

---

<sup>206</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>207</sup> JILLSON, Cal. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.264.

sequer se imaginam perseguindo grandes objetivos, perseguindo o “sonho americano”; em vez disso, eles pensam em si mesmos como lutando para sobreviver, para encontrar um espaço pequeno, um mínimo de paz e segurança, onde possam fazer uma vida - muitas vezes sem sucesso.<sup>208</sup>

Já está amplamente registrado pela história do cinema hollywoodiano que estilos e gêneros cinematográficos são capazes de representar formas comportamentais, traços identitários, condutas políticas e mentalidades. Mas para entender essa dinâmica é importante pontuar que parte das classificações que os pesquisadores e os críticos do cinema costumam utilizar para pensar os filmes são baseadas em categorias criadas pela indústria cinematográfica, principalmente com o intuito de comercializá-los. Essas classificações muitas vezes são arbitrárias ou atribuídas aos filmes muitas décadas depois de seu lançamento. E é importante estar atento à forma como gêneros e estilos dialogam e trocam referências entre si.<sup>209</sup>

Isso quer dizer que além dos clichês e ferramentas narrativas típicas de cada gênero cinematográfico, existem especificidades que emergem diretamente do contexto histórico em que cada filme é produzido, tais como o confronto das forças econômicas e políticas, escolhas artísticas, detalhes da produção, formação intelectual e opções ideológicas de cada realizador. Esta interação acaba por interferir no resultado final.

### 3.3 O “SONHO AMERICANO”: GRANDE DEMAIS PARA VIVER

Abordar o “sonho americano” como uma categoria historiográfica demonstrou ser um fator bastante produtivo para esta pesquisa, especialmente na compreensão a respeito da construção do papel hegemônico cultural desempenhado pelos Estados Unidos ao longo do século XX.

Para Jim Cullen, o “sonho americano” é uma projeção idealizada de anseios considerados típicos dos estadunidenses médios (geralmente aqueles identificados pelo acrônimo WASP). O autor explica que o cerne desta idealização é a concepção dos EUA como único lugar capaz

---

<sup>208</sup> JILLSON, Cal. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.265.

<sup>209</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.45.

de garantir aos seus cidadãos-padrão os seguintes pontos: 1) Mobilidade social progressiva e independente das origens de classe. 2) Garantia de respeito às liberdades individuais, igualdade de oportunidades, direito à propriedade e busca pela felicidade. 3) Capacidade e meios para construção ou aquisição de casa própria. 4) Valorização do ímpeto criativo e empreendedor.<sup>210</sup>

Cullen destaca que a tradição política estadunidense se apropria desse conceito e o reforça com o sentimento de nostalgia. Misturam-se ainda a função de bússola moral, o apelo ao patriotismo e o culto de personalidades políticas. É importante notar também que os quatro tópicos descritos anteriormente são resultado direto dos conflitos históricos que formaram os Estados Unidos atual, tanto em termos geográficos quanto ideológicos. No momento em que o “sonho americano” passa a ser um vocábulo corriqueiro nos anos 1930, estas experiências históricas do país são resgatadas para servir como parte de um discurso apaziguador destinado principalmente aos trabalhadores e trabalhadoras.<sup>211</sup>

Por mais distintos que sejam os quatro pontos elencados, é seguro afirmar que eles giram em torno de uma característica observada a muito tempo nos EUA, que é a noção de desenvolvimento de uma sociedade inteira a partir das realizações de indivíduos. É o que Alexis De Tocqueville identificou como o individualismo estadunidense, uma capacidade de conceber e isolar a si mesmo de todo o corpo social, visando a busca da realização dos próprios objetivos.<sup>212</sup>

Em 1832, Henry Clay, fundador do extinto partido *Whig* dos Estados Unidos, já discursava em prol da valorização dos feitos individuais: “Somos uma nação de homens-feitos por si mesmos” - isto é, uma nação composta de vários “*self-made men*”, outro vocábulo que ficaria muito popular na cultura ocidental e que surgiu para se referir aos indivíduos que superaram suas origens modestas e dificuldades para construir trajetórias de sucesso pessoal por méritos próprios.<sup>213</sup>

Estas ideias, de certa forma, fazem parte do *background* dos personagens de Michael Mann, que são indivíduos excessivamente confiantes em si mesmos, praticantes de crimes que exigem preparo

---

<sup>210</sup> CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.7-8.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>212</sup> TOCQUEVILLE, A. De. *A Democracia na América (Vol. II): Sentimentos e Opiniões*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.119.

<sup>213</sup> CULLEN, Jim. Op. cit., p.69.

prévio e conhecimento técnico sofisticado. Frank Hohimer, o arrombador de cofres de *Profissão: Ladrão*<sup>214</sup>, faz uma espécie de romantização de sua dura criação, com passagem por instituições para menores infratores e prisão pelo roubo de 40 dólares para não passar fome, com o intuito de valorizar sua trajetória de superação pessoal (38min 16seg). Sua pena de dois anos foi ampliada por conta de assassinatos cometidos para escapar de um estupro coletivo (39min 39seg). Hohimer passou mais de 10 anos atrás das grades, e foi neste local que ele alega ter formado seu caráter, adquirido suas habilidades e moldado a sua concepção de mundo, que direciona os seus atos (41min 08seg).

A questão do *self-made man* surge minutos antes desta conversa. Ao receber a proposta de trabalho do gângster Leo, Frank rejeita e responde: “Eu sou autônomo. Estou indo bem. Não lido com egos. Sou meu próprio chefe, então por que eu trabalharia para você?” (27min 45seg). Eventualmente, Frank muda de ideia, e decide trabalhar para Leo (45min 20seg). No momento em que abre mão de seu individualismo, é que começa a experimentar infortúnios e ocasos em seus planos.

O assaltante Neil McCauley de *Fogo Contra Fogo*<sup>215</sup> partilha de preparo pessoal e dispõe de ética individualista similar à de Hohimer. Ele expõe esta ideia ao policial Vincent Hanna na emblemática cena em que tomam café. “Um cara me disse uma vez: Não assumo compromisso com nada que não possa largar em 30 segundos, se a coisa sujar na esquina”. (01h 30min 44seg). Quando tenta criar um vínculo afetivo com outra pessoa, por violar sua filosofia de vida, Neil é penalizado com a autodestruição.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>215</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>216</sup> STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002, p.74.

Frame 5 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 28min 52seg / 01h 35min 08seg -



Fonte: FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

Para Rayner, elementos como o individualismo e valorização das crenças e habilidades pessoais são centrais para a compreensão dos personagens de Michael Mann. O diretor aborda estas questões jogando com a ambiguidade e criando discursos ou situações em que as mesmas são gradativamente corroídas pelo solipsismo, pelas escolhas erradas, equívocos, ou então pela pressão social e econômica do contexto.<sup>217</sup>

Acreditamos ser importante pensar os personagens de Michael Mann inseridos na lógica destrutiva do neoliberalismo, onde há uma forte rejeição a qualquer tipo de assistencialismo ou recurso que seja provido de fora da iniciativa ou do esforço do próprio indivíduo. Como explica Richard Sennett, as pessoas que não conseguem “fazer-se por si mesmas”, são consideradas parasitas sociais.

A destruição das redes assistenciais e dos direitos é por sua vez justificada como libertando a economia política para agir com mais flexibilidade, como se os parasitas puxassem para baixo os membros mais dinâmicos da sociedade. Vêm-se também os parasitas sociais como profundamente alojados no corpo produtivo — ou pelo menos isso é o que passa o desprezo pelos trabalhadores aos quais se precisa dizer o que fazer, que não tomam iniciativa por conta própria. A ideologia do parasitismo social é um poderoso instrumento no local de trabalho; o trabalhador

---

<sup>217</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication (Director's Cut)*. New York: Wallflower Press, 2013, p.163.

precisa mostrar que não está se aproveitando do trabalho dos outros.<sup>218</sup>

O assassino de aluguel de *Colateral*, Vincent, possivelmente é um dos que melhor personifica o neoliberalismo e a faceta mais pessimista e egoísta que Mann atribui ao individualismo e ao *self-made man*.<sup>219</sup> Logo após dar cabo da primeira vítima de sua lista (19min 10seg), Vincent pede que Max, uma testemunha acidental e agora feito refém, acalme-se. Ele obriga o taxista a levá-lo ao encalço do restante de seus alvos (20min 02seg). Max permanece inquieto durante o trajeto e Vincent pede que o motorista respire fundo (25min 43seg). Em seguida, dá um conselho sobre como lidar com o que acredita ter sido um imprevisto: “Temos que nos adaptar às circunstâncias, improvisar. *Darwin. I Ching. Shit Happens*. Enfim, essas coisas acontecem” (26min 05seg).<sup>220</sup>

Desacreditado, Max não consegue assimilar a situação em que está envolvido. Vincent novamente o retruca: “Já ouviu falar em Ruanda? Dezenas de milhares morreram antes do amanhecer. Nunca tantos morreram tão rápido desde Hiroshima e Nagasaki. Preocupa-se com isso Max? Já se juntou à Anistia Internacional? Oxfam? Salve as Baleias? Greenpeace? Algo assim? Não. Eu elimino um argelino gordo e você tem um chilique” (26min 42seg). Incapaz de acalmar Max, ele conclui: “Pra você se sentir melhor, ele era um marginal envolvido com drogas” (27min 07seg).

### 3.4 O “SONHO AMERICANO” ENTRE A CRENÇA E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA

Como mantra político, o “sonho americano” promove a esperança de um futuro melhor para seus adeptos, retirando a sua substância do apelo constante ao passado mítico e petrificado. Entendemos que este tipo de interpretação pode ser confrontada a partir da discussão feita

---

<sup>218</sup> SENNETT, R. A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009, p.167.

<sup>219</sup> Kyle Barrowman desenvolve a personalidade negativa de Vincent como niilismo. In: BARROWMAN, K. *Collateral: A case study in ethical subjectivity*. *Off Screen*, Montreal, v.15, n.9, p.1-15, 2011, p.7-8.

<sup>220</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

pelo historiador alemão Reinhart Koselleck acerca da articulação entre experiência e expectativa.

Para este autor, “a história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas”.<sup>221</sup> Por isso esses dois elementos devem ser tratados como meta-categorias da relação que certas ideias estabelecem com a temporalidade histórica, nesse caso, entender como passado e futuro se entrelaçam simultaneamente na vida cotidiana e com a “História Universal”:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.<sup>222</sup>

Neste sentido, o “sonho americano” pode ser entendido como uma tentativa de impor aos indivíduos uma experiência histórica geral da nação, permeada por fatos históricos selecionados de forma pragmática e racional pelas instituições, que servem como a moldura ou o receituário das expectativas individuais.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p.309.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.309-310.

<sup>223</sup> Quando James Truslow Adams fez uso do termo, propunha a mobilização de uma série de conhecimentos familiares diluídos em meio a eventos e biografias que se tornaram relevantes para a História de seu país. Para ele, as ideias, insights e sentimentos que expressam o “sonho americano” estão presentes nos Estados

O “sonho”, genericamente, é o caminho do sucesso seguido por figuras emblemáticas da história dos EUA. “Se Abraham Lincoln e Barack Obama puderam se tornar presidentes, e se Andrew Carnegie e Bill Gates puderam se tornar os homens mais ricos de suas respectivas épocas”, basta recorrer às suas biografias e seguir os seus exemplos.<sup>224</sup>

A retórica política faz um uso eficiente desta noção. John K. White afirma que incorporar “sonho americano” no discurso é manobra habitual de congressistas e postulantes de cargos públicos de toda espécie, antes mesmo do início do processo eleitoral. Prevalece sempre o estímulo na crença de que o “sonho” está se afastando do alcance do cidadão comum e que cabe ao presidente resgatá-lo.<sup>225</sup>

[...] enquanto o presidente luta para reconquistar a base econômica da nação, a fé no sonho americano ainda persiste - apesar dos triunfos e fracassos associados à presidência dos EUA. Essa firme fé no sonho americano é algo que os presidentes modernos (e futuros presidentes) usaram para encontrar um terreno comum com seus concidadãos.<sup>226</sup>

Não é por acaso que a maioria dos biógrafos presidenciais, sempre que possível, procuram destacar as origens relativamente humildes de seus protagonistas: relacionar sua trajetória com figuras políticas populares do passado histórico dos EUA, além de salientar as dificuldades e soluções adotadas para superação de adversidades, em alguns casos sem se importar se as histórias elencadas são mais fictícias do que factuais.<sup>227</sup>

Muitos estudiosos afirmam que a receptividade para narrativas de superação e propensão para a aceitação de figuras messiânicas é influência da religião sobre o imaginário político estadunidense. Reminiscências do pensamento puritano sempre fizeram parte da cultura política deste país e são essenciais para oferecer antídotos morais e

---

Unidos desde os primeiros assentamentos de colonos no século XVII. In: CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p. 5-6.

<sup>224</sup> JILLSON, C. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.6. Tradução nossa.

<sup>225</sup> Ibid., p.43.

<sup>226</sup> Idem.

<sup>227</sup> CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.46.



redenção para o que seria interpretado como eventual ganância individualista e expansionismo predatório.<sup>228</sup>

Associações entre crença e práxis são atitudes corriqueiras, afinal, “a relação entre senso comum e religião é muito mais íntima do que a relação entre senso comum e sistemas filosóficos dos intelectuais.”<sup>229</sup> É bom mencionar que a influência do cristianismo protestante nos Estados Unidos, bem como da lógica capitalista e sua relação com a formação do senso comum e de práticas cotidianas foi consagrada no célebre trabalho de Max Weber.<sup>230</sup>

Esta questão também fornece alguns parâmetros para compreender como ocorre a escolha dos eventos e dos personagens que serão envoltos pelo manto da “História oficial”. Este processo é feito de modo a coadunar com tais significados de uma forma que possam ser perpetuados como modelo universal para realização do “sonho”.<sup>231</sup>

Mark Osteen afirma a matriz protestante tem forte influência no cinema *noir* e em filmes centrados em criminosos, em que as narrativas tendem a explorar a ideia de perdão ou redenção. Geralmente são personagens que desejam uma ruptura com o passado de crimes e caminham em direção de um futuro de consciência limpa, algo que pode ser obtido através da aceitação e do amor de uma companheira, de uma nova identidade, do esquecimento da imprensa e da opinião pública, da exclusão dos registros policiais, e assim por diante.<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> AZEVEDO, C. O Sentido de Missão no Imaginário Político Norte-Americano. *Revista de História Regional*, v. 3, n. 2, p. 77–90, 1998, p.81.

<sup>229</sup> GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere - Volume 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.115.

<sup>230</sup> AZEVEDO, C., Op. cit., p.87.

<sup>231</sup> De acordo com Cal Jillson, a matriz religiosa que explica a forte adesão cultural e política do “sonho americano” na sociedade estadunidense é denominada de Credo Americano: um conceito que tenta explicar os EUA moderno como a continuidade da empreitada dos pioneiros, uma disposição inata que orienta e justifica a agência individual, herança cultural e intelectual, cujo legado é inspirado no cristianismo protestante praticado pelos puritanos e *quakers* estabelecidos na América do Norte a partir do século XVII. Suas experiências de vida e trajetória seriam os modelos fulcrais para a disseminação dos ideais de liberdade, igualdade e busca pela felicidade, além de reforçar o principal elemento étnico-cultural dos Estados Unidos, o componente *WASP*, que dá ao sonho sua moldura masculina, branca, anglo-saxã e protestante. In: JILLSON, C. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.2-3.

<sup>232</sup> OSTEEN, M. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, p.38.

Os filmes de Mann, entretanto, a busca pela redenção não é algo tão urgente. Em *Profissão: Ladrão*<sup>233</sup> e *Fogo Contra Fogo*<sup>234</sup>, respectivamente, Frank e Neil não procuram perdão pela sua vida pregressa e não existe questionamento moral por seus atos em nenhum momento. Pelo contrário, eles perseguem o “sonho americano”, que surge em seu horizonte de expectativa atrelado aos crimes, habilidades, bens e ganhos financeiros que obtiveram ao longo de seu espaço de experiência. Os personagens parecem encarar sua vida como uma sucessão de etapas, cuja última é a aposentaria e a transformação de criminoso para chefe de família. A aceitação de suas companheiras é importante porque é uma forma de validar sua habilitação para desfrutar desta nova condição.

É possível alinhar a cinematografia de Mann com uma vertente mais pessimista do *film noir*, que emerge pelo trabalho de realizadores de origem judaica durante os anos 1950, sob influência do horror proporcionado pelo nazismo em relação à sua comunidade e pela perseguição política propiciada pelo senador Joseph McCarthy.<sup>235</sup>

Podemos dizer então que a relação negativa do indivíduo com sua experiência histórica é uma das assinaturas pessoais da cinematografia de Michael Mann. A constatação de incapacidade que seus personagens apresentam ao longo da trama em estabelecer vínculos entre suas experiências e em acomodar as suas crenças e valores pessoais com as pessoas e o mundo que os circunda, os conduzem a acessos de tristeza, desencanto com a vida e culminam em fúria autodestrutiva.

Em nosso entendimento, Mann desenvolve seus personagens como indivíduos desajustados, que não conseguem estabelecer laços e por isso perdem sua função e identidade aos poucos. A pesquisadora Nicole Rafter explica que este tipo de característica é bastante explorada em filmes sobre crimes ou protagonizados por personagens considerados *outsiders* ou anti-heróis. Os indivíduos possuem personalidade frívola, calculista, implacável. As motivações são essencialmente pessoais. Não existem causas morais maiores em jogo além dos seus próprios objetivos. A trama gira em torno de uma

---

<sup>233</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>234</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>235</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El Cine Negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996. p.109-112.

insatisfação crescente que logo se comuta em cólera, atos de retaliação ou vingança.<sup>236</sup>

E deve-se ressaltar que em nossa análise também considera que estes personagens são concebidos dentro de uma sociedade que opera sob o receituário neoliberal, amparados na excessiva confiança de que o ímpeto individualista e a livre iniciativa são caminhos para emancipação das pessoas. Para adeptos do neoliberalismo, qualquer movimento do Estado em direção da criação de benefícios para a população, políticas igualitárias ou atitudes coletivistas são vistas como ingerências

O Estado [...] deveria se manter o mais distante possível do mercado de bens e serviços. Não deveria deter a propriedade dos meios de produção, não deveria alocar recursos, não deveria exercer nem incentivar monopólios e não deveria fixar preços nem rendas. Na visão desses “neoliberais”, os serviços então fornecidos pelo Estado — seguro, habitação, pensão, saúde e educação — poderiam ser providos com mais eficiência pelo setor privado, pagos pelos cidadãos com renda não mais direcionada (equivocadamente) para insumos públicos.<sup>237</sup>

Dos três criminosos protagonistas de Mann, Frank Hohimer é o mais emblemático neste sentido. Ele é um *self-made man* nato e livre empreendedor, e o filme nos mostra um indivíduo acredita que através de seu próprio esforço acessará uma vida plena e feliz, simbolizado pela riqueza, pela constituição de uma família nuclear e pela garantia de um futuro tranquilo para si mesmo e para aqueles em que nutre afeição.<sup>238</sup> Tal desejo é simbolizado por uma colagem que Frank carrega na carteira, e para a qual ele constantemente olha. Estão ali imagens de uma casa, um carro, crianças, e uma foto de seu mentor e pai adotivo Okla (16min 48seg).

---

<sup>236</sup> RAFTER, N. *Shots In The Mirror: Crime films and society*. Nova York: Oxford University Press, 2000, p.150.

<sup>237</sup> JUDT, T. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p.677.

<sup>238</sup> PROFISSÃO: *Ladrão (Thief)*. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Frame 6 - Profissão: Ladrão (1981) - 16min 00seg / 16min 48seg - Frank emocionado



Fonte: PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Quando aceita a proposta de trabalho oferecida Leo, apesar de contrário aos seus princípios pessoais, Frank acredita antecipar a realização deste ‘sonho’ (45min 39seg). O acordo exige que Frank se desloque de Chicago para Los Angeles (55min 27seg). É o roubo mais difícil realizado por ele e sua equipe (01h 11min 49seg). A satisfação em seu rosto após o arrombamento do cofre se contrapõe ao infortúnio que experimenta posteriormente (01h 32min 34seg / 01h 33min 10seg).

A trama é construída de forma a mostrar Frank sendo sistematicamente golpeado em sua expectativa de melhora. Em dado momento ele consegue comprar a liberdade de seu pai adotivo, Okla (51min 57seg), mas este por sua vez, sofre um ataque cardíaco enquanto desce as escadarias da prisão, prestes a ser solto (01h 06min 51seg). Uma vez que ele e sua esposa Jessie não conseguem a adoção legal de uma criança (57min 49seg), Frank é obrigado a recorrer aos favores de Leo (01h 05min 48seg). O limite é finalmente rompido quando Frank descobre que Leo está retendo parte de seu pagamento para investimentos em ações e especulação financeira (01h 38min 00seg). Ele se revolta desta condição (01h 39min 51seg). Leo não deixa barato e assassina seu amigo e comparsa Barry de forma brutal (01h 42min 21seg). Em seguida, ameaça sua esposa e filho (01h 43min 50seg). Uma vez que percebe que seus anseios são incompatíveis a uma lógica de trabalho da organização criminosa da qual faz parte, que imita uma estrutura corporativa, Frank se revolta. Ele dispensa sua mulher e filho (01h 48min 20seg). Explode todas as suas coisas (01h 50min 41seg; 01h 51min 50seg; 01h 52min 21seg), e então vai ao calçao de Leo e seus associados em busca de vingança. Frank assim não consegue realizar sua própria concepção de “sonho americano”, nem como experiência histórica, nem como sistema de crenças.

Frame 7- Profissão: Ladrão (1981) - 01h 53min 18seg – Momento de autodestruição de Frank



Fonte: PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Conforme Richard Sennett, essa nova forma de capitalismo do final do século XX inviabiliza modos de vida organizados em médio e longo prazo, que são substituídos por realizações de espaço curto de tempo ou imediatas, em nome da flexibilidade ou da capacidade de rápida adaptação. Nesse sistema de pensamento, a instabilidade vai sendo normalizada e a vida estável é punida. É o que Sennett chama de “corrosão do caráter”. A sociedade é organizada em curtos episódios e destrói as possibilidades de relações sociais duráveis e engajamento com causas coletivas, que é substituído pelo individualismo e o egocentrismo.<sup>239</sup>

A relação estabelecida entre Max e Vincent em *Colateral*<sup>240</sup> evidencia muito bem esta questão. Max é taxista do horário noturno em Los Angeles. Experiente, ele tem muita esperança em realizar o ‘sonho americano’. Possui o legítimo desejo de ascender socialmente e obter a felicidade a partir do seu próprio suor como um *self-made man*. Apesar de ser taxista durante 12 anos, ele afirma que este emprego é temporário (07min 44seg), um bico para pagar contas (07min 48seg). Max planeja em breve se tornar seu próprio patrão e abrir uma empresa de aluguel de limusines (08min 05seg). A chegada de Vincent em seu táxi representa uma ruptura profunda nesse modo de vida (14min 26seg). Vincent é um soldado da fortuna adepto de mudanças bruscas. Um passageiro sem origem e sem vínculos (26min 17seg).

<sup>239</sup> SENNETT, R. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo* (14ª Ed.). Rio de Janeiro: Record, 2009, p.33.

<sup>240</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

Esta ética de trabalho e visão de mundo fica expressa durante a conversa entre ambos, enquanto assistem a uma sessão de jazz (36min 39seg). Vincent se diz um admirador e vê neste tipo de música uma metáfora para a vida capitalista: “É inesperado, improvisado. Como hoje à noite” (40min 06seg). Em sequência, ele faz uma crítica: “A maioria das pessoas em dez anos terá o mesmo trabalho e rotina. Tudo igual. Só pra se manterem seguras e confortáveis” (40min 34seg). Então, ele ironiza: “Cara, você não onde estará daqui a dez minutos” (40min 44seg).

### 3.5 O “SONHO AMERICANO” COMO ACUMULAÇÃO MATERIAL

A década de 1950 marca a consolidação “sonho americano” enquanto elemento cultural, passando de imaginário coletivo para uma experiência histórica material. Isto acontece por conta de diversos fatores, o principal deles é o fortalecimento econômico dos Estados Unidos nesse período, o que proporcionou ampla geração de empregos e o crescimento da classe média urbana estadunidense, grupo para o qual o conceito do ‘sonho’ sempre teve um maior apelo. Para diversas famílias, esse processo de reestruturação econômica do pós-Guerra resultou em diversas oportunidades de ascensão social<sup>241</sup>, a base “sonho americano”.

Milhões de americanos que até então haviam convivido com as precariedades do esforço de guerra, quando não com as dificuldades inerentes de uma economia que até há pouco ainda se recuperava do severo golpe de 1929, por fim puderam compensar o período de escassez. Comodidades que haviam sido privilégio das obras de ficção científica logo foram incorporadas ao cotidiano de parte significativa da população logo nos primeiros cinco anos após o fim da guerra: transmissão automática em carros, secadores elétricos, LPs, câmeras Polaroid, sem falar em aspiradores de pó, geladeiras, roupas de nylon, e toda sorte de objetos de plástico, de bibelôs a brinquedos. [...] Estimuladas pelo

---

<sup>241</sup> SOUSA, R. F. DE. *A nova esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009, p.32-33.

crédito fácil (houve um aumento de 800% no crédito direto ao consumidor apenas entre 1945 e 1952), “entre 1939 e 1948, as vendas de roupas aumentaram três vezes; de mobília, quatro vezes; de joias, quatro vezes; bebidas alcoólicas, cinco vezes; eletrodomésticos, inclusive a TV, cinco vezes.” O sonho americano ganhava as cores de um sonho de consumo.<sup>242</sup>

Eric Hobsbawm chama o período (situado entre 1950 e 1973) de “Era de Ouro”, onde melhorias na qualidade e padrões de vida ocidentais foram possibilitadas pela combinação de um imenso desenvolvimento tecnológico na agricultura e na indústria, com uma série de acordos e negociações construídos no campo da política e das relações de trabalho:

Essa combinação era, como vimos, uma construção política. Apoiou-se num consenso político efetivo entre a direita e a esquerda na maioria dos países “ocidentais”, tendo a extrema direita fascista-ultranacionalista sido eliminada do cenário político pela II Guerra Mundial e a extrema esquerda comunista pela Guerra Fria. Também se baseou num consenso tácito ou explícito entre patrões e organizações trabalhistas para manter as reivindicações dos trabalhadores dentro de limites que não afetassem os lucros, e as perspectivas futuras de lucros suficientemente altos para justificar os enormes investimentos sem os quais o espetacular crescimento da produtividade da mão-de-obra da Era de Ouro não poderia ter ocorrido.<sup>243</sup>

O PIB dos EUA cresceu em torno de 250% entre 1945 e 1960, com a renda familiar se elevando na mesma medida em que caíam as taxas de desemprego e inflação.<sup>244</sup> As boas novas para a classe trabalhadora seriam reveladas pelo acesso à uma economia de incentivo de bens de consumo de massa, associada a uma conjuntura de

---

<sup>242</sup> Ibid., p.33.

<sup>243</sup> HOBBSAWM, E. J. *Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.221.

<sup>244</sup> PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p.230-231.

fortalecimento dos sindicatos, melhorias salariais e expansão de vários benefícios proporcionados pelo Estado de Bem-Estar Social.<sup>245</sup>

Algo que também tornou a realização do “sonho americano” algo concreto foram as ações políticas de combate ao Comunismo, principalmente as táticas de *soft power*, onde a exploração de conceitos como *American Way of Life* e *American Dream* tiveram papel crucial, por novamente incensar o pensamento religioso presente na sociedade estadunidense. Como explica Alexandre Valim:

Ao longo do século XX, o conceito foi comumente associado ao patriotismo e a interpretações sobre a vida, a liberdade e a busca da felicidade. Durante a Guerra Fria, a expressão foi largamente utilizada pelos meios de comunicação, especialmente pelo cinema, para acentuar não somente as vantagens de se viver nos EUA, como também as desvantagens de se viver na URSS. Nas décadas de 1940 e 1950, o emprego da expressão esteve mais próximo de representações morais e religiosas, bem como de interpretações sobre as benesses propiciadas pelo capitalismo.<sup>246</sup>

Em *Profissão: Ladrão*<sup>247</sup> (41min 39seg) e *Fogo Contra Fogo*<sup>248</sup> (39min 47seg), por exemplo, os protagonistas de personalidade *low-profile* não expressam sua vontade de realização do “sonho americano” necessariamente como desejo de acumulação material. No caso de *Colateral*<sup>249</sup>, Vincent não demonstra nenhum outro propósito além de cumprir sua lista de alvos a tempo chegar ao aeroporto (16min 53seg), ao passo que Max parece mais interessado na sua mudança de seu status social do que em riqueza (08min 16seg). Mann acaba subvertendo uma

---

<sup>245</sup> Idem.

<sup>246</sup> VALIM, Alexandre. B. *Imagens Vigeadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM, 2010, p.31.

<sup>247</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>248</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>249</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).



convenção do cinema clássico de gângster, que geralmente concebe o criminoso como um sujeito disposto a qualquer coisa para enriquecer ou a infâmia de morrer reconhecido.<sup>250</sup>

Importante destacar aqui o motivo pelo qual a questão da moradia é essencial para o “sonho americano”. Muitos trabalhadores estadunidenses vivenciaram a partir da década de 1950 a inédita realização do sonho da casa própria, a partir do processo de renovação urbana incentivado por programas habitacionais e expansão dos serviços prestados para a crescente população que migrava para as cidades. Os subúrbios emergiriam na paisagem cultural estadunidense como um dos retratos de uma nova classe média, majoritariamente branca.

Longe da confusão das grandes aglomerações urbanas, os subúrbios se tornaram o sonho de consumo habitacional de quem podia pagar pelo privilégio de viver neles. Ruas espaçosas, casas que pareciam feitas em série e dotadas de quintal e churrasqueira, fácil acesso por carro às comodidades de consumo e lazer dos malls e, por último, mas não menos importante, a promessa de uma vizinhança respeitável, isto é, branca, convencional e com uma estabilidade financeira representada por um ou dois automóveis na garagem. Tal era a atração que o subúrbio exercia que, em 1960, um quarto de todas as casas americanas tinham sido construídas nos últimos dez anos, quando 83% do crescimento populacional do país tinham se dado nessas áreas. Com o crescimento vieram as instituições inevitáveis — igrejas, escolas, clubes — e toda uma vida comunitária própria a fazer a alegria de milhões de pessoas que, frequentemente pela primeira vez, tinham acesso a uma moradia não apenas de sua propriedade, mas também espaçosa e equipada com confortos antes raros, como um banheiro moderno.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> RAFTER, N. *Shots In The Mirror: Crime films and society*. Nova York: Oxford University Press, 2000., p.150.

<sup>251</sup> SOUSA, R. F. DE. *A nova esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009, p.35.

Os personagens de Mann, com exceção de Max em *Colateral*<sup>252</sup>, são semelhantes a trabalhadores autônomos. Como explica Gaine, o diretor mostra organizações criminosas entrelaçadas com a vida burguesa e criminosos solitários como membros orgulhosos da classe trabalhadora.<sup>253</sup>

Um exemplo claro dessa questão aparece em *Profissão: Ladrão*<sup>254</sup>, em que Mann contrapõe o Frank real, ladrão habilidoso, vestido como um operário (03min 33seg), com o Frank empresário de fachada, vestido em trajes esporte fino que aparece dando ordens aos seus funcionários na sua loja de carros usados (11min 57seg).

Frame 8 – Profissão: Ladrão (1981) - 03min 33seg / 07min 19seg - Arrombamento do cofre



Fonte: PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

A ideia da ascensão social de Frank e realização do “sonho americano” pode ser vista nas cenas seguintes:

---

<sup>252</sup> COLATERAL (*Collateral*). Op. cit.

<sup>253</sup> GAINE, V. M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, p.37.

<sup>254</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Frame 9 - Profissão: Ladrão (1981) - 47min 37seg - Frank compra uma casa no subúrbio de Chicago



Fonte: PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Frame 10 - Profissão: Ladrão (1981) - 01h 35min 25seg - a família nuclear de Frank



Fonte: PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Em suma, o entendimento construído sobre o “sonho americano” enquanto realização material implica em considerar que apenas os EUA “oferece oportunidades iguais e quase ilimitadas de mobilidade ascendente para aqueles que adotam uma forte ética de trabalho, independentemente das origens de classe”, e é o único lugar capaz de

proporcionar “segurança financeira, casa própria, família, altos níveis educacionais (que levam à mobilidade ascendente), maiores oportunidades e recompensas para a próxima geração (em comparação com a geração atual), uma carreira de sucesso, liberdade, felicidade e uma aposentadoria confortável”.<sup>255</sup>

### 3.6 O “SONHO AMERICANO” COMO CATEGORIA DE ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA

Ideários e discursos são legitimados pela História. O antropólogo e historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot faz o seguinte questionamento:

Mas o que faz algumas narrativas em vez de outras, poderosas o suficiente para passar como história aceita se não a própria historicidade? Se a história é meramente a história contada por aqueles que venceram, como eles venceram, em primeiro lugar? E por que todos os vencedores não contam a mesma história?<sup>256</sup>

Uma das chaves de interpretação para o “sonho americano” reside em entender como seus principais fundamentos estão entrelaçados com a narrativa histórica oficial. É possível que a melhor forma de compreendê-lo seja considerá-lo nos termos de uma ideologia.

Entender como uma coletividade adere ou rejeita uma ideologia é passo fundamental para compreender como as forças de um processo histórico agem sobre a formação das mentalidades.<sup>257</sup> Construções históricas que são engendradas por vias arbitrárias tendem a ser rejeitadas com uma facilidade maior, ainda que pelas circunstâncias contextuais, gozem de alguma popularidade por algum tempo. As construções que sobrevivem são aquelas que conseguem capturar de maneira eficiente as demandas existentes no período histórico, e se

---

<sup>255</sup> PERUCCI, R.; WYSONG, E. *The new class society : goodbye American dream?* Lanham: Rowman and Littlefield, 2014, p.4-5. Tradução nossa.

<sup>256</sup> TROUILLOT, M.-R. *Silencing The Past: Power and the production of history* (20th anniversary edition). Boston: Beacon Press, 2015, p.15. Tradução nossa.

<sup>257</sup> GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere - Volume 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.111.

conectar de maneira orgânica à cultura, mesmo diante de adversidades.<sup>258</sup>

Existe alguma dificuldade para captar a essência do “sonho americano” e isto reside no fato de que o termo não é exclusivo dos círculos acadêmicos ou da ciência política. O conceito é de uso comum de modo a ser considerado onipresente na cultura e na sociedade estadunidense:

[...] desde muito tempo ultrapassou o domínio relativamente mofado da cultura impressa para o brilho incandescente dos meios de comunicação de massa, onde é consagrado como nosso lema nacional. Atletas exultantes declamam depois dos jogos do campeonato. Políticos aspirantes invocam-no como base de suas candidaturas. De outro lado, homens de negócios sérios citam como objetivo final de seus empreendimentos. O termo parece ser o mais elevado, bem como o componente mais imediato de uma identidade americana, um direito inato muito mais significativo e convincente do que termos como "democracia", "Constituição" ou mesmo "os Estados Unidos".<sup>259</sup>

Seja no plano das experiências cotidianas, seja no espaço da produção historiográfica, conceitos como o “sonho americano” são forjados e adquirem consistência em meio a tensões e disputas. Koselleck por exemplo, explica que a noção de progresso como melhoria possui muita importância na forma como vinculamos as experiências individuais ao tempo histórico. A ideia é de que articulamos nossa agência no presente sempre como superação de experiências do passado, fomentando a expectativa de melhoria e aperfeiçoamento no futuro, embasando o “progresso” em questões como a relação que estabelecemos com os avanços técnicos e científicos, além da percepção de aprimoramento das instituições sociais e cívicas.<sup>260</sup>

Diversos autores e autoras mostram que o “sonho americano” é falho em seu objetivo de ser o agregador social do projeto de vida bem-

---

<sup>258</sup> Idem.

<sup>259</sup> CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.5. Tradução nossa.

<sup>260</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p.320-321.

sucedida prometido pelo capitalismo estadunidense. Esta fragilidade fica cada vez mais explícita, principalmente para a população dos estratos mais baixos, submetida à crescente lacuna da distribuição da riqueza, da desigualdade racial, das condições precárias de vida dos imigrantes pobres, do sexismo contínuo em todos os aspectos da vida americana, além de outros pontos que se converteram em dilemas típicos enfrentados pelo chamado cidadão médio, como impostos altos, reduções salariais, demissões coletivas, realocação de pátios industriais, e assim por diante.<sup>261</sup>

Conforme explica Koselleck, as experiências históricas, principalmente as de nível pessoal, podem ser elaboradas e reelaboradas para adquirir materialidade no presente, sendo saturadas com momentos do passado histórico visando lhe atribuir algum sentido.<sup>262</sup> Por isso o “sonho americano” tende a ser tomado como um conjunto de explicações generalizantes e unificadoras das características e das experiências que fizeram da democracia estadunidense um exemplo para o resto do mundo.

E isto é recorrente em vários processos da História dos EUA. Flávio Limoncic explica que existe neste país uma visão compartilhada de que a sua trajetória no curso da história humana torna-lhes uma nação excepcional e isso os qualifica para estender sua atuação para todas as direções, levando para todo o globo os valores de uma democracia liberal e sadia, enfatizando a necessidade de construção de um caráter viril, individualista e conquistador do verdadeiro “homem americano”.<sup>263</sup>

Adotar uma instituição cultural como o “sonho americano” como um modelo único de vida para toda uma nação significa considerar que apenas certas experiências históricas são válidas e que por isso devem ser mobilizadas com o intuito de delimitar o passado, tornar a realidade do presente histórico mais legível e as expectativas em relação ao futuro mais verossímeis e aceitáveis.<sup>264</sup>

Para Michel-Rolph Trouillot a História pode ser entendida de duas maneiras: enquanto processo de transformação social e conhecimento do mundo material, e como produção de narrativas sobre

---

<sup>261</sup> HANSON, S. L.; WHITE, J. K. *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University, 2011, p.141.

<sup>262</sup> KOSELLECK, Reinhart. Op. cit., p.312.

<sup>263</sup> LIMONCIC, Flávio. *Os inventores do New Deal: Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930*. Tese de doutorado. UFRJ, 2003 p.28-29.

<sup>264</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p.313.

essa transformação. Estas características do processo histórico estão relacionadas ao desempenho do ofício de historiador. Também são fundamentais para distinguir as atribuições dos indivíduos e das coletividades na História enquanto agentes, além de suas posições dentro de uma estrutura e consciência de sua própria historicidade.<sup>265</sup>

As considerações Trouillot podem ter grande utilidade para uma crítica ao “sonho americano” por nos auxiliar a compreender como certas trajetórias e experiências são tornadas invisíveis e/ou omitidas para que outras sejam legitimadas no curso da História. O autor destaca que isso pode ocorrer de forma deliberada, sob a influência de jogos de poder, mas também pode ser incorporada de forma inconsciente por historiadores, políticos, instituições midiáticas e todos aqueles que se deparam diante de fatos e fontes históricas.<sup>266</sup>

Nossa interpretação é de que existe nos filmes de Michael Mann sao estruturados de modo a oferecer uma reflexão pessimista sobre o “sonho americano”. Como explica Ismail Xavier, a integração do cinema junto à estrutura cultural das sociedades contemporâneas do século XX permite que vejamos em tela interpretações alegóricas ou analogias acerca de processos históricos diversos, a partir da mobilização de uma série de valores, sentidos, memórias, ou discursos políticos. Este efeito varia de contexto a contexto e envolve a maneira como os cineastas utilizam suas preferências estilísticas, convenções narrativas, edição de imagens, escolhas de elenco, e assim por diante.<sup>267</sup>

Comentários sociais e críticas de cunho político não são componentes obrigatórios do texto cinematográfico. Muitas vezes eles emergem de forma espontânea do contexto histórico e da percepção do público e dos estudiosos sobre confrontos ligados às lutas pela hegemonia, além da rede de interesses materiais e sistemas simbólicos nos quais estão inseridos.<sup>268</sup> Michael Mann afirma, por exemplo, acreditar que nem sempre seus filmes e personagens devam carregar

---

<sup>265</sup> TROUILLOT, M.-R. *Silencing The Past: Power and the production of history* (20th anniversary edition). Boston: Beacon Press, 2015, p.23.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.24-25. Tradução nossa.

<sup>267</sup> XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Volume I*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p.344-345.

<sup>268</sup> XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Volume I*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p.378.

todo o pacote cultural que lhes é associado para atingir o fim esperado.<sup>269</sup>

Por isso também, a cidade Los Angeles não pode ser considerada uma simples locação de filmagens. Este local simboliza a expansão das fronteiras dos EUA e é palco de muitos filmes do gênero *western*. Neste processo, muitos indígenas e hispânicos foram assassinados, negros escravizados e mulheres exploradas para que então, o homem branco pudesse se estabelecer. A cidade, junto com o comportamento de pistoleiros solitários de seus personagens, são fundamentais na criação da aura nostálgica que paira sobre os filmes de Mann.<sup>270</sup>

Por baixo da farsa da vida urbana moderna, persistem as mesmas relações brutais que erigiram aquele lugar. Há uma cena em *Colateral*<sup>271</sup> sem diálogos, em que Max e Vincent apenas contemplam dois coiotes passando pela rua (01h 16min 23seg). Um momento espontâneo segundo o diretor, mas que configura seu desejo em demonstrar a persistência do passado histórico, do estado natural das coisas.<sup>272</sup>

Frame 11 - *Colateral* (2004) - 01h 16min 22seg / 01h 16min 59seg - Vincent e Max observam os coiotes



Fonte: COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>269</sup> Mann faz essa declaração em uma pergunta sobre a questão racial em torno do personagem de Jamie Foxx no filme *Collateral*. In: KRAMP, L. MANN, M. US-Regisseur Michael Mann: “L.A. gehört den Kojoten”. *Spiegel OnLine*, Dienstag, 5 out. 2004.

<sup>270</sup> MATTES, A. Action without regeneration: The deracination of the American action hero in Michael Mann’s heat. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n. 4, p. 186–194, 2014, p.190-191.

<sup>271</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>272</sup> In: KRAMP, L; MANN, M. Op. cit. Tradução nossa.



Os protagonistas de Mann não procuram redenção para si, mas para o mundo que o cercam. Tanto Frank<sup>273</sup> quanto Neil<sup>274</sup> são pessoas rudes e denotam menosprezo em relação aos desejos pessoais de suas companheiras, Jessie e Eady, respectivamente. Fato é que as mulheres têm papel reduzido nos filmes de Michael Mann.<sup>275</sup> Nos dois casos citados, as mulheres são apenas o envolvimento amoroso do protagonista, são reduzidas como parte de uma conquista. São obrigadas a abrir de mão de suas vidas e escrúpulos morais para acompanhar sujeitos incontroláveis em suas empreitadas individuais.

Para Ari Mattes, o comportamento compulsivo em relação a suas ocupações, bem como o perfeccionismo procurado por personagens como Frank, Neil, Hanna e Max, denota uma dificuldade em conciliar a questão profissional com os papéis domésticos e familiares clássicos. Com isso Mann indica a rejeição de qualquer possibilidade otimista de realização do “sonho americano”.<sup>276</sup>

Com metragem e quantidade de personagens elevada, *Fogo Contra Fogo*<sup>277</sup> possui várias situações que entendemos como análogas ao “projeto de civilização” capitaneado pelo homem branco estadunidense. Personagens com menor relevância, como o chefe de Don Breddan (41min 16seg; 01h 40min 18seg) e o amante de Charlene

---

<sup>273</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>274</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>275</sup> Perguntado sobre a pouca representatividade de mulheres em seus filmes, Michael Man deu a seguinte resposta: “Eu amo atrizes! Não é minha culpa que esta impressão surja. Não é que não haja mulheres nos meus filmes. Por exemplo, em *Fogo Contra Fogo* eu também senti mais sobre a relação entre Val Kilmer e Ashley Judd, Robert de Niro e Amy Brenneman, e Al Pacino e Diane Venora, do que as cenas de ação. É por isso que eu queria transformar um drama de personagem puro como *O Informante*, depois. Eu não tenho aversão às mulheres. Estou planejando um filme sobre Janis Joplin em breve. E o papel principal certamente não é assumido por Tom Cruise.”. In: KRAMP, L; MANN, M. US-Regisseur Michael Mann: “L.A. gehört den Kojoten”. *Spiegel OnLine*, Dienstag, 5 out. 2004. Tradução nossa.

<sup>276</sup> MATTES, A. Action without regeneration: The deracination of the American action hero in Michael Mann’s heat. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n. 4, p. 186–194, 2014, p.192.

<sup>277</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

(02h 03min 19seg), incorporam elementos de opressão, sendo mostrados como indivíduos de caráter deplorável e sem escrúpulos, que não hesitam em submeter vontades individuais do negro (no primeiro caso) e da mulher (no segundo) para atingir seus próprios objetivos.

A composição das equipes dos policiais e dos bandidos também ganha extrema relevância sob a perspectiva étnica. Apesar de o filme ser rodado em Los Angeles, há apenas um personagem de origem hispânica, Trejo (interpretado por Danny Trejo), um dos comparsas de Neil McCauley. Além de seu papel substancialmente reduzido em relação aos demais, é sobre ele que o bando volta sua desconfiança diante de uma suspeita de traição (01h 56min 11seg).

Citamos também dois integrantes do grupo de investigadores que trabalha ao lado de Vincent Hanna, o sargento Drucker e o investigador Casals, interpretados por Mykelti Williamson e Wes Studi, respectivamente um negro e um descendente de nativos americanos. Para F. X. Feeney, ao escalar atores pertencentes de etnias historicamente perseguidas nos EUA no enalço de homens brancos em busca da felicidade, Mann expõe sua percepção sobre a formação histórica dos EUA.<sup>278</sup> Em nosso entendimento, Mann parece querer representar um tipo de reparação histórica, ou então, propor uma inversão simbólica do processo civilizacional que constituiu aquele local.

Frame 12 - Fogo Contra Fogo (1995) - 01h 47min 52seg / 01h 53min 23seg - Drucker e Casals



Fonte: FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

Por fim, há Waingro, o supremacista racial que trabalha com a equipe de bandidos ao longo da trama. Ele faz uma espécie de alusão aos preconceitos existentes em relação aos indivíduos residentes de

<sup>278</sup> FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p.111.

áreas rurais, os chamados *rednecks*. Isso fica evidente na maneira como se veste, se comporta e no tratamento que lhe é destinado pelos outros personagens (08min 08seg; 57min 23seg). Sua presença na trama também indica a persistência do pensamento racista na sociedade estadunidense, bem como a sua tolerância em diversas camadas sociais e não somente nas mais baixas, como se supõe. Não deve ser considerado menos relevante que Van Zant, o banqueiro e corretor imobiliário, não demonstra hesitação em empregar os serviços de Waingro para atrapalhar os planos de Neil McCauley e seu grupo (01h 36min 59seg).

Em *Colateral*<sup>279</sup> temos uma trama que acompanha o processo de sujeição social e dependência de um trabalhador negro a um empregador branco. Vincent não se contenta em apenas obrigar Max a levá-lo aos seus destinos. Ele toma as rédeas da vida de Max por completo. Um dos momentos que percebemos esta condição é quando se descobre que Max está submetido a uma relação de trabalho abusiva. Seu real empregador, Lenny, que surge observando seus funcionários de uma plataforma como um guarda que vigia presos (02min 44seg). Quando o ouvimos pelo rádio do veículo, testemunhamos Max sendo intimidado e submisso (30min 49seg). Vincent, que precisa de Max para chegar ao seu fim, ironicamente, assume as comunicações e passa a defendê-lo (31min 50seg).

Mas há um ponto em que Vincent obriga Max assumir a sua própria identidade, quando este precisa entrar em contato com o seu contratante, o narcotraficante Félix Torena (59min 02seg). A garantia do sucesso de Vincent (cumprir a sua lista de alvos) está diretamente vinculada à exploração do trabalho de Max. A garantia de sobrevivência de Max, entretanto, não fica assegurada em momento algum.

Assim, podemos inferir a partir do cinema de Mann, que o “sonho americano” é um conceito acompanhado de uma série de omissões, as quais impedem a criação de racionalidade e consciência de inclusão social e com isso contribui para que determinadas injustiças sejam perpetradas a partir de seu uso. Conferir a um país de dimensão continental como os EUA um denominador comum para explicar a identidade e seu funcionamento institucional e cultural, é torná-lo refém de uma estrutura étnico-racial injusta. É por isso que o “sonho americano” sempre foi mais aberto para alguns do que para outros; mais

---

<sup>279</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

aberto aos homens brancos ricos do que para mulheres ou pessoas de cor.”<sup>280</sup>

### 3.7 INCONGRUÊNCIAS DO “SONHO AMERICANO”

As diferenças de gênero, raça e classe mostram que fora do “sonho” a realidade é restrita a certos tipos de indivíduos e mais dura para aqueles que não tiveram o privilégio de ter nascido homens, brancos e abastados. Muitas vezes, essas construções historiográficas são deixadas para as gerações subsequentes apenas para serem contempladas como monumentos. Para o historiador Jacques Le Goff deve-se tratar como monumento “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”, e que “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas.”<sup>281</sup>

Esta questão relaciona-se com uma falácia popular em torno do “sonho americano”, que estabelece um vínculo direto com a Declaração da Independência dos Estados Unidos e cria paralelismos entre os supostos ideais altivos dos Pais Fundadores, sem considerar diversas injustiças cometidas por esses indivíduos.<sup>282</sup> Existe uma narrativa padronizada sobre o republicanismo dos arquitetos ideológicos da nação. Para Noam Chomsky, é impossível considerar a Revolução Americana apenas pelo seu sentimento patriótico e ignorar a brutal

---

<sup>280</sup> JILLSON, Cal. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016., p.7.

<sup>281</sup> LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990, p.283.

<sup>282</sup> A carta é celebrada, entre outras coisas, por sua inspiração em ideais iluministas, destacando-se especialmente uma parte inspirada no pensamento do filósofo do liberalismo John Locke, a saber: “Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, que são dotados pelo seu Criador com certos Direitos inalienáveis, que entre estes estão a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade.” Para Cullen, sua ressonância é verificável em boa parte dos discursos e textos redigidos nos duzentos anos que se seguiram - até mesmo no que James Truslow Adams fez nos anos 1930 - muitos dos quais produzidos exatamente com o propósito de relembrar ou rerepresentar aos estadunidenses este que é um dos célebres trechos da Declaração assinada em 4 de julho de 1776. A Declaração de Independência, é considerada para alguns a escritura do “sonho americano”. In: CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford “University Press, 2003, p.50-58.

exploração que vinha sendo imposta aos nativos, negros, além do tratamento desigual das mulheres já naquela altura.<sup>283</sup>

A herança colonial ainda possui raízes bem profundas. Michael Parenti argumenta que a construção da nova nação era legítima até o ponto em que não contrariasse os interesses de classe dos fundadores<sup>284</sup> - em sua esmagadora maioria fazendeiros, escravocratas, de pele branca e do sexo masculino, que viam a si mesmos como modelo civilizacional.

[...] a mentalidade elevada é um atributo comum entre as pessoas, mesmo quando, ou especialmente quando, elas estão perseguindo seus interesses pessoais e de classe. A falácia é presumir que existe uma dicotomia entre o desejo de construir uma nação forte e o desejo de proteger a riqueza e que os autores não poderiam ter sido motivados por ambos. De fato, como a maioria das outras pessoas, eles acreditavam que o que era bom para eles mesmos, era bom para o país.<sup>285</sup>

De acordo com Howard Zinn, a Declaração de Independência não combatia a tirania, mas legitimava-a. Ele avalia que a narrativa que cria o ato de bravura e resistência à colonização inglesa, na realidade, é uma cortina de fumaça para um importante passo de uma aristocracia rural já consolidada a fim de assegurar seus privilégios e seguir no enalço de outras condições favoráveis.

Dizer que a Declaração de Independência, por sua própria linguagem, se limitou à vida, liberdade e felicidade para os homens brancos não é denunciar os criadores e signatários da Declaração por manter as ideias esperadas dos homens privilegiados do século XVIII [...] Mas o ponto de notar aqueles que estão fora do arco dos direitos humanos na Declaração não é, séculos atrasados e sem propósito, colocar cargas morais impossíveis naquele tempo. É tentar entender o modo como a

---

<sup>283</sup> CHOMSKY, N. *Réquiem para o sonho americano: os dez princípios de concentração de riqueza e poder*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2017, p.18.

<sup>284</sup> PARENTI, Michael. *Democracy for the Few (9th Edition)*. Boston: Wadsworth, 2011, p.25.

<sup>285</sup> Idem. Tradução nossa.

Declaração funcionou para mobilizar certos grupos de americanos, ignorando os outros.<sup>286</sup>

Um dos elementos necessários para entender o terreno conquistado pelo “sonho americano” é compreender como a herança escravocrata desenhou as relações sociais deste país. Na realidade, a materialidade do ‘sonho’ se realiza na ambiguidade e na institucionalização da desigualdade de condições. Vide a histórica dificuldade em explicar como igualdade e liberdade são valores inatos de uma sociedade que cresceu aniquilando seus povos originais, desqualificando mulheres e que dependia amplamente da exploração da força de trabalho dos escravos negros.

O “sonho americano” carrega uma incongruência que o converte em um discurso de silenciamento e omissão de uma história marcada por derramamento de sangue e conflitos. As noções de liberdade e igualdade agregadas ao ‘sonho’, na realidade, se servem de generalizações que fazem muito mais sentido aos seus adeptos contemporâneos, que as tratam como sinônimos de autonomia individual, livre iniciativa, ou então prosperidade financeira.<sup>287</sup>

### 3.7.1 As Representações Femininas

O excesso de protagonistas masculinos na cinematografia de Mann é um problema que denota o potencial excludente do “sonho americano”. Da mesma forma que as mulheres são silenciadas ao longo do processo histórico, tal condição é emulada em vários momentos dos filmes de Mann. A masculinidade é um tema muito relevante no trabalho deste cineasta. Em filmes cujos protagonistas não possuem qualquer tipo de envolvimento político ou religioso, a masculinidade se torna a principal forma de interação e engajamento social com o mundo demonstrada por esses indivíduos.<sup>288</sup>

Isto deve se dar porque Mann se insere na indústria no momento em que a mesma está sob a influência dos temas que pauta a produção cultural e o senso comum durante a administração de Ronald Reagan em 1981, no caso, a necessidade de restauração da masculinidade e do

---

<sup>286</sup> ZINN, H. *A people's history of The United States* (1492—Present). Nova York: HarperCollins, 2009, p.55. Tradução nossa.

<sup>287</sup> JILLSON, Cal. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.56.

<sup>288</sup> GAINÉ, V. M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, p.38.

patriarcado, um sintoma da fratura causada pela Guerra do Vietnã na consciência nacional estadunidense e uma forma de resistência às conquistas dos grupos feministas e LGBTQ+. Esta tendência pode ser verificada, por exemplo, naquilo que Douglas Kellner chamará de “remasculinização”. Este conceito está calcado na noção de que era necessário reafirmar o domínio político e social do homem branco ocidental, cujo poder havia sido assaltado pelos movimentos sociais e pelos inimigos externos e comunistas.<sup>289</sup>

Para o autor, filmes do gênero de ação e similares são os principais promotores da ideologia masculina e patriótica estadunidense. Kellner identifica nas mostras de bravura e virilidade dos heróis desse tipo de filme várias atitudes que estão relacionadas ao conservadorismo mais extremo que tomou conta da mentalidade política dos EUA nas últimas décadas: a paranóia do homem branco perseguido pelo “sistema”, a dominação de classe, ataques à burocracia estatal, afirmação da heterossexualidade branca masculina como padrão, glorificação do militarismo, violência justificada, inconformismo e anti-intelectualismo.<sup>290</sup>

A ação surge nos filmes de Michael Mann como um efeito autodestrutivo. O cineasta prefere reafirmar a masculinidade de seus protagonistas mostrando-os como hábeis profissionais em vez de demonstrações de virilidade ou bravura. O momento mais intenso de *Fogo Contra Fogo*<sup>291</sup>, o tiroteio em praça pública e a fuga dos bandidos, pode ser visto como uma demonstração de como esta masculinidade individualista é danosa ao sujeito e ao meio que o cerca. As sequências de ação dos filmes Mann, em geral, reforçam que o “sonho americano” está inserido em uma ordem social cruel e injusta.<sup>292</sup>

Outra forma de sub-representação das mulheres está naquilo que o escritor Robin Wood percebe como efeitos causados pelo ressentimento e pela depressão pós-guerra do Vietnã. Este contexto produziu indivíduos masculinos profundamente perturbados psicologicamente, traumatizados pela morte de companheiros do *front*,

---

<sup>289</sup> KELLNER, D. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001, p.82.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p.88-90.

<sup>291</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>292</sup> MATTES, A. Action without regeneration: The deracination of the American action hero in Michael Mann’s heat. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n. 4, p. 186–194, 2014, p.193.

incapacitados fisicamente e envergonhados dos estupros e crimes de guerra cometidos pelo exército contra mulheres e crianças, bastante divulgados pela imprensa da época. Os programas sociais da época não eram eficazes para reinserir esses indivíduos na sociedade, restando a muitos deles a mendicância, a criminalidade ou o vício. Um personagem muito característico deste processo é justamente Travis Bickle<sup>293</sup>, o protagonista de *Taxi Driver*.<sup>294</sup>

Wood também cita aquilo que chama de “sentimento de obsolescência”, algo proporcionado pela reconfiguração do modelo familiar e que acabou por conduzir uma parte da produção cultural na direção de temas da restauração da masculinidade, principalmente do resgate da figura paterna. A guerra dilacerou muitas famílias, causou a morte de muitos pais e filhos. Isso fez com que muitas mulheres se tornassem as provedoras de seus lares. Os movimentos feministas e LGBTQ cresceram e foram muito importantes para o processo de emancipação das mulheres e homossexuais, permitindo que ocupassem seu espaço no “sonho americano”, onde historicamente a sua presença era não-tolerada e invisibilizada.<sup>295</sup>

Wood observa que muitos filmes tidos como mera fantasia escapista, em especial aqueles produzidos pela dupla Steven Spielberg e George Lucas, eram profundamente misóginos e incutiam várias mensagens de desqualificação das mulheres com o intuito de reafirmar a masculinidade e o modelo familiar patriarcal. Esta mensagem era passada por meio de donzelas incapazes de manter-se em segurança, mães solteiras sem condições de prover o sustento para a família e cuidar dos filhos sem a presença do pai, e de jovens extremamente inseguros e carentes de uma figura paterna.<sup>296</sup>

Um dos grandes motes da trama de *Profissão: Ladrão*<sup>297</sup> é justamente o protagonista tendo que lidar com a paternidade. Parte do enredo se concentra em mostrar Frank tentando superar o luto pela

---

<sup>293</sup> WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond*. Nova York: Columbia University Press, 2003, p.44.

<sup>294</sup> TAXI DRIVER: Motorista de Táxi (*Taxi Driver*). Direção de Martin Scorsese. Produção de Julie Phillips, Michael Phillips. Nova York: Columbia Pictures, 1976, Stereo, Metrocolor (114 min).

<sup>295</sup> WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond*. Nova York: Columbia University Press, 2003, p.44-45.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p.155-157.

<sup>297</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).



morte de seu pai adotivo Okla (01h 08min 56seg) e depois entrando em conflito com seu novo pai Leo (01h 37min 32seg). O próprio Frank procura a auto-realização por meio da paternidade e estende isso a Jessie como uma dádiva (35min 17seg). Entretanto, Frank é rude e lhe impõe tarefa de ser a mãe de seus filhos, mesmo que a mulher revele sua esterilidade (43min 18seg). Frank não hesita em descartá-la no momento em que entra em conflito com a organização criminosa de Leo e percebe que não conseguirá realizar os seus objetivos (01h 48min 20seg).

*Fogo Contra Fogo*<sup>298</sup> apresenta duas situações. O bandido Neil McCaulley possui o mesmo comportamento rude exibido por Frank. Ele responsabiliza Charlene pelos problemas pessoais de seu comparsa Chris (43min 34seg). Ele é grosseiro com sua companheira Eady, entra em sua vida e impõe seus próprios planos sobre ela (27min 36seg). No terceiro ato do longa-metragem, Neil invade a casa de Eady e a torna refém e cúmplice de seu roubo milionário e dos assassinatos cometidos (01h 16min 56seg). Na sequência final, quando se vê acuado pela polícia, Neil simplesmente a abandona para ter a sua morte poética no aeroporto (02h 37min 22seg). Ainda no mesmo filme, o policial Vicent Hanna se mostra incapaz de lidar com a esposa Justine por conta de sua compulsão pelo trabalho (01h 03min 00seg). Mas Justine é representada como uma mulher incompreensiva e mal-agradecida (24min 15seg; 01h 24min 06seg; 02h 10min 09seg). Ela também é mostrada como mãe negligente (01h 07min 40seg), que não conseguir lidar com os problemas da filha adolescente, que em dado momento, tenta um suicídio (02h 22min 38seg).

Em *Colateral*<sup>299</sup> vemos a promotora pública Annie, que na ocasião trabalhava em um caso envolvendo o indiciamento do chefe um cartel de drogas, ficar totalmente a mercê de um assassino de aluguel e ter como única esperança de sobrevivência um taxista que havia conhecido horas antes e que mal conseguia segurar uma arma (01h 34min 01seg).

Por mais que tente desenvolver personagens femininas com alguma autonomia, Mann não consegue escapar dos estereótipos de mãe, esposa ou donzela em perigo. As vidas dessas mulheres são

---

<sup>298</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>299</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

definidas pelo que os protagonistas masculinos desejam e pouco importa aquilo que interessa a elas, suas ocupações e seus anseios.<sup>300</sup>

### 3.7.2 O Conteúdo Racial

A questão racial, como já mencionamos, é muito relevante na concepção do “sonho americano”. Jim Cullen aponta que a noção de mobilidade social se desenvolveu com maior vigor em regiões do norte e do meio-oeste e acredita que isso se dá pela questão da escravidão, historicamente mais forte nos estados sul, o que limitava a oportunidade de ascensão e enriquecimento apenas para indivíduos brancos já enriquecidos.<sup>301</sup> Até mesmo Alexis de Tocqueville comentou os efeitos nocivos da escravidão nas relações sociais, e não apenas no trato entre negros e brancos, mas também entre brancos e outros brancos:

O homem branco dos Estados Unidos tem orgulho de sua raça e de si mesmo. Aliás, se os brancos e os negros não se misturam no Norte da União, como iriam se misturar no Sul? Pode-se supor um só instante que o americano do Sul, situado como sempre estará entre o homem branco, com toda a superioridade física e moral deste, e o negro, cogitará um dia confundir-se com o último? O americano do Sul tem duas paixões enérgicas que o levarão sempre a se isolar: temerá parecer se com o negro, seu ex-escravo, e descer abaixo do branco, seu vizinho.<sup>302</sup>

A escravidão foi tema central durante a Guerra de Secessão (1861-1865). Mas também havia um embate sobre regimes de trabalho. Por isso deve-se mencionar que “a maioria dos nortistas não se importava o suficiente com a escravidão para fazer sacrifícios por ela [...]. Não foi um choque de povos [...], mas das elites”.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup> GAINÉ, V. M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, p.39.

<sup>301</sup> CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.161.

<sup>302</sup> TOCQUEVILLE, A. De. *A Democracia na América (Vol. I): Leis e costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005., p.412.

<sup>303</sup> ZINN, H. *A people's history of The United States (1492—Present)*. Nova York: HarperCollins, p.132.

Por isso o fim da escravidão no território dos EUA não trouxe implicações imediatas nos quesitos igualdade e liberdade e muito menos condições para que o “sonho americano” fosse desfrutado em sua plenitude por todos os recém-libertos e seus descendentes.<sup>304</sup> Até a década de 1950, as condições de vida dos afro-americanos nos EUA seguiam péssimas, caracterizadas pela “segregação formal e informal, linchamento e violência policial, discriminação no emprego, na educação e nos serviços públicos, falta de direitos políticos, pobreza extrema”.<sup>305</sup>

Para a pesquisadora Jennifer Hochschild, como projeto de vida, o “sonho americano” só consegue se sustentar enquanto exploração da existência daqueles que não fazem parte do *status quo*, particularmente os negros. Para ela, o ‘sonho’ trata-se de uma ideologia do sucesso. Um sucesso que pode ser medido em termos absolutos (um estado de riqueza e bem-estar sem preocupações), relativos (ser destacadamente bem-sucedido dentro dos grupos em que as pessoas participam e interagem), e como oposição do fracasso de terceiros em todos os sentidos. Isso quer dizer que para uma pessoa levar uma vida bem-sucedida, dependerá diretamente do infortúnio completo de outros grupos ou pessoas.<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> Desde 1876, pouco mais de uma década do término da Guerra Civil, todo o território americano, de norte a sul, contava com leis segregacionistas locais - as chamadas *Jim Crow Laws* - cujo ápice seria atingido no lamentável *Plessy vs. Ferguson* de 1896, que institucionalizou a segregação racial no transporte e em outros espaços públicos. Legislações como estas viriam a ser derrubadas quase um século após o fim da escravidão, começando em casos emblemáticos como *Brown vs. Board of Education* - que derrubou a segregação nas escolas -, e em 1955 com o boicote do transporte público, cujo principal rosto era o da ativista Rosa Parks. In: CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.109-110.

<sup>305</sup> PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p.243.

<sup>306</sup> A proeminência adquirida por figuras identificadas com o movimento negro, como Angela Davis, Malcolm X, Stokely Carmichael, e em especial, Martin Luther King, não seria sem fundamento. Dado que o racismo havia definido as estruturas da democracia americana, não seria por menos que a luta por justiça racial e igualdade para os negros foi e ainda é um dos capítulos mais dramáticos e irresolutos da História dos EUA, e seus desdobramentos e resultados permanecem não apenas como lição para aqueles que empreendem lutas por igualdade em outras arenas, mas se entrelaçaram em uma direção semelhante. Poucos estudiosos contestam que no poderoso discurso de King – *I Have a Dream* – foi finalmente forjada a armadura moral do “sonho americano”, criando o imaginário e estendendo a noção de igualdade a princípios de cidadania. In: CULLEN, J. Op. cit., p.110.

O filme de Michael Mann que melhor expressa esta condição é *Colateral*<sup>307</sup>. A já mencionada cena do clube de jazz, uma das mais impactantes da obra deste diretor, exemplifica o processo de recusa ou negação do acesso do “sonho americano”, que parte de um grupo relação ao outro.

A sequência se inicia após o assassinato da segunda vítima da lista de cinco pessoas da qual Vincent dispõe (35min 16seg). Em um posto de gasolina, ele diz a Max que está antecipado em sua programação e de maneira inusitada, o convida para ouvir música ao vivo enquanto passa o tempo (36min 07seg). No clube de jazz Max revela que nunca aprendeu a gostar deste estilo musical, ao contrário de Vincent, um grande fã e conhecedor do ritmo (40min 06seg).

O jazz é um gênero musical historicamente ligado aos negros e por este motivo alguns autores entendem que suas representações na Hollywood clássica possuíam uma carga negativa implícita. Por outro lado, sua natureza improvisada, combinando elementos da música erudita europeia com ritmos africanos, lhe conferiu um caráter de resistência e “resignificação” das normas da cultura dominante. No cinema, o músico de jazz era uma representação estereotipada dos afro-americanos. Simbolicamente, o jazzista representava um dos poucos espaços de tolerância da sociedade branca e do “sonho americano” para os negros, cuja ascensão social só seria admitida se esta ocorresse pelas vias de seu talento individual na música ou no esporte.<sup>308</sup>

Michael Mann propõe uma inversão deste valor. Max pode ser visto como a recusa desta condição cultural relegada aos indivíduos de sua origem étnica e classe social na sociedade e no cinema estadunidense. Como ele não gosta de jazz, não será da música que ele projetará sua ascensão e mobilidade social, mas através da alternativa do empreendedorismo, tornando-se patrão de si mesmo, abrindo uma empresa e exercendo uma profissão liberal.

Após apreciar a apresentação, Vincent diz a uma garçonete que quer conhecer o trompetista Daniel, que também é o dono do estabelecimento (41min 13seg). Ele vai até a mesa e ocorre uma conversa muito amistosa, na qual ele e Vincent expressam sua admiração pelo famoso trompetista Miles Davis (41min 26seg). Por um

---

<sup>307</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>308</sup> OSTEEEN, M. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, p.107.

momento, Max se esquece da índole de Vincent e se deixa capturar pela conversa (42min 48seg).

Vincent então exclama: “Que história fantástica. Eu tenho que contar pro pessoal de Culiacán e Cartagena” e desta forma revela suas intenções (43min 37seg). Ele anuncia que foi até o local para assassinar Daniel, o terceiro nome de sua lista. Espantado, o trompetista balbucia: “Eu pensei que você era um cara legal” (44min 01seg). E Vincent retruca: “Sou um cara legal contratado para fazer um trabalho” (44min 03seg).

Max tenta interceder em favor de Daniel e aparentemente consegue (44min 07seg). Vincent propõe um jogo (44min 25seg).irá fazer uma pergunta sobre jazz e se Daniel acerte a resposta, o assassino irá embora e Daniel terá que fugir da cidade (44min 32seg). O trompetista aceita e diz que lamenta muito, pois foi obrigado a cooperar com o FBI em troca de não voltar para prisão (44min 52seg).

Vincent pergunta: “Onde Miles Davis aprendeu música”? (45min 13seg). Daniel fita os olhos nele e responde: “Eu sei tudo sobre Miles. Vamos lá... Seu pai era dentista, ao leste de St. Louis. Investiu em agricultura, ganhou muito dinheiro. Mandou o Miles para a Escola de Música Juilliard, Nova York, 1945” (45min 21seg). Em seguida, Vincent o executa à sangue-frio (45min 34seg). Cuidadosamente, o algoz segura a cabeça de sua vítima e revela a resposta certa: “Desistiu no primeiro ano. Procurou Charlie Parker na rua 52, que foi seu mentor nos três anos seguintes” (45min 48seg).

Frame 13 - Colateral (2004) - 45min 34seg / 46min 09seg - Vincent assassina Daniel



Fonte: COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

Aqui reside uma analogia ao processo brutal envolto do “sonho americano”. Ao contrário de Max, Daniel assume o local que lhe é atribuído pela força do estereótipo cultural e cinematográfico. Como músico de jazz, ele encontra sua redenção e ascensão social. O diálogo

entre ele e o seu iminente algoz aponta para um processo de apropriação: À medida que fica claro que Vincent tem um conhecimento superior sobre jazz e Miles Davis, as chances de vida de Daniel são sistematicamente reduzidas. O negro é expropriado de sua cultura e superado pelo branco. O resultado é a punição com a morte.

\*\*\*

No curso da História, o “sonho americano” conseguiu se renovar em diversos campos – na cultura, na política, nas instituições sociais. Como projeto de cidadania, entretanto, o ‘sonho’ falhou. A paisagem social dos EUA é composta por diversos *outsiders*: afro-americanos, mulheres, nativos indígenas e outros. Como descrevemos até aqui, historicamente o tratamento destinado a eles é desigual. Vide os problemas oriundos do racismo e da segregação racial existentes até hoje na sociedade estadunidense. A ausência ou demora na criação de políticas públicas e ações afirmativas destinadas a estes grupos acabam por expor as falhas viscerais de um projeto político que, ao fim e ao cabo, foi pensado por elites incapazes de visualizar em seu horizonte de expectativa uma nação que incluísse também aqueles que não eram brancos, de sexo masculino, anglo-saxões e protestantes.<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> WALL, W. L. *Inventing the American way: The politics of consensus from the New Deal to the civil rights movement*. Nova York: Oxford University Press, 2008, p.17.

## 4 FILMANDO CRIMINOSOS: O CINEMA DE MICHAEL MANN COMO FONTE PARA A HISTÓRIA

A indústria de cinema hollywoodiano pode ser considerada uma peça central no tabuleiro de negociação e reforço da hegemonia estadunidense pelo globo. Apesar de a mesma ser constituída por diversos indivíduos e corporações, cada qual com interesses e agendas próprias, certas abordagens costumam tratá-la como uma entidade uniforme. E aqui surge a importância da análise historiográfica, que revela uma entidade polissêmica, situada em meio a transformações sociais e econômicas cruciais ao longo do século XX.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o cinema hollywoodiano desenvolveu um aparato financeiro e econômico que esmagaria as cinematografias nacionais de diversos países, sobretudo em aspectos mercadológicos. Graças a esta mesma questão, muitos filmes desse período tiveram papel fundamental na criação de consensos e na cristalização de imagens do que seria a democracia americana e o comportamento padrão na perspectiva de uma vida capitalista.<sup>310</sup>

Têm-se a partir 1973, uma crise econômica relacionada ao choque do petróleo no Oriente Médio. A onda de incertezas que se abateu na vida social e política criou oscilações que forçaram o mundo capitalista a passar por mudanças elementares nos regimes de trabalho e acumulação até então vigentes.<sup>311</sup> Fortalece-se o discurso da descentralização, da fragmentação de mercados econômicos em nome da concentração de riquezas e monopólio, do deslocamento de pátios industriais essenciais para regiões periféricas do globo, acompanhados da precarização dos postos de trabalhos. Estas são características desses novos tempos.<sup>312</sup> E a indústria cinematográfica assimilou tais questões.

### 4.1 A RECESSÃO DA DÉCADA DE 1970

De acordo com Yanis Varoufakis, a recessão das economias capitalistas nos anos 1970 resulta de forma direta do desgaste de uma

---

<sup>310</sup> 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 (Orgs). *História e cinema: duas dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda; 2007, p.69.

<sup>311</sup> HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p.140.

<sup>312</sup> Idem.

estratégia global que por décadas garantiu aos Estados Unidos o papel de propulsor do desenvolvimento ocidental, interventor geopolítico e regulador das principais transações monetárias.<sup>313</sup>

A escalada das tensões da Guerra Fria tiveram o seu ônus. A catástrofe humanitária resultante da Guerra do Vietnã (1955-1975) teve um enorme impacto ético e moral sobre a sociedade estadunidense, que já tinha que lidar com suas próprias tensões domésticas e com as demandas dos grupos minoritários por melhores condições de vida. Soma-se a isto o custo desta intervenção militar, mais 200 bilhões de dólares aos cofres públicos. Criou-se um cenário em que os lucros das grandes organizações estagnaram e o poder de compra da classe trabalhadora foi sensivelmente reduzido.<sup>314</sup>

Em agosto de 1971, o presidente Richard Nixon (1969-1974), anunciou unilateralmente que seu país abandonaria o sistema de regulação cambial e monetário internacional ratificado nas Conferências de Bretton Woods (1944). Os gastos militares da Guerra do Vietnã e o crescente *déficit* orçamentário federal dos EUA eram as justificativas de tal medida. Foi um movimento defensivo, pois o valor do dólar estava atrelado às reservas de ouro de cada país vinculado ao sistema. Havia um temor crescente de que detentores estrangeiros da moeda estadunidense, como Bancos Centrais europeus, tentassem trocar dólares por ouro, liquidando com as reservas dos EUA.<sup>315</sup>

Conforme observa Varoufakis, a atitude audaciosa dos Estados Unidos em relação aos acordos de Bretton Woods, passou um recado aos produtores de petróleo de “que seu ouro negro, quando comercializado em ouro amarelo, valia apenas uma fração do que costumava ser”:

[...] passados dois anos da arrojada atitude de Nixon em agosto de 1971, o dólar tinha perdido 30% de seu valor em relação ao marco alemão e 20% em relação ao iene e ao franco. [...] Os membros da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP), que regulamentava o preço do combustível através de cortes coordenados na

---

<sup>313</sup> VAROUFAKIS, Y. *O Minotauro Global: A verdadeira origem da crise financeira e o futuro da economia global*. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, p.116-121.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.126-127.

<sup>315</sup> JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 573.



produção, logo foram clamando por uma ação conjunta para aumentar o valor em ouro do líquido negro. Na época do anúncio de Nixon, o preço do petróleo era menor que us\$ 3 por barril. Em 1973, com a Guerra do Yom Kippur entre Israel e seus vizinhos árabes em ritmo acelerado, o preço saltou para us\$ 8 e us\$ 9, depois pairando em um intervalo de us\$ 12 a us\$ 15 até 1979. Em 1979, houve um novo surto de aumentos, com o preço do petróleo indo acima de \$ 30 pela década de 1980 adentro.<sup>316</sup>

Estes fatores permitiram a ascensão de um tipo de mentalidade que dominaria o *mainstream* político e midiático dos anos seguintes. Com o desgaste da *New Deal Coalition*, do referencial teórico Keynesiano e do modelo do Estado de Bem-estar social, o controle da narrativa foi deslocado para grupos políticos conservadores e do espectro direitista, que viam nos movimentos sociais dos anos 1960 uma ameaça à lei e à ordem.<sup>317</sup>

O “sonho americano” passou a ser interpretado como um sinônimo de virtude e valorização do individualismo e da meritocracia, sem espaço para interesses coletivos ou associativismo. Isso se justifica porque havia *lobby* intenso de setores da imprensa, universidades e *think tanks* estimulando um clima de *vendetta* na sociedade. Um marco deste conflito é o memorando encaminhado em 1971 para a Câmara Nacional de Comércio assinado por Lewis F. Powell Jr., que posteriormente seria indicado para a Suprema Corte de Justiça por Richard Nixon.<sup>318</sup>

#### 4.2 HOLLYWOOD ENTRE RUPTURAS E CONTINUIDADES

Um dos efeitos imediatos da crise econômica em Hollywood foi a formação de oligopólios a partir da fusão de diversas empresas de

---

<sup>316</sup> VAROUFAKIS, Yanis. Op. cit., p.130.

<sup>317</sup> PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p.239-240.

<sup>318</sup> No documento, Powell relata a preocupação da classe corporativa sobre a perda do controle social, e intercede para que regulamentações governamentais fossem flexibilizadas para a sobrevivência da livre iniciativa e do próprio capitalismo. Também acusa instituições como universidades e imprensa de serem responsáveis pela criação do antagonismo entre a sociedade civil e as classes mais enriquecidas. In: HARVEY, D. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2007, p.49.

grande capital.<sup>319</sup> Desde então, os principais estúdios de cinema e emissoras de televisão, junto com gravadoras, emissoras de rádio e jornais impressos dos EUA, passaram a fazer parte de poderosos conglomerados de mídia.<sup>320</sup>

A mudança do modelo econômico de Hollywood está associada também ao surgimento de novos padrões no campo da estética e estilo. Um dos desafios para compreender o território cultural em que Hollywood estabelece as suas bases a partir dos anos 1980 é identificar as rupturas com um regime estético e econômico que vigorou desde os anos 1950 e sua relação com a continuidade e rearranjo de outros elementos.

Televisores ficaram tão comuns nos lares americanos que se tornaram praticamente membros da família, e posteriormente viriam as mídias móveis como VHS e DVD, isso sem mencionar os computadores, celulares, e o fenômeno da internet. Não foi apenas a economia e política, mas a vida cotidiana e as sensibilidades foram igualmente submetidas a transformações profundas. Cada vez mais perto do novo milênio, um fenômeno aparentemente disforme de fusão entre novos tipos de tecnologias e tendências comportamentais mais conservadoras, interferiu na maneira como a sociedade consumia e interpretava os produtos culturais.<sup>321</sup>

Apesar de a centralização exercida por produtores e financiadores dos filmes sobre o conteúdo final, em geral, os diretores, roteiristas e intérpretes, emergem do mesmo recorte cultural dos espectadores, por isso tendem a estar submetidos às mesmas percepções e conflitos acerca daquilo que condiciona a existência humana.<sup>322</sup>

#### 4.2.1 A Influência Reaganista no Cinema

A confluência de eventos e experiências advindos das crises econômicas dos anos 1970 permitiram a formação de projetos políticos baseados em teses neoliberais, os quais foram devidamente aplicados nas administrações de Ronald Reagan e Margareth Thatcher, com

---

<sup>319</sup> HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, p.150.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>321</sup> PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p.271.

<sup>322</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.264.

reflexos na sociedade capitalista nas décadas que seguiram.<sup>323</sup> Michael Mann desponta como cineasta exatamente nesse período. Tal contexto histórico é responsável por fornecer as percepções, fatos, decisões históricas e atores sociais que, tanto Mann como outros realizadores, se inspiram para construção de suas tramas e seus personagens.

Com relação aos EUA, Ronald Reagan foi uma peça fundamental nos novos padrões que emergiram. De acordo com o historiador Sean Wilentz, seu *know-how* enquanto ator foi fundamental na execução de seu papel de figura pública:

[...] transformando-se de um universitário do centro-oeste em um protagonista de filmes "B" de Hollywood; de um líder esquerdista liberal do sindicato democrata a um informante do FBI e um republicano conservador apoiador de Goldwater; de um apresentador de televisão para uma celebridade de direita e governador da Califórnia; e, finalmente, no presidente dos Estados Unidos. Suas habilidades como ator e sua aptidão para mudar de papéis enganaram alguns críticos, fazendo-os pensar que ele era meramente um porta-voz de seus abastados defensores conservadores - ou mesmo, como sua biografia autorizada, embora excêntrica, autorizada, coloca, "um aparente cabeça de vento". Mas as experiências de Reagan como um self-made man e refeito formaram o núcleo de um mito de estilo americano que se tornou parte da substância, assim como o estilo de sua política.<sup>324</sup>

Para Michael C. Kimmage, junto com Franklin Roosevelt, Reagan pode ser considerado um dos presidentes mais impactante dos EUA, pelo menos em termos culturais. O histórico nacionalismo otimista de FDR foi capturado pela direita republicana e transformado em retórica política voltada ao desespero do "cidadão médio".<sup>325</sup>

<sup>323</sup> Cf.: HARVEY, David. Neoliberalismo como destruição criativa. *Interfacehs – Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente*, v.2, n.4, agosto de 2007.

<sup>324</sup> WILENTZ, S. *The Age of Reagan: A History, 1974-2008*. Nova York: HarperCollins, 2008, p.129-130. Tradução Nossa.

<sup>325</sup> KIMMAGE, Michael C. The Politics of the American Dream, 1980 to 2008. In: HANSON, S. L.; WHITE, J. K. *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University, 2011, p.29-30.

A plataforma governamental de Reagan era radicalmente oposta ao *New Deal*, baseada em uma crítica contundente da ingerência do Estado na vida dos cidadãos. Para ele, a única forma de recuperar o país seria através do livre mercado e da livre iniciativa, os propulsores da criatividade. Com isso, Reagan contribuiu para remodelar o ideário do “sonho americano” como recompensa das responsabilidades individuais e do trabalho árduo.<sup>326</sup>

Desde a campanha presidencial de 1980, os esforços de Reagan e sua equipe de assessores e secretários priorizaram questões como a redução da carga tributária federal sobre as grandes empresas e os indivíduos mais ricos. Também pregavam a destruição de todas as estruturas regulatórias do governo e aumento do aparato de segurança nacional.<sup>327</sup> Sua administração foi responsável pela redução drástica dos poderes de organizações sindicais, o que colocou muitos trabalhadores em situação de insegurança social e desemprego.<sup>328</sup>

Inimigo de políticas inclusivas, Ronald Reagan promoveu o desmonte sistemático do programa social *Great Society*, uma conquista importante fruto da pressão social exercida por grupos minoritários nas décadas anteriores.<sup>329</sup> Não passava de uma forma de endossar a costureira crítica conservadora de que serviços prestados pelo Estado – como saúde, educação, segurança pública, previdência social – eram

---

<sup>326</sup> JILLSON, C. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.229.

<sup>327</sup> MURRIN, J. M. et al. *Liberty, Equality, Power: A History of the American People*. Boston: Thomson Wadsworth, 2008, p.948.

<sup>328</sup> HARVEY, D. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2007, p.30.

<sup>329</sup> Havia um clima de animosidade instigado pela forte antipatia de grupos conservadores em relação aos Movimento dos Direitos Cívicos ocorridos nos anos 60 e 70. A luta promovida por ativistas políticos teve efeitos rápidos. Pacifistas, hippies, feministas, trabalhadores organizados, e outros, mostraram ao mundo ser possível visualizar um horizonte de melhores expectativas em detrimento de uma ordem social que lhes era desfavorável e discriminatória. Durante o governo de Lyndon B. Johnson (1964-1968), medidas importantes foram tomadas, como a promulgação de leis como *Civil Rights Act* (1964) e *Voting Act* (1965), além da criação de um programa de combate à pobreza, seguridade social, garantia de acesso a direitos básicos para toda a população, o chamado *Great Society* - uma espécie de renovação do *New Deal* - composto de vários programas combinados teriam como objetivo aumentar a cobertura e intensificar o acesso ao tratamento de saúde, conceder auxílio-alimentação para pessoas em situação vulnerável, como mães solteiras e viúvas, destinar mais recursos federais em obras públicas, e assim por diante. In: AZEVEDO, C. Guerra à pobreza: EUA, 1964. *Revista de História*, v. 2, n. 153, 2005, p.308.

interferências do governo na vida dos indivíduos e, por sua vez, limitadores do crescimento do país:

Na década de 80 os princípios fundantes do *New Deal* foram declarados esgotados pela *Reaganomics*, especialmente a ideia de que o Estado deveria ser o principal agente da prosperidade econômica e da distribuição de renda. Os partidos também aparentemente perderam o poder atrativo que antes exerciam. Os Republicanos, que desde então dedicam-se a atacar o *Welfare*, mencionam sempre a *Great Society* como marco, procurando demonstrar que os investimentos de Johnson para combater a pobreza só criaram mais pobreza, dependência e desesperança. A *Great Society*, associada aos valores da contracultura, teria produzido, segundo eles, um verdadeiro desastre, sendo responsável por virtualmente todos os problemas existentes 30 anos depois: pobreza, regulamentações excessivas, aumento da presença perniciososa do Estado, taxas elevadas. Insistem na necessidade de alterar esse curso, recuperando o que para eles seria o verdadeiro rumo, a tradição da civilização americana: criar alternativas baseadas em trabalho, responsabilidade individual e caridade privada.<sup>330</sup>

Junto com Margareth Thatcher, Ronald Reagan é reconhecido como um dos personagens mais expressivos de uma forma de conservadorismo que se espalharia pelo Ocidente. Sua chegada à presidência é um evento cujo impacto ainda pode ser sentido no pensamento político e na sociedade estadunidense, e certamente, influenciou muito a produção cultural estadunidense.

O historiador Sean Wilentz dedica uma obra inteira explicando os efeitos da administração Reagan até mesmo no governo do segundo Bush (2001-2008). Para este autor, Reagan foi muito eficiente em recriar um projeto conservador quase destruído com Nixon e o escândalo de Watergate (1972-1974). Boa parte de seu sucesso se deu em função da devida instrumentalização política de quadros experientes do partido

---

<sup>330</sup> AZEVEDO, C. Guerra à pobreza: EUA, 1964. *Revista de História*, v. 2, n. 153, 2005, p.321.

Republicano, como Patrick J. Buchanan, George H. W. Bush, Donald Rumsfeld e Dick Cheney, cada em seu devido momento, essenciais para manter a agenda conservadora acesa no cenário político estadunidense.<sup>331</sup>

Outros pesquisadores irão dizer que a onda de recrudescimento vinha tomando forma gradativa e que Reagan era apenas o indivíduo designado para carregar o estandarte naquele momento. O historiador Howard Zinn, por exemplo, indica a predisposição forte para que o conservadorismo pudesse fluir sobre a sociedade pelos últimos anos do século XX. Zinn, pois mesmo o presidente Jimmy Carter (1977-1980), um Democrata de orientação liberal, manteve a máquina imperialista em pleno funcionamento, valendo-se de políticas retiravam recursos de áreas importantes para sustentar o alto orçamento do aparato militar intervencionista dos EUA, bem como, o estímulo à concentração de riquezas nas mãos de grupos específicos.<sup>332</sup>

Reagan teve muito mérito em centralizar sobre sua persona midiática os interesses da elite financeira, a qual desejava consolidar seu poder de classe com apoio do aparato belicista e do protecionismo estatal. Mas deve ser levada em conta a importância de sua base de apoio popular, composta de pessoas que se anunciavam como a “maioria moral”, basicamente elementos da classe trabalhadora branca e desencantada com a economia. Essas pessoas remetiam seus valores aos “Pais Fundadores”, com noções de superioridade e nacionalismo embasados no cristianismo protestante. Eram profundamente reacionários e diziam ser defensores da família, inimigos das demandas dos grupos feministas e LGBTQ+, contrários à agenda de preservação ambiental e de ações progressistas de toda sorte. Como explica David Harvey, esta aliança que possuía um caráter tático nos anos Reagan, teve muito impacto no pensamento e na cultura estadunidense. Mas principalmente sobre o Partido Republicano, que rumou cada vez mais em direção do conservadorismo extremo, por um caminho praticamente sem volta.<sup>333</sup>

As polêmicas pautadas pelo governo Reagan, como a abordagem hostil do governo como provedor de programas sociais, os cortes de

---

<sup>331</sup> WILENTZ, S. *The Age of Reagan: A History, 1974-2008*. Nova York: HarperCollins, 2008, p.3-5.

<sup>332</sup> ZINN, H. *A people's history of The United States (1492—Present)*. Nova York: HarperCollins, 2009, p.388.

<sup>333</sup> HARVEY, D. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2007, p.91.

impostos para os mais ricos, o moralismo cristão de direita, a renovação do pensamento anticomunista, entre outros, se misturaram de forma inevitável com as produções hollywoodianas. Toda uma geração de realizadores foi impactada pela imposição desta nova agenda moral.<sup>334</sup>

Douglas Kellner afirma que o governo Reagan influenciou o senso comum da sociedade estadunidense em diversos temas de ordem econômica, como o reconhecimento do papel limitado do governo e a importância da livre iniciativa. Mas para este autor, isso não seria possível sem a atuação dos meios midiáticos, principal arena de disputas sobre vários assuntos.

[...] em muitas questões políticas, sociais e culturais os conservadores não conseguiram hegemonia, redefinir o senso comum, e assim continuam sendo travadas "guerras culturais" nas quais os conservadores tentam erradicar as concepções, as práticas e as políticas liberais e radicais [...] A cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos. Produz representações que tentam induzir anuência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias "o modo como as coisas são" (ou seja, governo demais é ruim, redução da regulação governamental e mercado livre são coisas boas, a proteção do país exige intensa militarização e uma política externa agressiva, etc). Os textos culturais populares naturalizam essas posições e, assim, ajudam a mobilizar o consentimento às posições políticas hegemônicas.<sup>335</sup>

O historiador Michael Parenti destaca que muitas obras deste período afirmaram a postura imperialista dos Estados Unidos, o anticomunismo venal de Reagan, a escalada de conflitos raciais, as relações desiguais de gênero, a violência justificada, o autoritarismo e o "vigilantismo" policial, além de uma variedade de atitudes contrárias aos trabalhadores da classe operária, vitimados pelo estímulo ao

---

<sup>334</sup> PRINCE, S. *American cinema of the 1980s: themes and variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p.12. Tradução Nossa.

<sup>335</sup> KELLNER, D. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pósmoderno*. Bauru: Edusc, 2001, p.80-81.

consumismo desenfreado, louvor à livre iniciativa do estilo de vida propalado pelos yuppies e profissionais do colarinho branco. Mas este autor entende a vocação da indústria de cinema hollywoodiana em normalizar o estilo de vida capitalista e atender os interesses dos grupos que ocupam a cena política como uma continuidade histórica.<sup>336</sup>

Parenti afirma que os meios midiáticos estadunidenses “oferecem aos espectadores algo nem puramente entretenimento, nem puramente político, mas um híbrido chamado de “entretenimento político”:

O formato de entretenimento torna a propagação política ainda mais insidiosa. As crenças são menos propensas a serem pregadas do que se supõe. Entrelaçados na linha da história e nas caracterizações, eles são percebidos como entretenimento e não como julgamentos políticos sobre o mundo. Quando a subjugação racial é transmutada em um divertido Sambo e a violência imperialista em um Rambo aventureiro, o racismo e o imperialismo são mais propensos a serem aceitos pelos telespectadores, que pensam estar meramente sendo entretidos.<sup>337</sup>

A partir de 1980, ficou cada vez mais evidente que o cinema hollywoodiano havia se transformado em um intenso campo de batalha entre as agendas liberais e conservadoras dos EUA.

#### 4.3 REFORMULAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

O manual sobre História do Cinema organizado por Fernando Mascarello traz um capítulo sob o título de “Cinema Hollywoodiano Contemporâneo”. A proposta é reunir os principais fatores de mudança e debater a reconfiguração da produção cinematográfica estadunidense das últimas quatro décadas do século XX. Logo no início, Mascarello faz uma crítica àquilo que alega ser um “viés ideologizado” da análise do produto hollywoodiano.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> PARENTI, Michael. *Make-Believe Media: The politics of entertainment*. Nova York: St. Martin Press, 1991, p.2-3

<sup>337</sup> *Ibid.*, p.3. Tradução nossa.

<sup>338</sup> MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.333.



Para ele, por influência de agendas anti-imperialistas ou anti-hegemônicas, predominou sobre a academia ocidental uma abordagem negativa do conteúdo do cinema comercial estadunidense. Essa tendência mudou nos últimos anos.<sup>339</sup> Acreditamos ser muito difícil realizar uma abordagem cinematográfica do cinema hollywoodiano sem considerar o viés político da obra, dos autores e demais envolvidos.

Mascarello elenca três conceitos que se tornaram essenciais para pensar as mudanças no mercado cinematográfico dos EUA. Seriam eles 1) Nova Hollywood, 2) Filme *HighConcept* e 3) Cinema Pós-clássico. Existem inúmeros ensaios e monografias dedicados especificamente a cada um desses conceitos, sendo equivocado considerá-los auto-excludentes.<sup>340</sup>

A ideia de uma Nova Hollywood abrange um conjunto específico de fatores. De acordo com o popular livro do jornalista Peter Biskind, essa definição remete à renovação geracional do cinema estadunidense, com destaque para jovens cineastas que chegaram ao mercado de cinema a partir do final da década de 1960. Imersos no contexto dos movimentos sociais e das lutas pelos Direitos Civis, nomes como Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e George Lucas, seriam os responsáveis por alterações estéticas e comerciais cruciais nos rumos sétima arte. Esse tipo de enfoque reforça uma ideia de que houve uma ruptura generalizada com uma Hollywood ultrapassada.<sup>341</sup>

Para Steve Neal, a Nova Hollywood deve ser vista para além de um movimento estético, mas como a consolidação de um modelo de negócios e de novas técnicas de produção, rompendo com as estruturas e práticas cinematográficas das décadas de 1950 e 1960. A imposição governamental que botou fim ao *Studio System* em 1948 causou tamanho desequilíbrio que exigiu o rearranjo das forças produtivas do cinema hollywoodiano. Mudanças no perfil demográfico e econômico da população nas décadas seguintes e o advento da televisão representariam ameaças em potencial ao mercado cinematográfico. Muitas salas de cinema foram fechadas, muitos trabalhadores da indústria demitidos. Os principais estúdios seriam sistematicamente incorporados aos grandes conglomerados de mídia e entretenimento.<sup>342</sup>

---

<sup>339</sup> Ibid., p. 334-335.

<sup>340</sup> Ibid., p.341.

<sup>341</sup> Cf. BISKIND, P. *Easy Riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.

<sup>342</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.229.

Mesmo sem o poder concentrado de outrora, os grandes estúdios da época, como *Warner Bros.*, *Disney*, *Paramount*, *Columbia*, *20th Century Fox*, *United Artists*, *MGM* e *Universal* controlavam a distribuição dos filmes, ainda hoje uma das áreas mais lucrativas da indústria.<sup>343</sup> Visando reduzir os riscos envolvidos na realização de filmes, os grandes estúdios destinaram seus recursos em uma quantidade menor de longas-metragens por ano, porém, com orçamento muito mais elevado. Também apostaram no retorno das bilheteiras investindo mais em novas tecnologias e no mercado de cinema internacional, centrando esforços nas exibições dos filmes na televisão e em produções exclusivas. O enredo dos filmes foi cada vez mais simplificado para abranger uma parcela maior do público.<sup>344</sup>

Uma vez descentralizada a produção, os estúdios passaram a contar também em alternativas chamadas de “empacotados”, ou “embalados”: cineastas e estrelas, por conta própria ou em parceria, se utilizavam do bom trânsito nos bastidores e muitas vezes conseguiam financiamento para projetos menores, com premissas mais intimistas, circulação limitada, orçamento, pessoal, meios de produção pré-definidos e supervisionados por um produtor interno do estúdio, ou terceirizado para pequenas produtoras independentes.<sup>345</sup>

Tal segmentação comercial conseguiria se consolidar representando não apenas a sobrevivência do mercado de cinema, mas também a sua transmutação em um titã econômico durante a década de 1980. Em um primeiro momento, há uma divisão em duas frações: uma menor, composta pelo movimento do *American Art Film*, que englobou um grupo de filmes cultuados até hoje pelo seu esmero estético e riqueza narrativa, diálogo com pautas sociais, e com algumas similaridades com as correntes estilísticas europeias da época. O grupo era composto por uma mescla de cineastas experientes - como Stanley Kubrick, Robert Altman, Arthur Penn – ao lado de iniciantes como Scorsese, De Palma, e Coppola.<sup>346</sup>

A outra fração foi ocupada pelos *blockbusters*: filmes com maior apelo comercial, transformados em verdadeiros eventos culturais, com alto orçamento de produção, investimento alto em divulgação e

---

<sup>343</sup> BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006, p.2.

<sup>344</sup> Idem.

<sup>345</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.229.

<sup>346</sup> MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.341-342.

marketing, e com imensa expectativa de faturamento. Steven Spielberg com *Tubarão* (1975)<sup>347</sup> - orçamento de US\$ 8 milhões, faturamento interno de US\$ 260 milhões -, e George Lucas com *Guerra nas Estrelas* (1977)<sup>348</sup> - orçamento de US\$ 11 milhões e faturamento interno de US\$ 322 milhões – são os casos mais referenciados, fazendo destes cineastas os nomes que melhor simbolizam este processo.<sup>349</sup>

O sucesso monetário fez com que a economia da indústria fosse exponencialmente dependendo cada vez mais da produção dos *blockbusters*. Fez também com que os gastos para realização fossem inflacionados drasticamente. Stephen Prince afirma que em 1979, o custo médio de produção de um filme era de US\$ 5 milhões, subindo para US\$ 9 milhões em 1980 e saltando para US\$ 23 milhões até o final da década. Hoje esses números parecem irrisórios visto que muitos filmes elevam facilmente seu teto de gastos para bem mais que US\$ 100 milhões.<sup>350</sup>

Os altos orçamentos dos *blockbusters* não abarcavam mais apenas os custos diretos de produção, mas também os valores envolvidos com o merchandising. Os filmes eram lançados durante as férias de verão, ou então no período do natal, e os lançamentos aconteciam simultaneamente em várias redes de cinema pelo mundo, fazendo com que muitos filmes se pagassem ainda na estreia. Diversos produtos paralelos eram vendidos com as produções, como revistas especializadas, livros ou quadrinhos. Filmes eram transformados em marcas licenciadas para cadeias de *fast-food*, empresas automobilísticas, roupas e brinquedos.<sup>351</sup>

O filme *High-Concept* surge nessa lógica de mercado, principalmente porque a legislação da época foi bastante favorável com grandes corporações, permitindo que diversos estúdios de cinema fossem fundidos ou incorporados aos grandes conglomerados de mídia. A reabilitação do hábito de ir ao cinema, trazido pelas salas *multiplex*, e

---

<sup>347</sup> TUBARÃO (*Jaws*). Direção de Steven Spielberg. Produção de David Brown, Richard D. Zanuck. Los Angeles: Zanuck/Brown Productions, Universal Pictures, 1975, mono, color (124 min).

<sup>348</sup> GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*). Direção de George Lucas. Produção de George Lucas, Gary Kurtz, Rick McCallum. Los Angeles: Lucasfilm, 20th Century Fox, 1977, Dolby digital, color (121 min).

<sup>349</sup> MASCARELLO, F. Op. cit., p.341-342.

<sup>350</sup> PRINCE, S. *American cinema of the 1980s: themes and variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p.3.

<sup>351</sup> BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006, p.3

o surgimento da televisão a cabo ou via satélite levou muitos desses grupos a adotar uma forma de integração desses segmentos junto com o mercado fonográfico, videogames e outros que viriam a ser agregados depois, intensificando a sinergia entre os canais de comunicação e mídias controlados por esses grupos.<sup>352</sup>

Tendo em conta que o *blockbuster* revelou diversas formas de exploração comercial dos filmes, o conceito *High-Concept* insere longas-metragens em uma estratégia de entretenimento muito maior. Basta pensarmos em exemplos das atrações disponíveis nos parques temáticos da Disney ou da Universal, baseadas em filmes. Ou então pensarmos no tamanho do império financeiro que George Lucas construiu a partir de *Star Wars*<sup>353</sup>. O filme *High Concept* é encapsulado e vendido com base em uma boa premissa, uma frase marcante, uma sinopse cativante.<sup>354</sup>

Os filmes começaram a ser montados de modo a favorecer sua divisão em blocos, para a introdução dos comerciais quando migrassem para a televisão. As trilhas sonoras seriam exploradas comercialmente, com artistas famosos e *hits* sendo compostos exclusivamente para o filme, e aproveitando o sucesso da MTV, muitas sequências eram inseridas no meio dos longas-metragens como se fossem videoclipes. Esse modelo ainda segue sendo muito influente. Apesar de predominante, o formato *High-Concept* não conseguia cobrir toda a produção hollywoodiana. Produtores do calibre de Don Simpson e Jerry Bruckheimer, por exemplo, adquiriram relevância na indústria explorando bem as oportunidades e as potencialidades que esse modelo oferece.<sup>355</sup>

As tramas desses filmes eram bastante simplificadas e tinham por objetivo uniformizar o gosto do público, presumindo que assim se atingiria uma parcela maior da audiência. Em vários casos, os efeitos especiais, que deveriam auxiliar na narrativa audiovisual, se tornaram os principais chamarizes. Os gêneros cinematográficos estariam visíveis nas gôndolas das vídeo-locadoras, mas imperceptíveis nos filmes,

---

<sup>352</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.230.

<sup>353</sup> GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*). Direção de George Lucas. Produção de George Lucas, Gary Kurtz, Rick McCallum. Los Angeles: Lucasfilm, 20th Century Fox, 1977, Dolby digital, color (121 min).

<sup>354</sup> BORDWELL, D. Op. Cit., p.7.

<sup>355</sup> PRINCE, S. *American cinema of the 1980s: themes and variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p.3.

mesclados a ponto de ser difícil identificá-los como tal.<sup>356</sup> Alguns autores sugerem que uma das principais características desse momento é a submissão das fórmulas de determinados gêneros com base na estratégia de comercialização do filme em vez de opções estilísticas.<sup>357</sup>

Em suma, essas questões reforçam a noção de debilidade narrativa do cinema hollywoodiano contemporâneo que Fernando Mascarello se propõe a discutir. Com base no trabalho de Justin Wyatt, o autor explica que o padrão estético do *High-Concept* privilegia o espetáculo e a superficialidade, pois a sua estrutura interna resulta da interação de cinco elementos essenciais: aparência visual, desempenho das estrelas, música, personagens e gênero cinematográfico. Estes elementos são fundamentais na relação que o público estabelece com o filme, e sua mobilização está condicionada às estratégias de marketing dos estúdios e produtores.<sup>358</sup>

A produção de diversas continuações e sequências, reciclagem de roteiros, reutilização de personagens e *remakes* de filmes antigos, passaram a ser comuns a partir dos anos 1970 e 1980, e isto é visto como indício de esvaziamento criativo.<sup>359</sup> Como diz Stephen Prince, haviam tantos números nos títulos dos filmes, que parecia que Hollywood foi invadida por matemáticos.<sup>360</sup> As sequências atualmente não dizem mais tanto respeito à continuidade de uma história, mas fazem parte da estratégia de transformação dos filmes em franquias comerciais.

Tantas evidências como essas nos mostram que parece ser muito difícil não qualificar o cinema produzido pela Hollywood contemporânea como inferior ao de outras épocas. Talvez, podemos concluir que a Nova Hollywood é uma ruptura radical entre um cinema que almejava ser artístico para se transformar em um produto puramente comercial.

Por isso a ideia de cinema pós-clássico oferece uma chance de reabilitação. Sua premissa é de que existe continuidade do estilo e

---

<sup>356</sup> SILVA, R. C. DA. As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan. *Revista NEP-UFPR*, v. 3, n. 2, p. 39–60, 2017, p.44.

<sup>357</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.265-266.

<sup>358</sup> MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p.349-350.

<sup>359</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.233-234.

<sup>360</sup> PRINCE, S. *American cinema of the 1980s: themes and variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p.2.

narrativa clássicos de Hollywood nas produções contemporâneas. Mas não há tanta concordância quanto a isto. Para Neale, a suposta debilitação narrativa pode ser explicada pela substituição do do gênero cinematográfico em detrimento da prática do hibridismo, ou seja, misturar dois ou mais gêneros em um único filme. Isso era favorecido ainda mais pela reciclagem de roteiros e argumentos, e pela busca de sinergia entre segmentos midiáticos.<sup>361</sup>

A crítica da pós-modernidade pode fornecer algumas explicações que sustentam a postura. A ruptura com certas formas e estilos considerados canônicos, como explica Fredric Jameson, se deve à emergência de novos padrões culturais proporcionados pelas mudanças na ordem econômica, um novo tipo de vivência social, e conceitos correlatos como sociedade pós-industrial, sociedade de consumo, sociedade da mídia, sociedade do espetáculo, capitalismo multinacional e assim por diante.<sup>362</sup>

O argumento de Jameson é o de que essa mistura dos gêneros é uma das atribuições do pastiche: uma modalidade estilística que parte da noção de que as fórmulas narrativas se esgotaram e o que resta é compilar algumas de suas características essenciais de maneira fragmentada, e exercitá-las de modo nostálgico.<sup>363</sup>

Assim, o pós-clássico nos oferece uma linha de pensamento que investe na continuidade de certos postulados. De acordo com o historiador David Bordwell, “apesar da diversidade que os filmes americanos exibiram desde 1960, quase todos eles dependem dos princípios narrativos estabelecidos na era do estúdio”.<sup>364</sup>

Alguns cineastas reiteraram as estratégias recebidas [...]. Outros cineastas estenderam ou ampliaram princípios tradicionais, muitas vezes de modo tão sutil que os espectadores quase não estão cientes das inovações. Outros ainda investigaram possibilidades que só foram abordadas em anos anteriores, enriquecendo-as no processo. Alguns cineastas reformularam formatos familiares em formatos mais

---

<sup>361</sup> MASCARELLO, F. Op. cit., p234.

<sup>362</sup> JAMESON, F. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos*, n. 12, 1985, p.17.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.18-20.

<sup>364</sup> BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006, p.21.

experimentais, mas mesmo aqui a tradição não é rejeitada na totalidade. Um cineasta que inova em um aspecto tende a manter outros elementos constantes; a novidade se destaca, mas o filme não se torna incompreensível. Em suma, a narrativa de Hollywood é uma tradição muito flexível, sustentando uma grande variedade. Dia a dia, as mentes criativas encontram novas maneiras de concretizar premissas que comprovaram sua eficácia por quase cem anos de produção cinematográfica.<sup>365</sup>

Bordwell destaca a existência de mudanças significativas na matriz cultural dos indivíduos que passaram a integrar o mercado cinematográfico após a década de 1950 em relação aos seus antecessores. “John Ford e Cecil B. De Mille não pareciam ansiosos por superar Edwin Porter e D.W. Griffith. Em 1930, eles também podiam ignorar seus contemporâneos no exterior.”<sup>366</sup>

Os cineastas da nova geração não entraram no cinema hollywoodiano pela lógica do *Studio System*, mas construíram seu repertório intelectual embebidos na cultura universitária e cinéfila das décadas de 1960 e 1970 (muitos deles formados nas primeiras faculdades de cinema dos EUA), na militância das causas sociais que moviam as pessoas na época, além de já estarem familiarizados com a inserção da televisão na vida cotidiana. O contato com outras cinematografias também parecia cada vez mais corriqueiro e indispensável.<sup>367</sup>

Deste modo, a posição pós-clássica caminha em direção, e pode até mesmo ser sustentada, pelo que o filósofo e crítico Noël Carroll define como “alusionismo”, uma prática verificada no trabalho de vários cineastas a partir dos anos 1960, que inserem em suas realizações diversas referências aos gêneros e autores do cinema clássico.<sup>368</sup>

Um bom trabalho sobre como esta forma de abordagem opera no cinema contemporâneo pode ser vista na pesquisa ampla de Robert P.

---

<sup>365</sup> Ibid., p.21-22. Tradução nossa.

<sup>366</sup> BORDWELL, D. Op. cit., p.22. Tradução nossa.

<sup>367</sup> BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006, p.22.

<sup>368</sup> Ibid., p.24.

Kolker sobre o filme *TaxiDriver* (1976).<sup>369</sup> Em dado momento, o autor explica como o diretor Martin Scorsese e o roteirista Paul Schrader, se valeram de diversas referências visuais e temáticas ao filme do gênero *Western*, *Rastros de Ódio* (1956)<sup>370</sup>, de modo a revigorar o sentido do longa-metragem de John Ford e utilizar seus códigos narrativos para tecer uma visão crítica acerca de temas caros da época, como a repressão sexual e a Guerra do Vietnã.<sup>371</sup>

Práticas oriundas do “alusionismo” foram disseminadas entre público e hoje compõe parte da estratégia de venda de vários filmes. Há uma fração dos espectadores, especialmente cinéfilos, que são adeptos de leituras especializadas, documentários de bastidores, e que vão aos filmes de cineastas reconhecidos como Quentin Tarantino e Martin Scorsese, esperando pelas referências que seus filmes farão aos grandes clássicos ou à sua própria cinematografia.

Apesar de toda a ênfase dos críticos em cima dos *blockbusters*, bilheterias e faturamentos milionários, Hollywood ainda reserva espaço para uma diversidade grande de trabalhos e formatos audiovisuais. A sociedade estadunidense é polissêmica e multicultural. Seria um equívoco acreditar que o cinema, uma de suas principais formas de expressão, não seria da mesma forma.

#### 4.4 MICHAEL MANN: CINEASTA DE HOLLYWOOD

Michael Mann fez sua transição da televisão para Hollywood em 1980. Mas seu envolvimento com a indústria cinematográfica já vem desde 1967. Sua primeira companhia, a *Michael Mann Productions*, foi criada durante sua estadia em Londres, entre outras coisas, para servir como um alibi do aspirante a cineasta na renovação do seu visto de permanência no Reino Unido.<sup>372</sup>

---

<sup>369</sup> TAXI DRIVER: Motorista de Táxi (*Taxi Driver*). Direção de Martin Scorsese. Produção de Julie Phillips, Michael Phillips. Nova York: Columbia Pictures, 1976, Stereo, Metrocolor (114 min).

<sup>370</sup> RASTROS de Ódio (*The Searchers*). Direção de John Ford. Produção de Merian C. Cooper, Patrick Ford. Los Angeles: C. V. Whitney Pictures, 1956, mono, Technicolor (119 min).

<sup>371</sup> Cf. KOLKER, R. P. *A Cinema of Loneliness*. Nova York: Oxford University Press, 2011, p.185-261.

<sup>372</sup> Mann explica em entrevista a F. X. Feeney e Paul Duncan que viu muitos colegas de trabalho de origem portuguesa e sul-africana, opositores ou refugiados das guerras no continente africano, serem deportados para seus países de origem. Na sua opinião, isto se deu por razões políticas. A criação de uma produtora seria uma



Após a boa bilheteria de *O Último dos Moicanos* (1992)<sup>373</sup>, Mann reuniu capital suficiente para criar uma companhia nova e maior – a *Foward Pass Productions* – responsável pela produção de todos os seus projetos posteriores desde então, o que inclui seus próprios filmes e séries televisivas, além de longas populares como *O Aviador* (2004)<sup>374</sup>, *O Reino* (2007)<sup>375</sup>, ou *Hancock* (2008)<sup>376</sup>, por exemplo.

Mann partilha de especial apreço por estar envolvido em praticamente todas fases de elaboração dos filmes. Desde a produção, argumento, roteiro, escolha do elenco, filmagem de cenas, montagem e edição. O sucesso de *The Jericho Mile*<sup>377</sup> com a crítica e com a audiência trouxe consigo o reconhecimento dos pares e também as propostas. Mark Steensland conta que Mann recebeu em sua mesa cerca de 22 roteiros, mas preferiu fechar um contrato com a *United Artists* que assegurava seu total controle criativo no filme que vira a ser rodado.

Para seu projeto, Michael Mann teve um aporte financeiro de cerca de US\$ 8 milhões. Um valor modesto se comparado com o orçamento de *Portal do Paraíso* (1980)<sup>378</sup>, de Michael Cimino, que recebeu US\$ 44 milhões, mas teve retorno em bilheteria de apenas cerca de 10% desse valor, levando a *United Artists* à bancarrota nesse mesmo ano.

forma de resguardar sua permanência no Reino Unido, pois devido seu passado na militância estudantil dos anos 1960, Mann acreditava ser arriscado ser deportado para os EUA em meio à Guerra do Vietnã. In: FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p.14

<sup>373</sup> O ÚLTIMO dos Moicanos (*The Last of The Mohicans*). Direção de Michael Mann. Produção de Hunt Lowry, James G. Robinson, Michael Mann. Los Angeles: Morgan Creek Entertainment, 1992, Dolby, color (152 min).

<sup>374</sup> O AVIADOR (*The Aviator*). Direção de Martin Scorsese. Produção de Michael Mann, Harvey Weinstein, e outros. Los Angeles: Foward Pass, 2004, Dolby digital, color (170 min).

<sup>375</sup> O REINO (*The Kingdom*). Direção de Peter Berg. Produção de Michael Mann, Sarah Aubrey, John Cameron, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Universal Pictures, Relativity Media, 2007, Dolby digital, color (110 min).

<sup>376</sup> HANCOCK. Direção de Peter Berg. Produção de Michael Mann, Will Smith, Ian Bryce, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Columbia Pictures, Relativity Media, 2008, Dolby digital, color (92 min).

<sup>377</sup> A MARATONA Final (*The Jericho Mile*). Direção de Michael Mann. Produção de Tim Zinnemann. Sacramento: ABC Circle Films, 1979, mono, Metrocolor (77 min).

<sup>378</sup> PORTAL do Paraíso (*Heaven's Gate*). Direção de Michael Cimino. Produção de Joann Carelli, Denis O'Dell, Charles Okun. Los Angeles: United Artists, 1980, Dolby stereo, color (219 min).

Apesar de não operar dentro dos gêneros de maior sucesso e aporte orçamentário no período áureo do *Blockbuster* - tais como a fantasia, a ficção científica e o horror -, fazer pouco uso de efeitos especiais e não apelar ao público-alvo preferido dos executivos - basicamente, os adolescentes<sup>379</sup> - Mann estabelece seu vínculo a este sistema de outras maneiras. Uma das principais características de seu trabalho é a presença de estrelas de cinema. Mann já trabalhou com vários dos grandes astros hollywoodianos contemporâneos, premiados e reconhecidos em escala global - que são um dos motores propulsores de seus projetos.

Os fãs de *O Poderoso Chefão* (1972)<sup>380</sup> possivelmente se sentiram contemplados com a presença de James Caan como protagonista de *Profissão: Ladrão*<sup>381</sup>. Na cena em que Frank Hohimer vai até o ferreiro Sam Grossman em busca de uma super-solda para seu próximo arrombamento (50min 43seg). Em meio a um diálogo sobre amenidades, Grossman, já idoso, demonstra ter muita proximidade a Hohimer, e refere-se a ele como “sonny” (algo traduzido como “filho”, ou “filhinho”). Uma isca que Mann joga para os cinéfilos. Se houver quem pense que Sonny Corleone, um dos principais papéis da carreira de Caan, foi morto prematuramente no filme de Francis Ford Coppola, pode encarar Frank Hohimer como uma realidade paralela em que o impulsivo e egocêntrico primogênito da família Corleone sobreviveu como um criminoso independente de Chicago.<sup>382</sup>

O grande chamariz de *Fogo Contra Fogo*<sup>383</sup> foi a reunião dos talentosos atores Robert De Niro e Al Pacino em um mesmo projeto, algo celebrado até hoje. Apenas Francis Ford Coppola tinha conseguido

---

<sup>379</sup> PRINCE, S. *American cinema of the 1980s: themes and variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p.17-18.

<sup>380</sup> O PODEROSO Chefão (*The Godfather*). Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Gray Frederickson, Albert S. Rudy, Robert Evans. Los Angeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972, DTS, Technicolor (175 min).

<sup>381</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>382</sup> Para o lançamento da versão em Blu-Ray de *Thief*, Sean Manning elenca este e outros pontos que fizeram o primeiro filme hollywoodiano de Mann ser cultuado pelas gerações posteriores. In: MANNING, Sean. *Thief: The Ultimate Dude Movie*. *Esquire*. 3 fev. 2014. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a27064/thief-criterion-review/>

<sup>383</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

tal feito na década de 1970, mas sem conseguir filmá-los em um mesmo quadro. Tendo em vista que este é um dos filmes mais extensos da carreira de Mann, (cerca de 170 minutos) o tempo de que ambos contracenam juntos é relativamente curto (um diálogo de cerca de 7 minutos, sem considerar as cenas de perseguição).<sup>384</sup>

É necessário pontuar outros chamarizes proporcionados por outros nomes que estavam presentes nesse amplo elenco. A atriz Ashley Judd despontava como uma das principais revelações dos anos 90; Natalie Portman era outra revelação, havia chamado muita atenção da crítica em 1994 com seu papel no filme de Luc Besson, *O Profissional*<sup>385</sup>, onde contracenava com Jean Reno e Gary Oldman. Val Kilmer, que vive um personagem secundário, naquela ocasião estava no auge de sua carreira, vindo desde *Top Gun: Ases Indomáveis* (1986)<sup>386</sup>, *The Doors* (1991)<sup>387</sup>, *Tombstone: A Justiça Está Chegando* (1993)<sup>388</sup>, *Batman Eternamente* (1995)<sup>389</sup>, entre outros.<sup>390</sup>

---

<sup>384</sup> Um artigo de Kristopher Tapley, para o site especializado *Variety* em 2015, defende que a presença de Pacino e De Niro fazem de *Fogo Contra Fogo* um clássico instantâneo, e que o mesmo deveria ter sido um dos filmes postulantes ao Oscar de 1996. Ele reproduz em seu texto uma parte da análise feita por Todd McCarthy em 1995: “Impressionantemente realizado e incisivamente representado por um grande e formidável elenco, o ambicioso estudo de Michael Mann sobre a relatividade do bem e do mal distingue-se de outros filmes do seu tipo em virtude de suas caracterizações extraordinariamente ricas e sua visão profundamente melancólica da vida moderna”. In: TAPLEY, K. Michael Mann’s ‘Heat’ Should Have Been an Oscar Contender. *Variety*, 14 set. 2015. Disponível em: <https://variety.com/2015/film/awards/heat-al-pacino-robert-de-niro-oscars-michael-mann-20th-anniversary-1201591475/>. Tradução nossa. Em 07 de setembro de 2016, para divulgar o lançamento da versão em 4K deste filme, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas cedeu o Samuel Goldwyn Theater para exibição e debate com Michael Mann, Robert De Niro e Al Pacino, com mediação do diretor Christopher Nolan. In: TAPLEY, K. Michael Mann’s ‘Heat’ With Cast and Crew at the Academy. *Variety*, 7 set. 2016. Disponível em: <https://variety.com/2016/film/in-contention/heat-christopher-nolan-michael-mann-al-pacino-robert-de-niro-academy-1201854410/>.

<sup>385</sup> O PROFÍSSIONAL (Léon). Direção de Luc Besson. Produção de Claude Besson, John Garland, Bernard Grenet e outros. Neuilly-sur-Seine: Gaumont, Les Films du Dalphin, 1994, Dolby digital, Technicolor (110 min).

<sup>386</sup> TOP GUN: Ases indomáveis (Top Gun). Direção de Tony Scott. Produção de Jerry Bruckheimer, Don Simpson, Bill Badalato. Los Angeles: Paramount Pictures, Simpson/Bruckheimer Productions, 1986, Dolby stereo, Metrocolor (110 min).

<sup>387</sup> THE DOORS. Direção de Oliver Stone. Produção de Nicholas Clainos, Bill Graham, Brian Grazer e outros. Los Angeles: Bill Graham Films, Carolco Pictures, Imagine Entertainment, 1991, Dolby SR, color (140 min).

Tom Cruise já tinha uma longa lista de créditos até chegar em *Colateral*<sup>391</sup> em 2004. Já era um dos astros de ação mais bem pagos do planeta na ocasião, e já havia trabalhado com quase todos os grandes diretores da indústria cinematográfica até então, como Stanley Kubrick, Brian De Palma, Steven Spielberg e Martin Scorsese. Para participar do filme de Michael Mann, Cruise interrompeu a produção de *Missão Impossível 3* (2006)<sup>392</sup>, franquia da qual é, além de protagonista, um dos produtores-executivos<sup>393</sup>.

Outro elemento essencial para qualificar Mann como um cineasta tipicamente hollywoodiano é a sinergia entre os segmentos da indústria do entretenimento, principalmente a televisão e a música. Os filmes que estamos analisando são bastante expressivos quanto a estas questões.

A reputação adquirida por Michael Mann como referência do gênero policial/criminal é resultado de seu trabalho na televisão. Como já explicamos em outro momento, o cineasta passou toda a década de 1970 envolvido na criação e na produção de inúmeras séries e telefilmes

<sup>388</sup> TOMBSTONE: A justiça está chegando (Tombstone). Direção de George P. Cosmatos. Produção de Sean Daniel, Buzz Feitshans, James Jacks e outros. Los Angeles: Hollywood Pictures, Cinergi Pictures Entertainment, 1993, Dolby stereo, Technicolor (130 min).

<sup>389</sup> BATMAN Eternamente (Batman Forever). Direção de Joel Schumacher. Produção de Tim Burton, Peter Macgregor-Scott e outros. Burbank: Warner Bros., 1995, Dolby digital, Technicolor (121 min).

<sup>390</sup> Val Kilmer se destaca na emblemática sequência do tiroteio em *Fogo Contra Fogo*. Uma das mais famosas anedotas sobre a mesma é a de que a cena ficou tão boa, que passou a ser utilizada nos treinamentos das Forças Especiais. Sobre o personagem de Kilmer é dito o seguinte: "Se você puder recarregar e atirar tão rápido quanto esse cara ... Você não será capaz, mas se conseguir, está indo muito bem". In: WOOD, Jeniffer. 'Heat' at 20: Michael Mann on Making a Crime-Drama Classic. *Rolling Stone*. Nova York, 15 dez. 2015. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/heat-at-20-michael-mann-on-making-a-crime-drama-classic-226447/>. Tradução nossa.

<sup>391</sup> COLATERAL (Collateral). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>392</sup> MISSÃO Impossível 3 (Mission: Impossible III). Direção de J.J. Abrams. Produção de Tom Cruise, Paula Wagner e outros. Los Angeles: Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, 2006, Dolby, color (126 min).

<sup>393</sup> Tom Cruise ainda não havia definido um diretor para *Missão Impossível 3*, o que facilitou a pausa em suas atividades como produtor para trabalhar com Mann. In: GILCHRIST, T. *Collateral*: Press Conference interviews with Tom Cruise, Jamie Foxx, Jada Pinkett-Smith, and Director Michael Mann. 2004. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040730/features/collateralpress.shtml>.

do tipo. A sua década de estreia no cinema, em termos de retorno financeiro, é bastante negativa. *Profissão: Ladrão* (1981)<sup>394</sup>, assim como *A Fortaleza Infernal* (1983)<sup>395</sup> e *O Caçador de Assassinos* (1986)<sup>396</sup>, são filmes que deram prejuízo nas bilheteiras. Seus projetos televisivos, por outro lado, são grandes sucessos de audiência e crítica. Além da série *Miami Vice*<sup>397</sup>, Mann produziu a série *Crime Story* (1986-1988)<sup>398</sup>, bastante elogiada por fãs e críticos de gerações posteriores. Em 1989 ele também dirigiu e produziu o telefilme *Aconteceu em Los Angeles*<sup>399</sup>, uma espécie de versão resumida do que veríamos anos depois em *Fogo Contra Fogo*<sup>400</sup>; Michael Mann foi novamente premiado com um Emmy pela mini-série *A Guerra das Drogas* (1990)<sup>401</sup>.

Sucessos como esses permitiram a Mann o acesso à maiores orçamentos cinematográficos nas décadas seguintes. Ele nunca esteve de fato desconectado da televisão. Hank Azaria, dublador de diversos

---

<sup>394</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>395</sup> A FORTALEZA Infernal (*The Keep*). Direção de Michael Mann. Produção de Colin M. Brewer, Gene Kirkwood, e outros. Reino Unido: Associated Capital, Paramount Pictures, 1983, Dolby stereo, color (96 min).

<sup>396</sup> O CAÇADOR de Assassinos (*Manhunter*). Direção de Michael Mann. Produção de Richard Roth, Bernard Williams, Dino De Laurentis. Wilmington: De Laurentis Entertainment Group, Dolby, Technicolor (120 min).

<sup>397</sup> MIAMI VICE (série). Criação de Anthony Yerkovich. Produção de Michael Mann. Miami: Michael Mann Productions, Universal Television, 1984, Stereo, Technicolor (111 episódios).

<sup>398</sup> CRIME Story. Criação de Chuck Adamson, Gustave Reininger, Produção de Michael Mann, Brooke Kennedy, Gusmano Cesaretti e outros. Chicago: Michael Mann Productions, New World Television, 1986, mono, color (42 episódios).

<sup>399</sup> ACONTECEU em Los Angeles (*L. A. Takedown*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Gusmano Cesaretti, Patrick Markey, John Lattanzio. Los Angeles: Ajar Inc., Companhia Iberoamericana de TV, 1989, mono, color (97 min).

<sup>400</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>401</sup> A GUERRA das Drogas (*Drug Wars: The Camarena Story*). Criação de Elaine Shannon (livro), e Michael Mann (adaptação). Produção de Mark Allan, Richard Brams, e outros. Miami: World International Network, 1990, Stereo, color (3 episódios).

personagens da série *Os Simpsons* (1989-)<sup>402</sup> interpreta uma personagem secundário em *Fogo Contra Fogo*<sup>403</sup>. Filmes como *O Informante* (1999)<sup>404</sup> e *Ali* (2001)<sup>405</sup>, por exemplo, representam muito dos bastidores do jornalismo televisivo dos EUA.

Por conseguinte, a interação com a música e o mercado fonográfico é de extrema relevância também. A trilha sonora original de *Profissão: Ladrão*<sup>406</sup> é de autoria do grupo de rock progressivo alemão, de muito sucesso nas décadas anteriores, *Tangerine Dream*; um dos primeiros diálogos que Frank tem no filme, se dá com um idoso negro que pesca no lago Michigan ao amanhecer, que é interpretado por um nome do Hall da fama do Blues, o músico e compositor Willie Dickson; O “pai adotivo” de Frank é vivido, em uma interpretação marcante, pela lenda do country e do *folk* Willie Nelson; e temos ainda durante o filme a execução da música *Turning Point*, de autoria de outro grande nome da música blues, *Mighty Joe Young*.<sup>407</sup>

Em *Fogo Contra Fogo*<sup>408</sup> também é possível observar um movimento semelhante. Um dos antagonistas da trama, Hugh Benny, o capanga do financista Van Zant, é interpretado por Henry Rollins, vocalista da banda de punk rock *Black Flag*, e ativista de causas sociais. O ator Val Kilmer era muito associado ao seu marcante desempenho como Jim Morrison, vocalista da banda *The Doors*, interpretado por ele em filme dirigido por Oliver Stone em 1991<sup>409</sup>.

---

<sup>402</sup> OS SIMPSONS (*The Simpsons*). Criação de Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon. Produção de Matt Groening, James L. Brooks, e outros. Los Angeles: 20th Century Fox Television, 1989, Dolby digital, stereo (657 episódios).

<sup>403</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>404</sup> O INFORMANTE (*The Insider*). Direção de Michael Mann. Produção de Pieter Jan Brugge, Michael Mann, Michael Waxman, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Touchstone Pictures, 1999, Dolby digital, color (157 min).

<sup>405</sup> ALI. Direção de Michael Mann. Produção de Paul Ardaji, Howard Bingham, Lee Caplin, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Columbia Pictures, 2001, Dolby digital, color (157 min).

<sup>406</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>407</sup> Cf. MANNING, Sean. Thief: The Ultimate Dude Movie. *Esquire*, 3 fev. 2014. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a27064/thief-criterion-review/>

<sup>408</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Op. cit.

<sup>409</sup> THE DOORS. Direção de Oliver Stone. Produção de Nicholas Clainos, Bill Graham, Brian Grazer, e outros.

Se o primeiro filme de Mann faz uma ode à cena musical blues, *Colateral*<sup>410</sup> sinaliza para os fãs de jazz e de improviso. Um dos momentos memoráveis do longa-metragem se dá a partir de uma performance do trompetista Daniel, interpretado por Barry Shabaka Henley. Há um extenso diálogo entre ele, Vincent e Max, que começa a partir de efemérides sobre a biografia da lenda do jazz Miles Davis. Daniel, que é uma das vítimas da lista de Vincent, é assassinado logo após se enganar sobre uma dessas histórias (45min 34seg).

Jamie Foxx angaria ao filme um efeito similar ao que descrevemos com Kilmer. No mesmo ano que protagonizou *Colateral*<sup>411</sup>, o ator interpretou o pianista Ray Charles, no que é considerada uma das principais atuações de sua carreira.<sup>412</sup> Na cerimônia do *Oscar* de 2005, Foxx concorreu na categoria de Melhor Ator Coadjuvante por sua interpretação como o taxista Max, mas foi derrotado por Morgan Freeman; mas concorreu simultaneamente na categoria de Melhor Ator, onde foi vencedor pela sua atuação na cinebiografia do músico, *Ray* (2004)<sup>413</sup>.

#### 4.5 ESTILO E AUTORIA NO CINEMA DE MICHAEL MANN

Para compreender a obra de Michael Mann, entendemos ser possível abordá-la sob a perspectiva da “Política dos Autores” ou dos gêneros cinematográficos. Ambas vertentes analisam o papel ocupado pelos realizadores na produção de um filme e buscam apreender os elementos estilísticos individuais recorrentes em cada obra.

Los Angeles: Bill Graham Films, Carolco Pictures, Imagine Entertainment, 1991, Dolby SR, color (140 min).

<sup>410</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>411</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min)

<sup>412</sup> Para Roger Ebert, o bom desempenho de Foxx em *Colateral*, dispersou a atenção da crítica cinematográfica para seu talento, e teve papel fundamental na ótima avaliação que recebeu da Academia por sua atuação em *Ray* (2004). Aliança: EBERT R. *Collateral*. *Roger Ebert*. 6 ago. 2004. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/collateral-2004>

<sup>413</sup> RAY. Direção de Taylor Hackford. Produção de Taylor Hackford, Stuart Benjamin, Ray Charles Robinson Jr., e outros. Los Angeles: Universal Pictures, 2004, Dolby digital, color (152 min).

### 4.5.1 A Política dos Autores

Desenvolvida ao longo da década de 1950 pela crítica francesa, por especialistas como François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, além do editor da revista *Cahiers du Cinema*, Andre Bazin, a “Política dos Autores” pode ser descrita por três premissas: 1) Apesar da natureza coletiva que envolve a realização das produções cinematográficas, o filme deve ser encarado como um espaço para expressão individual e pessoal do seu autor. 2) Nesse caso, a figura equivalente do autor (*auteur*), assim como na pintura e na literatura, é o diretor. 3) Por fim, a direção artística e a autoria cinematográfica estão contidas desde os reinos culturalmente respeitáveis do cinema de arte internacional ou cinema independente, até os domínios de Hollywood e suas produções rotineiras.<sup>414</sup>

A assimilação deste conceito nos EUA e na Inglaterra, através do crítico estadunidense Andrew Sarris no final dos anos 1960, promoveu uma reavaliação crítica do cinema hollywoodiano como um todo, além do resgate de diversos cineastas outrora ignorados pelos especialistas em cinema, tratados como grandes artistas a partir de novos olhares sobre seus trabalhos.<sup>415</sup>

Para Thomas Schatz, a abordagem dos cineastas como autores permite que os gêneros cinematográficos sejam interpretados fora das barreiras do *Studio System*, conferindo-lhes uma nova dimensão sociológica. “Esses dois métodos críticos se complementam e se contrapõem, pois o gênero critica as formas cinematográficas estabelecidas, enquanto a crítica do autor celebra certos cineastas que trabalharam efetivamente dentro dessas formas”.<sup>416</sup>

Além disso, este método adiciona uma nova categoria analítica para o estudo do cinema, que nos permite diferenciar os filmes com base nas identidades pessoais de seus autores. “Na verdade, a abordagem do autor, ao afirmar a consistência de forma e expressão de um diretor, traduz efetivamente um autor em um gênero virtual para si mesmo, em um sistema de convenções que identifica seu trabalho.”<sup>417</sup> Citações a cineastas como John Ford ou Sam Peckinpah, por exemplo, remetem não apenas ao *western*, mas também à forma particular com que cada

---

<sup>414</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.8-9.

<sup>415</sup> Idem.

<sup>416</sup> SCHATZ, Thomas *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.9.

<sup>417</sup> Idem.



um desses autores trabalhou com as convenções deste gênero ao longo de sua carreira.

O método consiste em descobrir a "estrutura profunda" (a personalidade da direção) para interpretar e avaliar a "estrutura superficial" (seus filmes). Os imperativos socioeconômicos do cinema de Hollywood, no entanto, indicam que há uma série de estruturas profundas - industrial, política, técnica, estilística, narrativa e assim por diante - que informam o processo de produção. Além disso, quando consideramos um diretor trabalhando dentro de um gênero estabelecido, nos deparamos com outra estrutura, até "mais profunda", do que a da personalidade do diretor. A significância cultural preestabelecida do gênero determina, de fato, a abrangência e a substância do tratamento expressivo que o diretor faz desse gênero.<sup>418</sup>

Para Steve Neale, a Política dos Autores, por encorajar a subversão do status institucional de Hollywood, ignora o papel da audiência nesta relação, já que seria muito difícil entender o papel político e social da indústria de cinema estadunidense baseando-se em *corpus* de filmes individualizados na figura de um realizador sem considerar a penetração internacional do cinema estadunidense.<sup>419</sup>

Outra questão abordada por Neale é que a postura dos críticos da *Cahiers* sempre foi muito negativa em relação à Hollywood, pelas diferenças ideológicas destes indivíduos em relação aos Estados Unidos no cenário internacional do pós-Guerra. Neale acredita que inculcada nesta crítica política estava uma noção de que o valor artístico dos filmes hollywoodianos não era percebido porque os mesmos não eram "vistos da maneira correta".<sup>420</sup>

Para Edward Buscombe, a riqueza analítica do material cinematográfico se revela ao encontrar o ponto equilíbrio entre a produção crítica e a capacidade interpretativa do público ante as imagens e significados em movimento. Localizar esse equilíbrio é uma árdua, mas interessante função.

---

<sup>418</sup> SCHATZ, Thomas *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.9. Tradução nossa.

<sup>419</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.9.

<sup>420</sup> Idem.

Ninguém iria sugerir que devemos ater-nos nos critérios estéticos do público comum. Mas qualquer um que esteja envolvido com educação precisa se preocupar com a distância entre grande parte da crítica de hoje e o modo pelo qual o público em geral reage a um filme. Para ele não se trata de um novo filme de Hawks, Ford ou Peckinpah: é apenas um novo *western* [sic]. E simpatizar com essa maneira de ver não é rejeitar o desejo dos diretores de serem considerados como artistas. A arte popular não condena seus criadores a um papel secundário. Ao contrário enfatiza a relação entre o artista e o material artístico, por um lado, e entre o material artístico e o público, por outro. O artista traz para o gênero suas preocupações, técnicas e capacidades (no sentido mais amplo, um estilo), mas recebe do gênero um padrão forma que dirige a disciplina de seu trabalho. De certo modo, isso impõe limitações. Certos temas terão poucas chances de sucesso se trabalhados muito fortemente contra o gênero. Mas os benefícios são consideráveis. A constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de um significado extra.<sup>421</sup>

A história do cinema hollywoodiano mostra que por maior que fosse o complexo industrial cinematográfico dos Estados Unidos, a dinâmica entre realizadores e público sempre encontrou formas de submetê-lo.

#### 4.5.2 Os Gêneros Cinematográficos

Os gêneros cinematográficos e suas estruturas narrativas são bons exemplos para análise da relação entre rupturas e continuidades da História do cinema. Isso é facilitado por sua capacidade de definir comportamentos, incorporar discursos, deslocar sentidos e re-apropriar

---

<sup>421</sup> BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão P. *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional - Volume II*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, p.314-315.

símbolos com uma eficiência maior que algumas discussões teóricas mais amplas.<sup>422</sup>

A designação conceitual de gênero cinematográfico abrange diversas categorias, mas em via de regra, é definido pelo conjunto de atributos em comum que conferem uma identidade e uma marca reconhecível para determinados filmes, como personagens recorrentes, representações usuais de certos elementos da trama, conflitos cujas resoluções são previsíveis, cenários familiares ao espectador. Pode se referir também ao estilo visual e narrativo específico de cada filme, além de servir para caracterizar tradições e temas principais, e as variações existentes na forma de abordá-los.<sup>423</sup>

Para Neale, os gêneros cinematográficos devem ser encarados como processos sociais, sendo os mesmos decorrentes de disputas ocorridas no âmbito cultural. Por isso seu estudo pode auxiliar na compreensão de ciclos temáticos no qual um grupo de filmes repercute questões do contexto sócio-histórico em que estão inseridos (como é dito sobre os *Westerns* revisionistas das décadas de 1950 e 1960, ou em relação aos filmes *noir* do pós-Guerra, por exemplo).<sup>424</sup>

Debate-se muito sobre a predisposição negativa de algumas correntes estéticas e tradições intelectuais que associam gêneros cinematográficos com pobreza artística e conteúdo raso. Neale vê algumas similaridades desta postura na crítica elaborada sobre os autores do Romantismo dos séculos XVIII e XIX, por conta de sua influência sobre as concepções modernas de gênero.<sup>425</sup>

Essa hostilidade era dirigida não apenas à natureza supostamente rotineira, estereotipada e impessoal dos gêneros, mas também, como corolário, à sua suposta falta de criatividade, originalidade e individualidade. Em consequência, o elemento de repetição inerente a todos os gêneros foi enfatizado, juntamente com a natureza supostamente simples - ou simplória - das convenções, significados, estruturas e personagens que eles consideravam incorporar ou conter.

---

<sup>422</sup> JAMESON, F. Reificação e Utopia na Cultura de Massa. *Crítica Marxista*, v. 1, n. 1, p. 1-25, 1994, p.10.

<sup>423</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.6-7.

<sup>424</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.7.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p.208.

Enquanto os textos de gênero eram mais ou menos "todos iguais", as convenções eram entendidas como clichês, significados como transparentes e empobrecidos, estruturas como fórmulas e caracteres como estereótipos unidimensionais.<sup>426</sup>

Desde a década de 1960, são inúmeros os esforços para revisar os gêneros cinematográficos como uma teoria estética consistente. Esses esforços buscam embasar-se na adequação terminológica e em paralelismos com estudos da literatura e do teatro, além de referências na linguística, semiótica e História da arte. Esses componentes são importantes para o amadurecimento da teoria geral dos gêneros cinematográficos.<sup>427</sup>

Mas é necessário avaliar o ponto em que o estudo dos gêneros cinematográficos se confunde com a História do cinema hollywoodiana e o quanto isto pode ser útil para a pesquisa historiográfica. Devido sua importância no desenvolvimento e popularização do modelo de exploração comercial e industrial do cinema nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX, parte considerável daquilo que se escreve sobre gêneros cinematográficos se concentra nos filmes do circuito comercial de Hollywood.<sup>428</sup>

Na opinião de Thomas Schatz, não é uma dissociação simples, pois o aperfeiçoamento teórico e prático dos gêneros cinematográficos está diretamente atrelado ao sucesso por trás do *Studio System*, modelo de negócios que vigorou nos Estados Unidos entre 1930 e 1960, em conciliar interesses de artistas e empresários do entretenimento, juntando a experimentação artística com a padronização estrutural dos filmes.

Enquanto os cineastas avançaram as tradições narrativas desenvolvidas no teatro e na literatura, produtores e exibidores avançaram o potencial comercial antecipado por formas anteriores de entretenimento de massa. [...] Os filmes tinham suas raízes tanto na literatura clássica quanto nos romances *pulp* mais vendidos, tanto no teatro legítimo quanto nas salas de vaudeville e de

---

<sup>426</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.195.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p.196-197.

<sup>428</sup> SCHATZ, T. Op. cit, 1981, p.7.

música, nas tradições da “arte séria” e do “entretenimento popular americano”.<sup>429</sup>

Ao longo desse período, registrou-se um número entre 400 e 700 de produções – desde faroestes, filmes de gângster, musicais, melodramas, e outros – que foram levadas à grande tela.<sup>430</sup> A exploração do gênero como modelo econômico prosperava pelo simples fato de que os donos do capital investiam naquilo que trouxesse maior lucro pelo menor custo.

Devido aos problemas orçamentários práticos de cenografia, roteiro, e assim por diante, os estúdios encorajaram o desenvolvimento de gêneros cinematográficos. Obviamente, os custos poderiam ser minimizados pela repetição de fórmulas bem-sucedidas. O retorno das bilheteria por si só forneceu critérios suficientes para a continuidade da produção de gêneros; os estúdios claramente não precisam entender por que certas narrativas atraíram os espectadores. Eles apenas exigiam garantia de que o apelo realmente existia e poderia ser explorado financeiramente.<sup>431</sup>

Schatz acredita que esse modelo não seria tão vigoroso sem levar em conta a participação das pessoas que iam ao cinema. “O público de massa contemporâneo, em última análise, é em grande parte responsável pelo desenvolvimento do sistema de estúdio.”<sup>432</sup> Para não correr o risco de perder seu investimento, os produtores mantinham-se atentos à opinião geral sobre os filmes.

[...] um produto de sucesso está ligado à convenção porque seu sucesso inspira a repetição. Os circuitos internos de "feedback" do sistema de Hollywood asseguravam essa repetição de histórias e técnicas de sucesso, porque o sistema de produção-distribuição-exibição dos estúdios permitia aos cineastas avaliar seu trabalho em

---

<sup>429</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.5. Tradução nossa.

<sup>430</sup> *IBID.*, p.6.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p.10. Tradução nossa.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.5.

relação à resposta do público. É como se, com cada esforço comercial, os estúdios sugerissem outra variação nas convenções cinematográficas, e o público indicou se as variações inventivas seriam transformadas em convenções por meio de seu uso repetido.<sup>433</sup>

Mas ainda que muitos realizadores estivessem dispostos a inovar sua técnica em relação ao gosto popular, os gêneros cinematográficos ainda eram uma estrutura pouco flexível. O público até poderia demandar alguma criatividade ou variações temáticas, desde que isso não excedesse um limite contextual das narrativas que lhes eram familiares.<sup>434</sup>

Para realizar uma análise satisfatória da obra de Michael Mann, deve-se levar em conta a importância das ferramentas conceituais e artísticas relacionadas aos gêneros cinematográficos. Para Vincent Gaine, filmes como *Profissão: Ladrão*, *Fogo Contra Fogo*, e *Colateral*, são análises sobre a relação existente entre felicidade e padrões de vida burgueses que se amparam em convenções narrativas e visuais do gênero policial/criminal, além do suspense, do filme de gângster e do *film noir*.<sup>435</sup>

Jonathan Rayner explica que tais filmes vão na contramão de uma tendência observada em Hollywood a partir de meados da década 1970, que opta em fazer referências intertextuais ou alusões estilísticas aos gêneros cinematográficos sem necessariamente estabelecer vínculos. Rayner argumenta que os filmes de Mann podem ser encarados não no sentido de atualização e revitalização das convenções narrativas clássicas.<sup>436</sup>

Já para Mark Steensland, a cinematografia de Michael Mann pode ser situada no arcabouço dos filmes de gângster, sem apresentar o

---

<sup>433</sup> Idem. Tradução nossa.

<sup>434</sup> Dada essa intransigência, Schatz propõe que uma saída viável para estudos de cinema, então, seria estudar os gêneros cinematográficos em conjunto com “Política dos Autores”, que descrevemos anteriormente. In: SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.5.

<sup>435</sup> GAINÉ, Vincent M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. Nova York: Palgrave Macmillan, p.53.

<sup>436</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication (Director’s Cut)*. Nova York: Wallflower Press, p.6.

mesmo sentido épico de *O Poderoso Chefão* (1972)<sup>437</sup>, de Francis Ford Coppola, mas também sem explorar atitudes machistas e atuações exageradas dos atores, as quais “contaminaram o gênero graças a Quentin Tarantino e seus imitadores”.<sup>438</sup> De forma similar, Aga Skrodzka sugere que analisemos os filmes de Mann como filmes de ação, gênero que adquiriu muita popularidade a partir dos anos 1980, enfatizando que os personagens habituais de seus filmes traduzem um tipo de masculinidade autodestrutiva.<sup>439</sup>

Entender a contribuição teórica dos gêneros cinematográficos possibilita a articulação dos aspectos subjetivos e objetivos dos filmes, pois os mesmos “mostram imagens de vidas, de atitudes e de valores de grupos sociais, criados a partir de aspectos reconhecíveis, porém muito selecionados, desses grupos.”<sup>440</sup>

Os gêneros cinematográficos auxiliam na compreensão do papel dos grupos dominantes na sociedade, assim como denotam as formas de resistência e projetos ideológicos capazes de perpassar pelo produto cinematográfico:

[...] um filme, produzido em Hollywood ou não, sempre transmite um conteúdo ideológico, mesmo que não intencionalmente. Esse fenômeno ocorre por causa do processo de produção, pois há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia, e, se esse conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante, é porque ela exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes.<sup>441</sup>

Determinadas questões podem ser explicadas pela forma como os gêneros cinematográficos estão vinculados com o meio social/histórico

---

<sup>437</sup> O PODEROSO Chefão (*The Godfather*). Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Gray Frederickson, Albert S. Rudy, Robert Evans. Los Angeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972, DTS, Technicolor (175 min).

<sup>438</sup> STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002, p.22.

<sup>439</sup> SKRODZKA, A. Subjectivity and The Ethics of Duty In Michael Mann’s Cinema. In: SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014, p.142.

<sup>440</sup> VALIM, Alexandre B. História e Cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.288.

<sup>441</sup> VALIM, Alexandre B. História e Cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.288..

que os produziram.<sup>442</sup> O trabalho de Alexandre Valim sobre o cinema estadunidense na Guerra Fria é emblemático nesse ponto. Como identifica o autor, no período de 1947 a 1954, os Estados Unidos produziram e exportaram muitos filmes para países sob a influência de seu espectro político, como o Brasil. Valim indica cerca de 50 grandes produções do período que podem ser elencadas como a “filmografia do anticomunismo”, divididas em pelo menos três gêneros cinematográficos preponderantes, que no caso, seriam o Drama, a Ficção Científica e o Filme de Guerra.<sup>443</sup>

Esses filmes eram utilizados com o intuito da mobilização política, mas ao mesmo tempo, traduziam o anseio geral do público sobre temas em voga naquele contexto. Os filmes de Drama, por exemplo, exploravam o estilo *noir* e as tramas de espionagem, tendo em vista o cenário de disputa política e perseguição instaurada no período por conta da polarização entre os Estados Unidos e a União Soviética, associando questões de imoralidade e caráter traiçoeiro aos comunistas.<sup>444</sup>

---

<sup>442</sup> Rick Altman acredita que, possivelmente por influência do *Cultural Turn*, duas concepções se sobressaíram em relação a este tipo de interpretação. A primeira vertente, e que parece ser mais popular também, seria chamada de ritualística, com influência da antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss e outros. Nesse caso, inspirada em ideias como a do mito ou do folclore, considera-se que os esquemas narrativos básicos de cada gênero emanam de práticas sociais já existentes, e estariam formalizados como uma superação imaginativa das contradições inerentes dessas práticas. O público se apegaria a certos tipos de filmes porque este é um meio que age tanto no sentido de reafirmar e assegurar os consensos culturais, como também é capaz de afrontar as desigualdades e expressar a vontade, em sentido metafórico ou literal, de mudança social. Em contraposição, existe a vertente ideológica, que surge no desdobramento dos estudos empreendidos por Theodore Adorno e Louis Althusser. Nesta abordagem, parte-se da premissa de que o cinema é uma das formas das classes dirigentes se comunicarem com o público de massa, portanto a narrativa básica que compõe cada gênero estaria sob o controle dos indivíduos pertencentes aos estratos superiores da sociedade. Dado que o cinema é um empreendimento que envolve alto investimento e produção em larga escala, as questões discursivas de cada tipo de filme seriam elaboradas sob rígido controle, pautadas pelo consenso hegemônico em vigor, e nesse sentido o cinema fabricaria tensões ilusórias e as opções igualmente ilusórias para solucioná-las. As obras contestadoras, por sua vez, seriam relegadas à marginalidade. In: ALTMAN, Rick. *Los Géneros Cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p.50-51.

<sup>443</sup> VALIM, Alexandre B. *Imagens Vigiadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM, 2010, p.95.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.95-100.



No caso das ficções científicas, eram mobilizadas algumas expectativas sociais em relação ao perigo das armas nucleares, mas acima de qualquer coisa, estigmatizava-se o Outro (que nesse caso seriam os soviéticos e comunistas) como invasores e ameaça ao estilo de vida capitalista estadunidense.<sup>445</sup> Já os filmes de Guerra se destacavam pela propaganda de exaltação ao militarismo estadunidense, à política externa intervencionista e o papel de “policial do mundo” adotado por esse país.<sup>446</sup>

Isso nos conduz a uma necessária reflexão sobre o papel histórico de Hollywood e sua relação com as teorias de cinema. Para Steve Neale, o conceito de gênero na indústria cinematográfica estadunidense, “serviu por algum tempo como um meio de ligar as práticas de Hollywood e a produção de Hollywood ao seu público e aos contextos socioculturais nos quais seus filmes são produzidos e consumidos”.<sup>447</sup>

#### 4.6 GÊNERO CRIMINAL/POLICIAL: O “SONHO AMERICANO” EM TELA

Grandes crimes costumam ser o tema central dos filmes de Mann e onde o destino de seus personagens é selado. Até mesmo em trabalhos não relacionados ao gênero criminal/policial, como em *O Último dos Moicanos*<sup>448</sup> (crimes de guerra e extermínio dos indígenas), ou *O Informante*<sup>449</sup> (crimes contra a saúde pública e contra a liberdade de expressão).

Delitos e contravenções são elementos narrativos abrangentes e podem estar presentes em qualquer tipo de filme. Em geral, os longas-metragens que fazem da transgressão da lei seu tema central oferecem algumas analogias interessantes sobre os descontentamentos inerentes ao “sonho americano”. Steve Neale explica que o crime é tema principal de um cruzamento que envolve pelo menos três grandes gêneros: Os filmes de detetive, gângster e o *thriller* de suspense. Amplamente

---

<sup>445</sup> VALIM, Alexandre B. *Imagens Vigíadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM, 2010, p.100-102.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p.102-103.

<sup>447</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.5.

<sup>448</sup> O ÚLTIMO dos Moicanos (*The Last of The Mohicans*). Direção de Michael Mann. Produção de Hunt Lowry, James G. Robinson, Michael Mann. Los Angeles: Morgan Creek Entertainment, 1992, Dolby, color (152 min).

<sup>449</sup> O INFORMANTE (*The Insider*). Direção de Michael Mann. Produção de Pieter Jan Brugge, Michael Mann, Michael Waxman, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Touchstone Pictures, 1999, Dolby digital, color (157 min).

baseados na literatura policial popular do final do século XIX, (que fazia muitos questionamentos acerca do perigo nas cidades, da configuração das relações sociais proporcionadas pela industrialização, problemas da concentração de riquezas) estes gêneros cinematográficos historicamente caracterizam-se por enredos que exploram a dinâmica existente entre a vítima, o criminoso e o agente da lei, conforme a proposta narrativa, submetendo o público em um clima de tensão, suspense e surpresa.<sup>450</sup>

Thomas Leitch define o crime como um grande gênero que se desdobra na relação entre criminoso, vítima e vingador. Ele também explica que estes três condicionantes devem ser desafiados por estratégias narrativas que exploram a contradição entre suas funções estruturais na trama, com o intuito de afirmar a ordem social e institucional, mas também tecer uma crítica sobre ela.<sup>451</sup>

O criminoso é predominante nos filmes de gângster, de máfia, ou de assalto. O agente vingador é uma figura central de filmes policiais e investigativos. A vítima de um crime se torna protagonista em *thrillers* de suspense *a la* Alfred Hitchcock.<sup>452</sup>

A famigerada “oferta irrecusável”, imortalizada por Vito Corleone em *O Poderoso Chefão* (1972)<sup>453</sup>, é recorrente, da sua própria maneira, no trabalho de Michael Mann. Tanto em *Profissão: Ladrão*, *Fogo Contra Fogo*, e *Colateral*, o grande crime surge no caminho de seus protagonistas como uma demonstração de solidariedade paternalista, mas com um alto custo pessoal envolvido, que vai ficando claro na medida em que o filme transcorre em tela.<sup>454</sup>

Frank aceita trabalhar com Leo para atingir rapidamente seu sonho de ascensão social e família (45min 39seg), mas precisa executar o roubo mais difícil de sua carreira (48min 07seg)<sup>455</sup>. Kelso propõe a

<sup>450</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.64-65.

<sup>451</sup> LEITCH, Thomas. *Crime Films* (Genres in American Cinema). Nova York: Cambridge University Press, 2004, p.16.

<sup>452</sup> Idem.

<sup>453</sup> O PODEROSO Chefão (*The Godfather*). Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Gray Frederickson, Albert S. Rudy, Robert Evans. Los Angeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972, DTS, Technicolor (175 min).

<sup>454</sup> Mann apelida este efeito recorrente em seu trabalho de “confucionismo de direita”. In: FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. Michael Mann. Madrid: Taschen, 2006, p.33.

<sup>455</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

Neil e ao seu bando o maior assalto que poderiam realizar (em termos de valores) como uma oportunidade única e extraordinária. Kelso fala: “Isso chega até você. É o tipo de coisa que voa. Foi irradiada para todo o lado. Você só precisa agarrar” (37min 13seg).<sup>456</sup>

Em *Colateral*<sup>457</sup> também há o momento da proposta irrecusável, mas reforçado pelo que Fredric Jameson e David Harvey identificam como característica de um cinema pós-moderno, a compressão do espaço-tempo<sup>458</sup>. Enquanto Frank e Neil discutem metas de longa duração e resolução da vida, Max aceita a oferta de Vincent para faturar o dobro do que consegue em apenas uma noite (16min 53seg).

Quando ficaram populares nos anos 1930, as tramas dos filmes de detetive e policiais eram adaptação quase direta dos romances literários, ao passo que roteiros e situações dos filmes de gângster eram reconhecidos em problemas sociais latentes, oriundos da conjuntura da Grande Depressão, como o crime organizado, por exemplo. Logo, havia uma repulsa natural a tais propostas, já que encarnavam uma espécie representação dos males da vida urbana. Por conta da censura à violência no cinema imposta pelo *Código Hays* (1930-1968), faria com que a produção e popularidade dos filmes destes gêneros fossem eclipsados pelo menos até meados dos anos 1940.<sup>459</sup>

De acordo com Heredero e Santamarina, a retomada crítica da temática criminal no cinema hollywoodiano do pós-Guerra ocorre a partir de fatores como a guinada conservadora direitista dos EUA desde a eleição do Republicano Dwight Eisenhower, pela escalada armamentista e nuclear da Guerra Fria, e pela caçada anticomunista proporcionada em Hollywood patrocinada pelo Macarthismo. Além disso, havia um crescente interesse na psicologia de matriz freudiana no período pós-Guerra, bem como a chegada de diversos cineastas europeus em Hollywood, em fuga dos regimes fascistas da época.<sup>460</sup>

---

<sup>456</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>457</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>458</sup> HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 277.

<sup>459</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.82-83.

<sup>460</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El Cine Negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p.198-200.

A confluência destes fatores históricos, junto com mudanças estruturais na indústria cinematográfica estadunidense, seriam responsáveis pelo surgimento de uma onda específica de filmes realizados por um grupo seleto de autores, identificados como *film noir*.<sup>461</sup>

Thomas Schatz afirma que o *noir* é o nome utilizado para se referir a um movimento expressionista disseminado no cinema estadunidense após os anos 1940.

O *film noir* era em si um sistema de convenções visuais e temáticas que não estavam associadas a nenhum gênero específico ou fórmula de história, mas sim a um estilo cinematográfico distinto e a um período histórico particular. As convenções do estilo *noir* foram baseadas em uma variedade de desenvolvimentos técnicos, narrativos e ideológicos que ocorreram durante os anos 1930 e início dos anos 40. O gangster e os filmes de crime urbano da era da Depressão, junto com os filmes de terror amplamente populares, certamente anteciparam a visão mais sombria dos *film noir* uma década depois. O estilo do Expressionismo alemão, refinado nos estúdios da Ufa durante a década de 1920, sem dúvida influenciou o posterior desenvolvimento do *film noir* de Hollywood, devido especialmente ao número de cineastas alemães que, por razões políticas ou econômicas, deixaram o país para a América antes e durante a II Guerra Mundial. Diretores como Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk e E. A. Dupont, além de inúmeros técnicos, roteiristas e artistas, participaram do próprio período expressionista de Hollywood.<sup>462</sup>

Para Mark Osteen, os tons acinzentados do *noir* conferiram ao “sonho americano” um repertório de filmes e personagens

cuja derrota ou morte parece destinada a acontecer; dramatizando os obstáculos à

---

<sup>461</sup> MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.178-180.

<sup>462</sup> SCHATZ, T. Op. cit., p.82-83.

mobilidade de classes e à igualdade racial ou de gênero; perguntando se alguém - seja detetive, veterano de guerra ou sem-teto - pode se reinventar de verdade; questionando se novos produtos de consumo e tecnologias como carros velozes realmente nos libertam; e levantando uma sobrancelha cética da fé da psicanálise no meio do século e do *ethos* terapêutico que a sustenta.<sup>463</sup>

Alguns pesquisadores entendem Michael Mann como uma referência do estilo chamado de *neo-noir*,<sup>464</sup> uma designação utilizada para filmes que adaptam os dilemas sociais proporcionados pelo capitalismo em sua etapa pós-industrial ou pós-fordista a partir dos anos 1970, como explica David Harvey.<sup>465</sup> Esse termo costuma abranger alguns dos filmes de Mann, e longas-metragens como *Corpos Ardentes* (1981)<sup>466</sup>, de Lawrence Kasdan, ou *Blade Runner, o Caçador de Andróides* (1982)<sup>467</sup>, de Ridley Scott.

Para Aga Skrodzka, se é possível destacar alguma contribuição do *neo-noir* aos filmes de Mann, isto reside no tratamento da masculinidade. Para este autor, os protagonistas de Mann (principalmente os criminosos) não se entendem como problemas sociais, mas como trabalhadores e seus atos são formas de afirmação de sua identidade masculina. Não têm sua masculinidade testada e confrontada por uma *femme fatale*, como ocorre no *film noir* clássico, mas por uma versão invertida de si mesmo, um *doppelganger*, se quisermos enxergar uma referência de Goethe em seu trabalho. Este é o

---

<sup>463</sup> OSTEEN, M. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, p.09. Tradução nossa.

<sup>464</sup> SANDERS, S. An Introduction To The Philosophy of Michael Mann. In: SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann* Lexington: The University Press of Kentucky, 2014, p.7, 13-14.

<sup>465</sup> HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p.119.

<sup>466</sup> CORPOS Ardentes (*Body Heat*). Direção de Lawrence Kasdan. Produção de Fred T. Gallo, George Lucas, Robert Grand. Los Angeles: The Ladd Company, 1981, mono, Technicolor (113min).

<sup>467</sup> BLADE Runner, o caçador de andróides (*Blade Runner*). Direção de Ridley Scott. Produção de Hampton Fancher, Michael Deeley, Run Run Shaw, e outros. Los Angeles: The Ladd Company, Warner Bros., 1982, Dolby stereo, Technicolor (117min).

propósito das oposições entre Frank e Leo, Hanna e McCauley, e Vincent e Max, que vemos nos filmes estudados.<sup>468</sup>

O clima de desconfiança e denunciamento que pairava em Hollywood nos anos 1950, teve forte influência conceitual e estilística no *film noir*, e por sua vez no cinema de crime. A distância moral entre os agentes da lei e criminosos diminuiu. Seriam recorrentes os policiais e detetives trafegando de forma deliberada entre o legal e o ilegal, para executar o seu trabalho. Veríamos também alguns cidadãos ordinários transformados em criminosos por ocasião, deslizes de caráter, ou tentação das facilidades.<sup>469</sup>

Inicialmente caracterizados como bastiões da civilidade e dos bons costumes, os detetives e policiais foram cada vez mais empurrados para as sombras. Os agentes da lei eram praticamente versões cidadinas dos cowboys moralistas vistos nos *westerns*. Na década de 1940, a adaptação de vários romances policiais *hard-boiled*, bem como o emprego de roteiristas que conheciam muito bem este estilo, contribuíram para tal mudança, tornando recorrentes os personagens masculinos com uma personalidade abnegada, ressentida e violenta. Eram indivíduos solitários e reativos, coagidos pelas circunstâncias, ultrapassando limites para sair de situações de risco, sacrificando a honra pelo trabalho.<sup>470</sup> Além disso, a influência do *hard-boiled* torna padrão uma questão que predomina no cinema estadunidense até hoje, que são personagens usando sua profissão como parte de um processo de reafirmação de sua masculinidade, oscilando da virtude e da complacência, para a agressividade e a violência.<sup>471</sup>

A representação do agente da lei pode ser lida como uma crítica negativa do individualismo, representada pelo isolamento da sociedade ou pela conduta egoísta. Exemplo disso são personagens como o investigador que trabalha sozinho, seja porque não confia em ninguém ou porque confia demais em si mesmo, perdeu um antigo parceiro, e assim por diante.<sup>472</sup> Figuras como o policial corrompido ou o detetive

---

<sup>468</sup> SKRODZKA, A. Subjectivity and The Ethics of Duty In Michael Mann's Cinema. In: SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014, p.143-145.

<sup>469</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El Cine Negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p.202-203.

<sup>470</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.157.

<sup>471</sup> KRUTNIK, F. *In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity*. Nova York: Routledge, 2001, p.42-43.

<sup>472</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. Op. cit., p.209.

particular surgem muitas vezes simbolizando descrédito ou desconfiança na atuação das instituições que deveriam proteger o cidadão.<sup>473</sup>

O agente da lei ambíguo representa a medida em que o individualismo gera sujeitos despolitizados, que agem por si mesmos, ou por códigos de conduta próprios, sem vínculos ou laços afetivos, e sem causas e agendas muito claras.<sup>474</sup> Sistemáticamente convertido em protetor da propriedade privada e defensor do estilo de vida da classe média, o perfil do policial “duro na queda” será reelaborado em versões bastante controversas a partir da década 1970. Em face da crise moral das instituições por conta do Vietnã e do escândalo do Watergate, surgiriam personagens autoritários como *Dirty Harry*<sup>475</sup>, por exemplo, tão ou mais perigosos que os criminosos.<sup>476</sup>

O policial/detetive é um indivíduo tão concentrado no trabalho que abdica de viver o “sonho americano” e se torna um empecilho na vida daqueles que também perseguem o “sonho”. Solitário, com vícios, obcecado pela vigilância da vida privada, com atitudes proto-fascistas e comportamento recluso, perseguidor de indivíduos subalternos, reforçando uma concepção cruel do mundo de que o estabelecimento da ordem social depende diretamente de indivíduos ou grupos que agem pela margem. Logo, não é possível falar em um tipo de representação que seja hegemônica na tela, pelo contrário, os personagens vão se demonstrando ecléticos e em diálogo com outros gêneros cinematográficos e com o contexto histórico.<sup>477</sup>

---

<sup>473</sup> Ibid., p.210.

<sup>474</sup> Idem.

<sup>475</sup> PERSEGUIDOR Implacável (*Dirty Harry*) Direção de Don Siegel. Produção de Don Siegel, Clint Eastwood, Robert Daley. Burbank: The Malpas Company, 1971, mono, Technicolor (102 min). De acordo com Nicole Rafter, se hoje podemos pensar no policial enquanto gênero cinematográfico, isso se deve a *Dirty Harry*. Até o final dos anos 1970, a corporação policial não tinha muita respeitabilidade. Os assassinatos de Martin Luther King, JFK, e Malcolm X, passavam a noção de descontrole e desconfiança da opinião pública sobre a eficiência dos métodos da polícia. O próprio FBI só foi criado quando o gângster já era um gênero consolidado no cinema. Personagens como Harry, encarnam o sentimento de lei e ordem que se instaurou nos EUA, uma resposta reacionária ao movimento contra cultural e suas ramificações. In: RAFTER, N. *Shots In The Mirror: Crime films and society*. Nova York: Oxford University Press, 2000, p.74.

<sup>476</sup> LEITCH, T. *Crime Films* (Genres in American Cinema). Nova York: Cambridge University Press, 2004, p.43-44.

<sup>477</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El Cine Negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p.222.

Michael Mann utiliza este cabedal conceitual genérico criado em torno dos agentes da lei para conferir o estilo “realista” que é atribuído ao seu trabalho, sobretudo nas representações dos procedimentos técnicos da polícia, que é uma das premissas do subgênero chamado de *procedural drama*, influente na obra deste cineasta. Cenas dos agentes da lei montando perímetros ou investigando cenas do crime são frequentes em seus filmes. O *procedural drama* é muito mais popular em séries de televisão do que no cinema (vide o sucesso de *CSI* e seus derivados), por exemplo. Mas lembremos, que Mann é um dos expoentes deste ramo, sobretudo, pelo seu trabalho em *Miami Vice*.<sup>478</sup>

Podemos atribuir a verossimilhança que Mann insere em seus filmes também como uma reminiscência de suas pesquisas de campo. Como citamos em páginas anteriores, o cineasta baseia boa parte de seus roteiros em conversas obtidas com policiais aposentados ou mesmo em atividade. O ex-detetive de Chicago chamado Chuck Adamson tornou-se um colaborador recorrente de Mann durante as décadas de 1980 e 1990.<sup>479</sup>

Em *Profissão: Ladrão*, os policiais podem ser interpretados como um empecilho da livre iniciativa e começam a importunar Frank em busca de propina, logo após este aceitar associar-se a Leo (01h 15 min 00seg).<sup>480</sup> Em *Fogo Contra Fogo* podemos fazer uma leitura similar, mas a diferença é que o investigador Vincent Hanna é dotado de retidão moral e escrúpulos. Hanna é um verdadeiro *workaholic*. Ele caça Neil McCauley e seu bando implacavelmente, sacrificando sua vida pessoal nesse processo (01h 03min 40seg).<sup>481</sup>

Já em *Colateral* a polícia pode ser interpretada como a falência do sistema e das instituições diante das necessidades do cidadão. O detetive Fanning é bem-intencionado, mas não consegue se mover, sempre desacreditado pelos colegas, ou então, preso na burocracia das corporações policiais. Por quase todo o filme, ele é a única pessoa que acredita que Max é refém das más intenções de Vincent. O momento em

---

<sup>478</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* (Director's Cut). New York: Wallflower Press, 2013, p.128-129.

<sup>479</sup> STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002, p.44.

<sup>480</sup> *PROFISSÃO: Ladrão* (Thief). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min)

<sup>481</sup> *FOGO Contra Fogo* (Heat). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).



que se encontram, Fanning é assassinado a sangue-frio por Vincent (01h 25min 06seg), causando grande devastação em Max.<sup>482</sup>

Os criminosos, por sua vez, são ferramentas eficazes na crítica do “sonho americano”. O filme de gângster e suas ramificações, depois do *western*, são aqueles que possuem o maior *corpus* analítico, críticas especializadas, observações e *insights* acerca da cultura estadunidense. A retomada do gângster enquanto gênero e temática após a II Guerra Mundial se daria a partir de uma maior abertura da sociedade para refletir os problemas da convivência urbana. No final da década de 1940, o crítico Robert Warshaw, em ensaio importantíssimo para a história do cinema, estabeleceu uma nova perspectiva sobre o criminoso da tela grande, elevando-o de sua condição marginal violento para o status de herói trágico.<sup>483</sup>

Pensar o “sonho americano” na perspectiva dos filmes de crime exige a predisposição de quem vê/analisa para tratar as ações criminosas como respostas ao meio social, muito mais do que falhas morais. Este é um tema debatido por alguns historiadores. Eric Hobsbawm, por exemplo, explica que um bandido no contexto das relações da vida campesina pode ser considerado uma força reparadora de desigualdades e de resistência à exploração das classes superiores.<sup>484</sup> Edward P. Thompson, refletindo sobre questões semelhantes, adota maior cautela, pois para ele, mesmo que o criminoso esteja agindo em desagravo de uma condição de opressão econômica e social, isso não o exime de ser igualmente opressor em outras questões.<sup>485</sup>

Se adaptarmos os métodos desses historiadores para os estudos do cinema talvez cheguemos em propostas como a de Jack Shadoian, para quem o gângster “clássico” hollywoodiano é o principal paradigma do “sonho americano” representado no cinema, construído como uma espécie de arquétipo padrão, uma amostragem do indivíduo que batalha contra as adversidades do mundo que o cerca para atingir o seu objetivo final.<sup>486</sup> A luta para legitimar sua auto-suficiência e independência

---

<sup>482</sup> COLATERAL (Collateral). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>483</sup> NEALE, S. Genre and Hollywood. Nova York: Routledge, 2005, p.69-70.

<sup>484</sup> HOBBSAWM, E. J. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.19-20.

<sup>485</sup> THOMPSON, E. P. *Senhores e Caçadores: A origem da Lei Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.249-250.

<sup>486</sup> SHADSIAN, J. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.3-4.

mobiliza praticamente todas as ideias e concepções em torno do mito do *self-made man*.<sup>487</sup>

Para sustentar este argumento, Shadoian aponta quatro características que costumam estar presentes na estrutura narrativa focada na trajetória do criminoso, que por sua vez, nos auxiliam na reflexão “sonho americano”. Na sequência:

1. *Indivíduo/bando contra a sociedade*: Para Shadoian os criminosos, solitários ou em bandos, são figuras que surgem como oposição do status quo vigente, um desafio ao estado natural das coisas, jogando com a percepção do público em relação a estes elementos. 2. *Base para o conflito social*: O criminoso urbano por si só confronta a sociedade como um problema originado de dentro da estrutura social capitalista, em muitos casos expondo as injustiças que obrigam o indivíduo recorrer ao crime para sobreviver. 3. *Base para relações sociais*: Shadoian explica que a condição de *outsider* permite que o criminoso trafegue com maior liberdade entre classes sociais, revelando assim a forma como estas relações são estabelecidas. 4. *O questionamento moral*: Induzir uma identificação com o criminoso muitas vezes é o caminho que leva o espectador ao questionamento da ordem vigente.<sup>488</sup>

Para Neale, esta estrutura de análise da trajetória do criminoso, deve ser utilizada sob certos critérios. Se replicada como uma fórmula fechada sobre todos os tipos de filme criminais, pode suplantam a importância do diálogo com outros gêneros e a preponderância de questões históricas na construção dos arquétipos, das tramas e das escolhas dos realizadores.<sup>489</sup>

Para Mark Osteen, o esquema de Shadoian nos instiga a pensar os filmes sobre criminosos como fábulas sobre o empreendedorismo estadunidense, uma vez que expõem a contradição cultural que o individualismo produz dentro de uma vida em comunidade.<sup>490</sup> Mas é uma proposta ligada diretamente à atmosfera de desesperança e desconfiança proporcionada pelo estilo *noir* no cinema, onde existe uma crítica de princípios morais e sociais identificados com o “sonho

---

<sup>487</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El Cine Negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p.173.

<sup>488</sup> SHADOIAN, J. Op. cit., p.4-5.

<sup>489</sup> NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005, p.70.

<sup>490</sup> OSTEEN, M. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, p. 10-11.

americano”, como autodeterminação, liberdade, igualdade de oportunidades, ascensão social e livre iniciativa.<sup>491</sup>

Se entrarmos em acordo com Thomas Schatz, existe também a possibilidade de se pensar o criminoso como um misto entre contradição e negação do “sonho americano”. “O bandido da tela representa o perverso alter ego do ambicioso homem americano de mentalidade lucrativa”:<sup>492</sup>

Seu ambiente urbano, com sua alienação institucionalizada e distinção de classe, negou-lhe um caminho legítimo para o poder e o sucesso, então ele usa o ambiente despersonalizado e suas armas tecnológicas, carros, telefones, etc. para saquear sua riqueza.[...] Os edifícios entre os quais se esconde, os carros que usa para assassinato e fuga, as roupas, armas, telefones e outras ferramentas de seu negócio - tudo isso são emblemas de uma ordem social que deve destruí-lo. E esses emblemas criam um sistema de componentes iconográficos que assumem um significado especial na narrativa. Assim, o meio urbano do gângster cumpre uma dupla função. Por um lado, é uma arena escura e muitas vezes surreal de ação física e violência e serve como uma extensão expressiva das sensibilidades do próprio gângster. Mas, por outro lado, representa as forças do progresso e do destino social que o gângster não pode esperar conquistar.<sup>493</sup>

Rayner observa que a obra de Michael Mann faz uso dos bandidos como protagonistas com o intuito de levantar questionamentos sobre as ambiguidades inerentes da cultura capitalista, a impossibilidade de preservar a própria individualidade sem que isso tenha consequências em vidas de terceiros, a submissão dos desejos pessoais às negociatas do mundo corporativo.<sup>494</sup> Entendemos também, que esta crítica ao

---

<sup>491</sup> OSTEEEN, M. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, p. 10-11.

<sup>492</sup> SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981, p.85.

<sup>493</sup> Idem. Tradução nossa.

<sup>494</sup> RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication (Director's Cut)*. New York: Wallflower Press, 2013, p.166.

capitalismo da obra de Mann é reforçada por uma influência da estética yuppie sobre as representações dos personagens principais.

Este termo é utilizado para se referir aos jovens da classe média e profissionais com ocupações urbanas, e emergiu na cultura e nas produções midiáticas estadunidenses durante a década de 1980.

[...] o "yuppie" tornou-se uma descrição pejorativa de um estilo de vida, e os yuppies foram identificados com uma cultura de riqueza, consumo conspícuo e política conservadora. Dirigindo uma BMW, trabalhando em Wall Street, exercitando-se constantemente, morando num caro apartamento reformado em um bairro aristocrático, comprando vinagre de estragão importado de uma loja gourmet de alto nível - qualquer uma dessas coisas faziam de você um yuppie, e a reação contra a cara e auto-absorvida frivolidade do estilo de vida yuppie rapidamente se instalou.<sup>495</sup>

A compreensão do fenômeno yuppie é relevante justamente por sua identificação com a política econômica reaganista dos anos 1980, que teve muitos efeitos destrutivos sobre trabalhadores das classes mais baixas. Michael Parenti observa neste período um padrão de produções televisivas e cinematográficas em desprestigiar os trabalhadores da classe operária (*blue-collars*) para valorizar indivíduos da classe média urbana em ascensão e profissões associadas ao mercado financeiro, bancos, empresas de tecnologia (*white-collars*). Parenti explica que tal questão invisibiliza a luta de classes e as demandas dos trabalhadores comuns, e reforça o caráter individualista da cultura estadunidense que está presente no “sonho americano”.<sup>496</sup>

Para Feeney as críticas de Mann direcionadas ao capitalismo são mais perceptíveis na forma como este constrói os criminosos e seus respectivos arcos dramáticos, mas afirma que o cineasta apresenta algumas dificuldades em sair de questões generalistas e isolar um tema recorrente. Ele nota que Mann costuma conferir aos bandidos uma identidade dupla: Frank rouba cofres durante a noite e é empresário

---

<sup>495</sup> FERGUSON, K. L. *Eighties people: new lives in the American imagination*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016, p.81-82.

<sup>496</sup> PARENTI, M. *Make-Believe Media: The Politics Of Entertainment*. New York: St. Martin Press, 1991, p.69.

durante o dia.<sup>497</sup> Neil da mesma forma, toma muitos cuidados para não ser identificado em seu verdadeiro ofício.<sup>498</sup> Vincent apresenta-se para Max como um corretor imobiliário, que está em Los Angeles para fechar negócios.<sup>499</sup>

Feeney entende que Michael Mann faz uma crítica da superficialidade das relações do mundo capitalista. O indivíduo real é aquele que vive por baixo de uma máscara profissional aceita pela sociedade. O diretor acentua o questionamento moral mostrando esses indivíduos circularem por ambientes elitizados, camuflados em um estilo de vida tipicamente yuppie ou burguês.<sup>500</sup>

\*\*\*

Diferente do policial/detetive, que instiga o espectador a concentrar-se muito mais em suas ações individuais, os criminosos parecem depender de um apelo emocional muito maior para funcionar enquanto metáfora ou crítica social. Seria injusto exigir do público comum que coloque modos de vida legítimos em pé de igualdade com a contravenção.

Por isso a associação do *noir* com o gênero criminal é tão importante, pois essa reorganização do universo urbano ficcional permite que representações “democratizadas” de bandidos sejam melhor aceitas pelo público e gerem uma maior identificação, no sentido de perderem trejeitos exagerados para se tornarem cada vez mais parecidos com cidadãos comuns, o que por sua vez reforça a sensação de desconfiança na ideia de que qualquer um podem ser um criminoso em potencial.<sup>501</sup>

A execução em tela deste tipo de premissa depende muito de um equilíbrio entre a sensibilidade dos realizadores com roteiros de

---

<sup>497</sup> PROFISSÃO: Ladrão (Thief). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>498</sup> FOGO Contra Fogo (Heat). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>499</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

<sup>500</sup> FEENEY, F. X. DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006, p.31.

<sup>501</sup> HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El Cine Negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p.222-224.

qualidade em mãos. Por isso destaca-se a influência de vários diretores, escritores e atores do período clássico de Hollywood, muito deles alinhados à esquerda, que se dispuseram em fazer essa crítica das práticas capitalistas da cultura estadunidense e acabaram influenciando gerações posteriores de profissionais do meio cinematográfico.<sup>502</sup>

---

<sup>502</sup> OSTEEN, M. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, p.16.

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, percebemos que a relação entre o cinema e a História é complexa. As possibilidades interpretativas são quase inesgotáveis. Muitas delas são complementares umas as outras. Foi o que tentamos explorar através deste estudo sobre o cinema de Michael Mann. Buscamos compreender a forma como o mesmo inscreve historicamente seus personagens e tramas em transformações políticas e sociais das últimas décadas do século XX. Ainda que parte do repertório deste cineasta esteja vinculado a diversas convenções cinematográficas consideradas clássicas, percebemos a existência de elementos que estão imersos na historicidade do seu próprio tempo.

Entendemos que pensar a relação estabelecida entre o cinema e a ideologia foi fundamental para a elaboração desta pesquisa. Em primeiro lugar por subverter um debate para o qual o cinema hollywoodiano costuma ser tragado, sobre sua relação com a chamada “alta cultura” (prazerosa esteticamente e de conteúdo complexo), em oposição da “baixa cultura” (mero entretenimento). Dentro de nossa proposta tais proposições são contraproducentes.<sup>503</sup> O cinema participa tanto da contestação quanto da normalização de comportamentos e opiniões que servem ao sistema político em vigência, e como demonstramos, os filmes de Mann estão inseridos na luta política, imersos na ideologia e nos discursos hegemônicos da sociedade capitalista.<sup>504</sup>

Existe o argumento de que grande parte das produções cinematográficas estadunidenses subestimam seu público, bombardeando-o com banalidades. Mas em meio a isso, predomina a ortodoxia sociopolítica própria do capitalismo:

Temas que levantam questões sobre os arranjos existentes de riqueza e poder são, com raras exceções, mantidos fora de visão e audição. As causas sistêmicas mais amplas dos problemas sociais não devem ser evitadas, embora os sintomas possam ser lamentados - mas não em demasia. As injustiças e desigualdades da moderna ordem social capitalista em casa e no Terceiro Mundo são encobertas ou ignoradas

---

<sup>503</sup> JAMESON, F. Reificação e Utopia na Cultura de Massa. *Crítica Marxista*, v. 1, n. 1, p. 1–25, 1994, p.13.

<sup>504</sup> LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p.316-320.

inteiramente. No mundo fictício do cinema e da televisão, as adversidades são causadas por situações ou por indivíduos mal-intencionados, e não por forças econômicas e sociais. Os problemas são resolvidos por esforços individuais dentro do sistema, e não pelo esforço coletivo contra ele. Acima de tudo, a estrutura de classes existente e a distribuição predominante da riqueza econômica são ignoradas ou aceitas como o melhor de todos os arranjos sociais possíveis. A mídia raramente ataca as instituições estabelecidas de riqueza e poder. A estrutura da classe econômica não deve ser contestada em seus fundamentos.<sup>505</sup>

Nos três filmes que analisamos relatamos nosso entendimento quanto ao pessimismo do cineasta sobre o modo de vida capitalista. Suas tramas mostram a impossibilidade de alcançar as promessas do “sonho americano” diante dos interesses de estruturas organizadas em torno de poder e riqueza. Em *Profissão: Ladrão*, as dificuldades de Frank surgem quando ele se insurge contra a organização financeira e criminosa dirigida por Leo (01h 38min 30seg).<sup>506</sup> Em *Fogo Contra Fogo*, Neil passa a ter dificuldades a partir do momento que seus objetivos pessoais são atravessados pela organização financeira controlada por Van Zant (36min 48seg).<sup>507</sup> E em *Colateral*, o planejamento de Max vai pelos ares ao se tornar testemunha de um assassinato a sangue frio (19min 10seg).<sup>508</sup>

Os personagens demonstram antipatia a estas organizações, ainda que não direcionem nenhum questionamento explícito sobre sua presença na sociedade. Preferem contornar a adversidade adotando uma postura de concentração no trabalho. Como verdadeiros apóstolos da

---

<sup>505</sup> PARENTI, M. *Make-Believe Media: The Politics Of Entertainment*. New York: St. Martin Press, 1991, p.209-210. Tradução nossa.

<sup>506</sup> PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

<sup>507</sup> FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

<sup>508</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).



livre iniciativa, sobrepõem suas realizações pessoais acima dos interesses de terceiros. A consequência disso é o rastro de morte deixado por esses personagens. Tal obstinação é própria da ética de trabalho que impera naquilo que Richard Sennett chamará de “novo capitalismo”: indivíduos de vínculos sociais frágeis, e recalcitrantes em relação às estruturas sociais clássicas (como religião, partidos políticos, sindicatos, por exemplo).<sup>509</sup>

Os criminosos como Frank, Neil, e Vincent, de uma vantagem típica do ocidente capitalista: são indivíduos do gênero masculino, heterossexuais e brancos. O que por sua vez, torna o taxista Max de *Colateral*, o personagem mais interessante dos filmes analisados. O clímax do filme é desencadeado a partir do seguinte diálogo (01h 27min 36seg):

Max: O que há com você? Será que os padrões normais, que as pessoas supostamente deveriam ter, não existem em você? [...]

Vincent: Olhe no espelho. Papel-toalha... Táxi Limpo... Empresa de limusines algum dia... Quanto você já economizou?

Max: Não é da sua conta.

Vincent: Algum dia... “Um dia meu sonho se realizará”... Uma noite vai acordar e descobrir que nunca aconteceu. Tudo se virou contra você. Nunca aconteceu, e você está velho. Não aconteceu. Não aconteceu porque não ia acontecer de qualquer forma. Vai ficar na memória, enquanto você descansa na poltrona, sendo hipnotizado o dia inteiro pela TV, pelo resto da sua vida. Então não me fale de assassinato. Tudo que você já teve foi a entrada pra dar em um Lincoln... Ou aquela garota, que você nem vai telefonar. O que está fazendo da porra da vida dirigindo um táxi?

Max: Foi porque nunca tive tempo pra acertar a minha vida... Eu deveria ter feito isso...<sup>510</sup>

---

<sup>509</sup> SENNETT, R. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009, p.98-99.

<sup>510</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

O diálogo acima resume o que foi possível aprender sobre Max ao longo da trama. Ele atuou como taxista do período noturno ao longo dos últimos 12 anos, uma ocupação profissional que ele afirma como temporária. Como muitos indivíduos inseridos na ordem capitalista estadunidense, Max acredita estar próximo da realização do “sonho americano”. Sua idealização através do cartão-postal da ilha paradisíaca é a expressão visual de seu sonho de ascensão social. Ele se considera um *free entrepreneur*, e está próximo de abrir seu próprio negócio, uma empresa de aluguel de limusines. O *self-made man* Max, acredita perseguir sua felicidade a partir do próprio suor, e logo desfrutaria das promessas garantidas para aqueles que seguem o receituário prescrito pela Constituição dos EUA.<sup>511</sup>

Seu planejamento é transformado em ruínas a partir do momento em que Vincent entra no veículo. O taxista entra em um lento processo de corrosão à medida que em que vaga pela noturna Los Angeles na companhia do assassino de aluguel e presencia seus atos de crueldade, justificados como casualidades do ofício. O diálogo destacado é o ponto crítico, que leva Max, em uma explosão de fúria autodestrutiva, arremeter seu táxi em alta velocidade contra uma barreira (01h 31min 51seg).<sup>512</sup>

Por outro lado, falta em Max o questionamento se sua estagnação profissional é produto de sua condição racial ou da política econômica estadunidense. Max é representado de forma passiva quanto a tal condição, a ponto de ser incapaz de assumir para a própria mãe de que é um trabalhador urbano comum, e não empresário.<sup>513</sup>

Curiosamente, como em uma espécie de terapia,, Max é convencido por Vincent de que é o culpado por seu próprio infortúnio. E a genialidade do cineasta reside em convencer o espectador a concordar com o assassino em muitos dos seus conselhos. Este tipo de inércia ou despolitização, mais estridente em Max, é partilhado pelos personagens dos outros filmes que analisamos, e vemos aí uma relação com a ideologia neoliberal.

Para alguns pesquisadores que estudam o neoliberalismo, existem certas reticências quanto a força deste conceito como ideologia reinante dos últimos decênios do século XX. Preceitos que estruturam o

---

<sup>511</sup> Idem.

<sup>512</sup> Idem.

<sup>513</sup> COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

neoliberalismo circulam publicamente nos trabalhos de economistas como Ludwig Von Mises e Friedrich Hayek desde os anos 1950. O declínio gradual da URSS estimulou o clima de excitação em certos setores da política e da economia, que acreditavam existir no Ocidente uma estrutura de pensamentos capaz de se contrapor ao Socialismo Soviético.<sup>514</sup>

As transformações econômicas ocorridas pelas recessões da década de 1970 foram fundamentais para a criação de uma base de apoio em torno da manutenção da hegemonia dos EUA e dos interesses de grandes detentores de capital:

Os Partidos Republicano e Democrata pareciam muito diferentes, mas no poder comportavam-se de maneira muito semelhante; suposto representante da direita radical, o presidente Ronald Reagan ampliou a burocracia do governo central, sustentou *déficits* de proporções keynesianas e teve êxito na promoção da *détente* com o império soviético, ao passo que o presidente Bill Clinton fomentou os negócios, resistiu ao aumento do salário-mínimo e entregou-se vigorosamente a guerras em pequena escala. Durante muitas décadas, os únicos praticantes das visões arendtianas foram os tribunais, em suas sentenças sobre segregação racial, aborto, criminalidade, habitação e transparência corporativa; ainda hoje, sua ação transformadora continua sendo alvo do segundo regime Bush.<sup>515</sup>

Talvez seja essa a origem dos indivíduos despolitizados e incapazes de crítica social vistos nos filmes de Michael Mann. Pois a implementação da agenda neoliberal culmina na submissão direta do processo político ao grande capital.<sup>516</sup> Os indivíduos são inseridos em uma realidade na qual é impossível distinguir as plataformas políticas.

---

<sup>514</sup> ANDERSON, Perry. As ideias e a ação política na mudança histórica. In: BORON, A.; GONZÁLEZ, S.; AMADEO, J. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2007, p. 410-411.

<sup>515</sup> SENNETT, R. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p.149.

<sup>516</sup> CALLINICOS, Alex. Igualdade e Capitalismo. In: BORON, A.; GONZÁLEZ, S.; AMADEO, J. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2007, p.283.

Para os principais grupos políticos estadunidenses, a “salvação” da sociedade viria do capitalismo e do resgate das grandes organizações, e não das pautas sociais ou da solidariedade mútua. No curso das décadas de 1980, 1990 e 2000, o neoliberalismo demonstrou ser uma corrente de pensamento bem sucedida. Esta doutrina naturalizou a noção de que o consentimento pode ser obtido a partir da coerção.<sup>517</sup>

A imposição da agenda neoliberal se beneficia de uma questão cultural complexa da sociedade estadunidense, onde o conceito do “sonho americano” possui um papel essencial. Historicamente, a conscientização popular a respeito de programas sociais e políticas de redução das desigualdades sociais convivem com ataques de setores conservadores. A idealização em torno do “sonho americano” tende a solapar a percepção em relação a direitos e oportunidades iguais.<sup>518</sup>

Por fim, como explica Michael Parenti, a sociedade estadunidense possui pouca substância democrática. A associação do capitalismo com a chamada democracia liberal é imprópria. Para ele, não é possível tratar igualdade e liberdade valores a serem replicados pelo planeta sem combater as enormes disparidades materiais que existem em própria população:

Somos ensinados que o capitalismo e a democracia andam juntos. O livre mercado supostamente cria uma sociedade pluralista de múltiplos grupos, uma “sociedade cívica” que age independentemente do Estado e fornece a base para a liberdade política e a prosperidade. [...] E quanto mais aberto ao capitalismo de livre mercado eles se tornam, mais pobres parecem ter. Em tais sistemas, a liberdade econômica significa a liberdade de explorar o trabalho dos pobres e ficar infinitamente rico.<sup>519</sup>

A solução para que elementos como igualdade, liberdade, ou solidariedade, sejam reconhecidos como valores nacionais, seria um

---

<sup>517</sup> ANDERSON, Perry. As ideias e a ação política na mudança histórica. In: BORON, A.; GONZÁLEZ, S.; AMADEO, J. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2007, p. 412.

<sup>518</sup> JILLSON, C. *The American dream: In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016, p.118.

<sup>519</sup> PARENTI, M. *Democracy for the Few*. Boston: Wadsworth, 2011, p.58-59. Tradução nossa.

esforço amplo de construção institucional desses princípios.<sup>520</sup> Talvez seja tarde demais para isso. Talvez não.

---

520 CHOMSKY, N. *Réquiem para o sonho americano: os dez princípios de concentração de riqueza e poder*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2017, p.71-72.



## REFERÊNCIAS

### Filmografia

#### Filmes pesquisados

COLATERAL (*Collateral*). Direção de Michael Mann. Produção de Frank Darabont, Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Foward Pass, Paramount Pictures, 2004, Formato mpeg4 1080p, Dolby digital, color (120 min).

FOGO Contra Fogo (*Heat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Los Angeles: Foward Pass, Warner Bros, 1995, Formato mkv 720p, Dolby digital, color (170 min).

PROFISSÃO: Ladrão (*Thief*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Ronnie Cann, e Jerry Bruckheimer. Los Angeles: United Artists, 1981, Formato mpeg4 720p, Dolby stereo, color (122 min).

#### Filmes citados

17 DAYS Down The Line. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann. [s.i.], 1972, color (37min).

A FORTALEZA Infernal (*The Keep*). Direção de Michael Mann. Produção de Colin M. Brewer, Gene Kirkwood, e outros. Reino Unido: Associated Capital, Paramount Pictures, 1983, Dolby stereo, color (96 min).

A GUERRA das Drogas (*Drug Wars: The Camarena Story*). Criação de Elaine Shannon (livro), e Michael Mann (adaptação). Produção de Mark Allan, Richard Brams, e outros. Miami: World International Network, 1990, Stereo, color (3 episódios).

A MARATONA Final (*The Jericho Mile*). Direção de Michael Mann. Produção de Tim Zinnemann. Sacramento: ABC Circle Films, 1979, mono, Metrocolor (77 min).

A ÚLTIMA Esperança da Terra (*The Omega Man*), Direção de Boris Sagal. Produção de Walter Seltzer. Los Angeles: Walter Seltzer Productions, 1971, mono, color (98 min).

ACONTECEU em Los Angeles (*L. A. Takedown*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Gusmano Cesaretti, Patrick Markey, John Lattanzio. Los Angeles: Ajar Inc., Companhia Iberoamericana de TV, 1989, mono, color (97 min).

ALI. Direção de Michael Mann. Produção de Paul Ardaji, Howard Bingham, Lee Caplin, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Columbia Pictures, 2001, Dolby digital, color (157 min).

BATMAN Eternamente (*Batman Forever*). Direção de Joel Schumacher. Produção de Tim Burton, Peter Macgregor-Scott, e outros. Burbank: Warner Bros., 1995, Dolby digital, Technicolor (121 min).

BLADE Runner, o caçador de andróides (*Blade Runner*). Direção de Ridley Scott. Produção de Hampton Fancher, Michael Deeley, Run Run Shaw, e outros. Los Angeles: The Ladd Company, Warner Bros., 1982, Dolby stereo, Technicolor (117min).

CORPOS Ardentes (*Body Heat*). Direção de Lawrence Kasdan. Produção de Fred T. Gallo, George Lucas, Robert Grand. Los Angeles: The Ladd Company, 1981, mono, Technicolor (113min).

CRIME Story. Criação de Chuck Adamson, Gustave Reininger, Produção de Michael Mann, Brooke Kennedy, Gusmano Cesaretti, e outros. Chicago: Michael Mann Productions, New World Television, 1986, mono, color (42 episódios).

DOUTOR Fantástico (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*). Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick, Victor Lyndon, e Leon Minoff. Reino Unido: Columbia Pictures, 1964, mono, p&b (95 min).

EU SOU a Lenda (*I Am Legend*). Direção de Francis Lawrence. Produção de Akiva Goldsman, David Heyman, James Lassiter, e outros. Burbank: Warner Bros., 2007, Dolby digital, Technicolor (101 min).



GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*). Direção de George Lucas. Produção de George Lucas, Gary Kurtz, Rick McCallum. Los Angeles: Lucasfilm, 20th Century Fox, 1977, Dolby digital, color (121 min).

HACKER (*Blackhat*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Jon Jashni, Thomas Tull, Alex Garcia, Eric Mcleod, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Legendary Entertainment, Dolby digital, color (133 min).

HANCOCK. Direção de Peter Berg. Produção de Michael Mann, Will Smith, Ian Bryce, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Columbia Pictures, Relativity Media, 2008, Dolby digital, color (92 min).

INIMIGOS Públicos (*Public Enemies*). Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Kevin Misher, G. Mac Brown, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Universal Pictures, Dolby digital, color (140 min).

INSURRECTION. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann. Paris: NBC, 1968, Color.

JAUNPURI. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann. [s.i.], 1971, color (8min).

LUCK. Criação de David Milch. Produção de Michael Mann, David Milch, Dustin Hoffman, Eric Roth, e outros. Los Angeles: HBO, Foward Pass, 2012, Dolby Digital, color (10 episódios).

MIAMI VICE (série). Criação de Anthony Yerkovich. Produção de Michael Mann. Miami: Michael Mann Productions, Universal Television, 1984, Stereo, Technicolor (111 episódios).

MIAMI Vice. Direção de Michael Mann. Produção de Michael Mann, Pieter Jan Brugger, Anthony Yerkovich, Michael Waxman, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Universal Pictures, Dolby digital, color (134 min).

MORTOS Que Matam (*The Last Man of Earth*). Direção de Ubaldo Ragona. Produção de Robert L. Lippert, Harold E. Knox. Alameda: API, Produzioni La Regina, 1964, mono, p&b (86 min).

O AVIADOR (*The Aviator*). Direção de Martin Scorsese. Produção de Michael Mann, Harvey Weinstein, e outros. Los Angeles: Foward Pass, 2004, Dolby digital, color (170 min).

O CAÇADOR de Assassinos (*Manhunter*). Direção de Michael Mann. Produção de Richard Roth, Bernard Williams, Dino De Laurentis. Wilmington: De Laurentis Entertainment Group, Dolby, Technicolor (120 min).

O INFORMANTE (*The Insider*). Direção de Michael Mann. Produção de Pieter Jan Brugge, Michael Mann, Michael Waxman, e outros. Los Angeles: Forward Pass, Touchstone Pictures, 1999, Dolby digital, color (157 min).

O PODEROSO Chefão (*The Godfather*). Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Gray Frederickson, Albert S. Rudy, Robert Evans. Los Angeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972, DTS, Technicolor (175 min).

O PROFISSIONAL (*Léon*). Direção de Luc Besson. Produção de Claude Besson, John Garland, Bernard Grenet, e outros. Neuilly-sur-Seine: Gaumont, Les Films du Dalphin, 1994, Dolby digital, Tchnicolor (110 min).

O REINO (*The Kingdom*). Direção de Peter Berg. Produção de Michael Mann, Sarah Aubrey, John Cameron, e outros. Los Angeles: Foward Pass, Universal Pictures, Relativity Media, 2007, Dolby digital, color (110 min).

O ÚLTIMO dos Moicanos (*The Last of The Mohicans*). Direção de Michael Mann. Produção de Hunt Lowry, James G. Robinson, Michael Mann. Los Angeles: Morgan Creek Entertainment, 1992, Dolby, color (152 min).

OS NOVOS Centuriões (*Police Story*). Criação de E. Jack Neuman, Joseph Wanbaugh. Produção de David Gerber, Stanley Kallis, Christopher Morgan, e outros. Los Angeles: David Gerber

Productions, Screen Gems Productions, Columbia Pictures, 1973, mono, color (95 episódios).

OS SIMPSONS (*The Simpsons*). Criação de Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon. Produção de Matt Groening, James L. Brooks, e outros. Los Angeles: 20th Century Fox Television, 1989, Dolby digital, stereo (657 episódios).

PERSEGUIDOR Implacável (*Dirty Harry*) Direção de Don Siegel. Produção de Don Siegel, Clint Eastwood, Robert Daley. Burbank: The Malpaso Company, 1971, mono, Technicolor (102 min).

PORTAL do Paraíso (*Heaven's Gate*). Direção de Michael Cimino. Produção de Joann Carelli, Denis O'Dell, Charles Okun. Los Angeles: United Artists, 1980, Dolby stereo, color (219 min).

RASTROS de Ódio (*The Searchers*). Direção de John Ford. Produção de Merian C. Cooper, Patrick Ford. Los Angeles: C. V. Whitney Pictures, 1956, mono, Technicolor (119 min).

RAY. Direção de Taylor Hackford. Produção de Taylor Hackford, Stuart Benjamin, Ray Charles Robinson Jr., e outros. Los Angeles: Universal Pictures, 2004, Dolby digital, color (152 min).

STARSKY and Hutch. Criação de William Blinn. Produção de Leonard Goldberg, Aaron Spelling. Long Beach: Pelling-Goldberg Productions, 1975, mono, color (88 episódios).

TAXI DRIVER: Motorista de Táxi (*Taxi Driver*). Direção de Martin Scorsese. Produção de Julie Phillips, Michael Phillips. Nova York: Columbia Pictures, 1976, Stereo, Metrocolor (114 min).

THE DOORS. Direção de Oliver Stone. Produção de Nicholas Clainos, Bill Graham, Brian Grazer, e outros. Los Angeles: Bill Graham Films, Carolco Pictures, Imagine Entertainment, 1991, Dolby SR, color (140 min).

TIROS em Columbine (*Bowling for Columbine*). Direção de Michael Moore. Produção de Michael Moore, Charles Bishop, Michael

Donovan, e outros. Los Angeles: United Artists, Alliance Atlantis Communications, 2002, Dolby digital, p&b/color (120 min).

TOMBSTONE: A justiça está chegando (*Tombstone*). Direção de George P. Cosmatos. Produção de Sean Daniel, Buzz Feitshans, James Jacks, e outros. Los Angeles: Hollywood Pictures, Cinergi Pictures Entertainment, 1993, Dolby stereo, Technicolor (130 min).

TOP GUN: Ases indomáveis (*Top Gun*). Direção de Tony Scott. Produção de Jerry Bruckheimer, Don Simpson, Bill Badalato. Los Angeles: Paramount Pictures, Simpson/Bruckheimer Productions, 1986, Dolby stereo, Metrocolor (110 min).

TUBARÃO (*Jaws*). Direção de Steven Spielberg. Produção de David Brown, Richard D. Zanuck. Los Angeles: Zanuck/Brown Productions, Universal Pictures, 1975, mono, color (124 min).

VEGA\$. Criação de Michael Mann. Produção de Aaron Spelling, Douglas S. Cramer, e outros. Las Vegas: Aaron Spelling Productions, 1978, mono, color (68 episódios).

### **Textos jornalísticos, entrevistas e críticas cinematográficas**

BROOKS, X.; MANN, M. 'Ali likes the film a lot. He's seen it six times'. *The Guardian*, Londres, 13 fev. 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2002/feb/13/artsfeatures>.

CANBY, V. 'Thief' with Cann and Tuesday Weld. *New York Times*, Nova York, 27 mar. 1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/03/27/movies/thief-with-caan-and-tuesday-weld.html>.

EBERT R. Collateral. *Roger Ebert*, 6 ago. 2004. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/collateral-2004>

\_\_\_\_\_. Thief. *Roger Ebert*, 1981. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/thief-1981>.

FOUNDAS, S.; MANN, M. A Mann's Man's World. *L. A. Weekly*, Los Angeles, 26 jul. 2006. Disponível em: <http://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449>.

GILCHRIST, T. *Collateral*: Press Conference interviews with Tom Cruise, Jamie Foxx, Jada Pinkett-Smith, and Director Michael Mann. 2004. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040730/features/collateralpress.shtml>.

HUSCHKE, R. MANN, M. Regisseur Michael Mann: “Der Tod lauerte überall auf Dillinger”. *Spiegel OnLine*, Freitag, 7 ago. 2009. Disponível em: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/regisseurmichael-mann-der-tod-lauerte-ueberall-auf-dillinger-a-641054.html>.

KRAMP, L; MANN, M. US-Regisseur Michael Mann: “L.A. gehört den Kojoten”. *Spiegel OnLine*, Dienstag, 5 out. 2004. Disponível em: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/us-regisseur-michael-mann-l-a-gehoert-den-kojoten-a-320998.html>.

MANNING, Sean. Thief: The Ultimate Dude Movie. *Esquire*, 3 fev. 2014. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a27064/thief-criterion-review/>.

MASLIN, Janet. FILM REVIEW; Pacino Confronts De Niro, and the Sparks Fly. *New York Times*, Nova York, 15 dez. 1995. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1995/12/15/movies/film-review-pacino-confronts-de-nero-and-the-sparks-fly.html>.

PETRIKIN, C.; FLEMING, M. Mouse, Mann and DiCaprio pact. *Variety*, 24 jun. 1999. Disponível em: <https://variety.com/1999/film/news/mouse-mann-and-dicaprio-pact-1117503429/>.

SCHICKLE, Richard. Duel In The Blankness: Empty streets, empty souls - In Heat, director Michael Mann fills them both with a masterly symphony of violence. *Time*, Nova York. 11 dez. 1995. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,983817,00.html>.

TAPLEY, K. Michael Mann's 'Heat' Should Have Been an Oscar Contender. *Variety*, 14 set. 2015. Disponível em: <https://variety.com/2015/film/awards/heat-al-pacino-robert-de-niro-oscars-michael-mann-20th-anniversary-1201591475/>.

\_\_\_\_\_. Michael Mann's 'Heat' With Cast and Crew at the Academy. *Variety*, 7 set. 2016. Disponível em: <https://variety.com/2016/film/in-contention/heat-christopher-nolan-michael-mann-al-pacino-robert-de-niro-academy-1201854410/>.

WOOD, Jennifer. 'Heat' at 20: Michael Mann on Making a Crime-Drama Classic. *Rolling Stone*, Nova York, 15 dez. 2015. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/heat-at-20-michael-mann-on-making-a-crime-drama-classic-226447/>.

ZACHAREK, Stephanie. "Collateral": Tom Cruise is simply no match for Jamie Foxx and Jada Pinkett Smith in this thriller from "The Insider" director Michael Mann. *Salon*, 7 ago. 2004. Disponível em: <https://www.salon.com/2004/08/06/collateral/>.

### **Textos acadêmicos, livros e capítulos de livros**

ALTMAN, Rick. *Los Géneros Cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ANDERSON, Perry. As ideias e a ação política na mudança histórica. In: BORON, A.; GONZÁLEZ, S.; AMADEO, J. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2007, p. 410-411.

AZEVEDO, Cecília. Guerra à pobreza: EUA, 1964. *Revista de História*, v. 2, n. 153, p. 305– 323, 2005.

\_\_\_\_\_. O Sentido de Missão no Imaginário Político Norte-Americano. *Revista de História Regional*, v. 3, n. 2, p. 77–90, 1998.

BARROWMAN, K. Collateral: A case study in ethical subjectivity. *Off Screen*, Montreal, v.15, n.9, p.1-15, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. O capitalismo como religião. In: \_\_\_\_\_. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. P. 16-18

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BISKIND, P. *Easy Riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Volume I*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p.25-70.

\_\_\_\_\_. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BORON, A.; GONZÁLEZ, S.; AMADEO, J. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. O Imperialismo da Razão Neoliberal. *Sociologia em Rede*, v. 3, n. 3, p. 82–87, 2013. Disponível em: <http://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/8bourdieu3/18>

BURKE, Peter. A esperança tem história? *Estudos Avançados*, v. 26, n. 75, p. 207–218, 2012.

\_\_\_\_\_. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão P. *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional - Volume II*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, p.303-318.

CALLINICOS, Alex. Igualdade e Capitalismo. In: BORON, A.; GONZÁLEZ, S.; AMADEO, J. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2007, p.283.

CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana M. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p.568-590.

CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHOMSKY, N. *Réquiem para o sonho americano: os dez princípios de concentração de riqueza e poder*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2017.

CORNE, J. Emotion, Truth, and Space in Heat. In: SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014.

CULLEN, Jim. *The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

FEENEY, F. X.; DUNCAN, P. *Michael Mann*. Madrid: Taschen, 2006.

FERGUSON, K. L. *Eighties people: new lives in the American imagination*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, T. S. P. DE. *Neofascismo em cena: o avanço conservador norte-americano e o caso da National Alliance*. Dissertação de mestrado. UFF, 2008.

FONTES, V. *O Brasil e o capital-imperialismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.



GAINE, Vincent M. *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere - Volume 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982

HANSON, S. L.; WHITE, J. K. *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University, 2011.

HARVEY, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

\_\_\_\_\_. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. Neoliberalismo como destruição criativa. *Interfacehs – Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente*, v.2, n.4, agosto de 2007.

\_\_\_\_\_. *Os Limites do Capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

HOBBSAWM, Eric. J. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLMUND, C. *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2008.

IGLESIAS TURRIÓN, Pablo. *Maquiavelo frente a la gran pantalla – Cine y política*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

JAMESON, F. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos*, n. 12, p. 16–26, 1985.

\_\_\_\_\_. Reificação e Utopia na Cultura de Massa. *Crítica Marxista*, v. 1, n. 1, p. 1–25, 1994.

JEFFERSON, Thomas et al. *The Declaration of Independence: A Transcription*. National Archives and Records Administration, 1776. Disponível em: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

JILLSON, Cal. *The American dream : In history, politics, and fiction*. Lawrence (KS): University Press of Kansas, 2016.

JUDT, T. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KAZIM, M. *American dreamers: How the left changed a nation*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

KOLKER, R. P. *A Cinema of Loneliness*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

KRUTNIK, Frank. *In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity*. Nova York: Routledge, 2001.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J.; et. al. *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 99-131.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

LEBEL, Jean-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

LEITCH, Thomas. *Crime Films* (Genres in American Cinema). Nova York: Cambridge University Press, 2004.

LIMONCIC, Flávio. *Os inventores do New Deal: Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930*. Tese de doutorado. UFRJ, 2003.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MATTES, A. Action without regeneration: The deracination of the American action hero in Michael Mann's heat. *Journal of Popular Film and Television*, v. 42, n. 4, p. 186–194, 2014.

MORETTIN, Eduardo. V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e Debates*, n. 38, p. 11–42, 2003.

MURRIN, John M. et al. *Liberty, Equality, Power: A History of the American People*. Boston: Thomson Wadsworth, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: *Fontes Históricas*. PINSKY, Carla Bassanezi (org). São Paulo: Contexto, 2005, p.235-289.

\_\_\_\_\_. 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 (Orgs). *História e cinema: duas dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge, 2005.

OSTEEN, Mark. *Nightmare alley: film noir and the American dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013.

PARENTI, Michael. *Democracy for the Few (9th Edition)*. Boston: Wadsworth, 2011.

PARENTI, Michael. *Make-Believe Media: The politics of entertainment*. Nova York: St. Martin Press, 1991.

PERUCCI, R.; WYSONG, E. *The new class society: goodbye American dream?* Lanham: Rowman and Littlefield, 2014.

PRINCE, S. *American cinema of the 1980s: themes and variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

PURDY, Robert S. O século americano. In: KARNAL, L. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

RAFTER, N. *Shots In The Mirror: Crime films and society*. Nova York: Oxford University Press, 2000.

RAYNER, J. *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication (Director's Cut)*. New York: Wallflower Press, 2013

SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014.

SANTIAGO JUNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da historiografia - UFOP*, n. 8, p. 151–173, 2012.

SCHATZ, T. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981.

SHADOIAN, Jack. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

SILVA, Rodrigo C. D. As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan. *Revista NEP-UFPR*, v. 3, n. 2, p. 39–60, 2017.

SKRODZKA, A. Subjectivity and The Ethics of Duty In Michael Mann's Cinema. In: SANDERS, S. *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014.

SORLIN, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades. In: *Film-Historia online*. Barcelona, v.1, n.2, p.73-87, 1991. Disponível em: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12152>

\_\_\_\_\_. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUSA, R. F. DE. *A nova esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009

STEENSLAND, M. *The Pocket Essential Michael Mann*. Harpenden - UK: Pocket Essentials, 2002.

THOMPSON, Edward P. *Senhores e Caçadores: A origem da Lei Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América (Vol. I): Leis e costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A democracia na América (Vol. II): Sentimentos e Opiniões*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TOTA, Antonio. P. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2013.

TROUILLOT, M.-R. *Silencing The Past: Power and the production of history (20th anniversary edition)*. Boston: Beacon Press, 2015.

VALIM, Alexandre B. Entre Textos, Mediações E Contextos: Anotações Para Uma Possível História Social Do Cinema. *História Social*, v. 11, p. 17–40, 2005.

\_\_\_\_\_. História e Cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.283-300.

\_\_\_\_\_. *Imagens Vigiadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política da Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial*. São Paulo: Alameda, 2017.

VAROUFAKIS, Y. *O Minotauro Global: A verdadeira origem da crise financeira e o futuro da economia global*. São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

VIANNA, A. M. A figuração dos (des)enlaces afetivos em quatro filmes norte-americanos da Era das Relações Flexíveis de Trabalho (1987-1993). *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, v. 34, n. 2, p. 227-236, 2012. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/16495>

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Volume I*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p.339-379.

WALL, Wendy L. *Inventing the American way: The politics of consensus from the New Deal to the civil rights movement*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

WILENTZ, S. *The Age of Reagan: A History, 1974-2008*. Nova York: HarperCollins, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond*. Nova York: Columbia University Press, 2003.

ZINN, Howard. *A people's history of The United States (1492—Present)*. Nova York: HarperCollins, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.


## ANEXO A

## Ficha Técnica Profissão: Ladrão (1981)

FICHA TÉCNICA	
	<b>Título Original:</b> Thief
	<b>Título Nacional:</b> Profissão: Ladrão
	<b>Direção:</b> Michael Mann
	<b>País:</b> Estados Unidos
	<b>Duração:</b> 123 minutos
	<b>Data de Lançamento:</b> 27 de março de 1981 (EUA)
	<b>Orçamento:</b> US\$5.000.000,00
	<b>Arrecadação Total:</b> US\$11.492.915,00
	<b>Idioma original:</b> Inglês
	<b>Legendas:</b> Português
	<b>Intérpretes:</b> James Caan; Tuesday Weld; James Balushi; Willie Nelson; Robert Prosky; Dennis Farina; Tom Signorelli; John Santucci
	<b>Realização:</b> United Artists; Mann/Caan Productions
	<b>Produção:</b> Michael Mann; Ronnie Caan; Jerry Bruckheimer
	<b>Produção Executiva:</b> Michael Mann
	<b>Roteiro:</b> Michael Mann; Frank Hohimer
<b>Baseado na obra:</b> The Home Invaders: Confessions of a cat burglar, de Frank Hohimer, 1975	
<b>Dir. de Fotografia:</b> Donald E. Thorin	
<b>Música:</b> Tangerine Dream	
<b>Design de Produção:</b> Mel Bourne	
<b>Montagem:</b> Dov Koyanig	
<b>Figurinos:</b> Mary Dodson	
<b>Cenários:</b> John M. Dwyer	
<b>Efeitos Especiais:</b> Russel Hessey; Doug Hubbard	
<b>Temas:</b> Crime - Assalto - Família - Redenção - Violência - Sistema prisional	
<b>Gêneros:</b> Ação - Crime - Drama - Thriller - Neo-Noir	
<b>Formato de Mídia:</b> MP4 720p	
<b>Distribuição:</b> Não informado	
<b>Extras:</b> Não informado	
<p><b>Sinopse:</b> Frank (James Caan) é um arrombador profissional. Depois de ter passado muitos anos na prisão, ele tem uma imagem muito concreta do que ele quer da vida - incluindo uma boa casa, uma esposa e filhos. Assim que for capaz de montar as peças dessa colagem, por meio de sua profissão assediada, ele pretende se aposentar e se tornar um cidadão modelo. Em um esforço para acelerar este processo, ele assina para derrubar uma pontuação enorme para um grande gangster. A obsessão de Frank por sua versão do Sonho Americano permite-lhe ignorar sua desconfiança e desconfiança natural ao fazer o acordo para seu trabalho final. Ele é assim preso e roubado de sua liberdade, sua independência e, finalmente, seu sonho (Fonte: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0083190/?ref=env_ar_1">https://www.imdb.com/title/tt0083190/?ref=env_ar_1</a>)</p>	

Fonte: Elaborado pelo autor


## Ficha Técnica Fogo Contra Fogo (1995)

FICHA TÉCNICA	
	<b>Título Original:</b> Heat
	<b>Título Nacional:</b> Fogo Contra Fogo
	<b>Direção:</b> Michael Mann
	<b>País:</b> Estados Unidos
	<b>Duração:</b> 170 minutos
	<b>Data do Lançamento:</b> 06 de dezembro de 1995 / 25 de fevereiro de 1996 (Brasil)
	<b>Orçamento:</b> US\$60.000.000,00
	<b>Arrecadação Total:</b> US\$107.000.000,00
	<b>Idioma original:</b> Inglês/Espanhol
	<b>Legendas:</b> Português
	<b>Intérpretes:</b> Robert De Niro; Al Pacino; Val Kilmer; Jon Voight; Tom Sizemore; Diane Venora; Amy Brenneman; Ashley Judd; Mykelti Williamson; Was Stool; Dennis Haysbert; Natalia Portman; Tom Noonan; William Fichtner; Kevin Cope; Hank Azaria; Danny Trejo; Henry
	<b>Realização:</b> Warner Bros.; Regency Enterprises; Forward Pass
	<b>Produção:</b> Michael Mann; Art Linson
	<b>Produção Executiva:</b> Pieter Jan Brugge; Gusmano Casaretti; Arnon Milchan; Kathleen M. Shea
	<b>Roteiro:</b> Michael Mann
	<b>Baseado na obra:</b> Roteiro Original
	<b>Dir. de Fotografia:</b> Dante Spinotti
<b>Músicas:</b> Elliot Goldenthal	
<b>Design de Produção:</b> Neil Spick	
<b>Montagem:</b> Pasquale Buba; William Goldenberg; Dev Hoening; Tom Rolf	
<b>Figurinos:</b> Marge e Stena McShirley	
<b>Cenários:</b> Anna H. Ahrens	
<b>Efeitos Especiais:</b> Hunter/Gratnar Industries; Pacific Title Digital	
<b>Temas:</b> Violência - Los Angeles - Crime - Assalto	
<b>Gêneros:</b> Policial - Crime - Drama	
<b>Formato de Mídia:</b> Mkv 720p	
<b>Distribuição:</b> Warner Home Video	
<b>Extras:</b> Não Informado	
<p><b>Síntese:</b> Neil McCauley (Robert De Niro) e sua equipe criminoso profissional querem obter grandes alvos de dinheiro (bancos, cofres, carros blindados), mas são caçados pelo tenente Vincent Hanna (Al Pacino) e sua equipe de policiais da divisão de Roubos e Homicídios. Um trabalho fracassado coloca McCauley e Hanna em rota de confronto. Ambos são semelhantes em muitos aspectos, incluindo suas vidas pessoais</p> <p>conturbadas (Fonte: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0132777/ref_erv_1">https://www.imdb.com/title/tt0132777/ref_erv_1</a>)</p>	

Fonte: Elaborado pelo autor



## Ficha Técnica Colateral (2004)

FICHA TÉCNICA	
	<b>Título Original:</b> Collateral
	<b>Título Nacional:</b> Colateral
	<b>Direção:</b> Michael Mann
	<b>País:</b> Estados Unidos
	<b>Duração:</b> 120 minutos
	<b>Data de Lançamento:</b> 05 de agosto de 2004 / 27 de agosto de 2004 (Brasil)
	<b>Orçamento:</b> US\$ 65.000.000,00
	<b>Arrecadação Total:</b> US\$217.764.291,00
	<b>Idioma original:</b> Inglês
	<b>Legendas:</b> Português
	<b>Intérpretes:</b> Tom Cruise, Jamie Foxx, Jada Pinkett Smith, Mark Ruffalo, Peter Berg, Bruce McGill, Javier Bardem, Irma P. Hall, Barry Shabaka Henley, Jason Statham;
	<b>Realização:</b> Paramount Pictures; DreamWorks; Edge City; Parkes+MacDonald Image Nation
	<b>Produção:</b> Michael Mann; Julie Richardson;
	<b>Produção Executiva:</b> Frank Darabont; Rob Fudo; Fater Giuliani;
<b>Roteiro:</b> Stuart Beattie	
<b>Baseado na obra:</b> Roteiro Original	
<b>Direção de:</b> Dion Beebe; Paul Cameron	
<b>Música:</b> James Newton Howard	
<b>Design de Produção:</b> David Wasco	
<b>Montagem:</b> Jim Miller; Paul Rubell	
<b>Figurino:</b> Jaffray Kunsand	
<b>Cenários:</b> Alexandra Reynolds Wasco	
<b>Efeitos Especiais:</b> Big Red Pixel; The Howard Anderson Company; Pacific Title and Art Studio; Pixel Magic	
<b>Temas:</b> Solidão - Violência - Los Angeles - Pós 11/09 - Crime	
<b>Gêneros:</b> Policial - Crime - Drama - Thriller Psicológico - Neo-Noir - Suspense	
<b>Formato de Mídia:</b> MP4 1080p	
<b>Distribuição:</b> Paramount Filmes do Brasil	
<b>Extras:</b> Não informado	
<p><b>Síntese:</b> Max (Jamie Foxx) trabalha como motorista de táxi há 12 anos, já tendo levado os mais diversos passageiros a todos os locais de Los Angeles. Porém, em uma noite aparentemente tranquila, ele encontra Vincent (Tom Cruise), um homem que pesa o táxi como se fosse um passageiro qualquer. Porém Vincent é um assassino de aluguel, que está na cidade para completar o plano de um cartel de narcotráfico, que está prestes a ser condenado por um júri federal. Vincent precisa matar 5 testemunhas-chave do processo e conta com Max para fugir da polícia local e do FBI, logo após cometer os assassinatos. Obrigada a seguir as ordens de Vincent, Max precisa a inda lidar com a possibilidade de ser morto por seu passageiro a qualquer momento, já que Vincent pode usá-lo para proteção pessoal. (Fonte: <a href="http://www.adorocinema.com.br">www.adorocinema.com.br</a>)</p>	

Fonte: Elaborado pelo autor