

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**CRISTINE DE ANDRADE PIRES**

**O PODER DO CHEFÃO:**  
O MITO DA MÁFIA ITALIANA  
NO CINEMA DE *HOLLYWOOD*

Porto Alegre  
2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**CRISTINE DE ANDRADE PIRES**

**O PODER DO CHEFÃO:**

O MITO DA MÁFIA ITALIANA NO CINEMA DE *HOLLYWOOD*

Dissertação apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Mestra pelo Programa de  
Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação  
Social da Pontifícia Universidade Católica do  
Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ricardo Rüdiger

Porto Alegre  
2016

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

P667 Pires, Cristine de Andrade.

O poder do chefe: o mito da máfia italiana no cinema de *Hollywood* / Cristine de Andrade Pires – 2016.

151fls.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Rüdiger

1. Comunicação social. 2. Cinema. 3. *O poderoso chefe* (Filme). 4. Máfia – Itália. I. Rüdiger, Francisco. II. Título.

CDD 791.43

CRISTINE DE ANDRADE PIRES

**O PODER DO CHEFÃO:**

O MITO DA MÁFIA ITALIANA NO CINEMA DE *HOLLYWOOD*

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Francisco Rüdiger  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Carlos Gerbase  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre  
2016

Dedico esta pesquisa à minha bisavó Ana Maria Cristina Bertone, que conheci por meio das histórias contadas por minha avó, Estela (*in memoriam*), e minha mãe, Arleti. Ainda criança, ela deixou a Sicília com a família e rumou para o Brasil em busca de uma nova vida. Foram os relatos sobre essa mulher guerreira que despertaram em mim a vontade de conhecer sua terra natal e me levaram, inevitavelmente, a ler sobre a máfia.

## AGRADECIMENTOS

“Abriram as inscrições para a seleção do Mestrado. Desta vez não tem desculpa...”  
RAUGUST, Gerson Doval. Por não me deixar desistir do sonho, por todo o incentivo, apoio e amor presentes nas etapas mais importantes da minha vida.

“Excelente projeto, em nível de Mestrado. Agora é se dedicar à pesquisa.”  
RÜDIGER, Francisco. Pela confiança, ensinamentos e paciência com as minhas aflições.

“Bom, eu acho que...”  
FREITAS, Fernanda Lopes de et al. Por todas as orientações, aprendizado e troca de experiências, que estendo aos colegas do Geisc – Grupo de Estudos do Imaginário, Sociedade e Cultura do PPGCOM, em especial COUTINHO, Lúcia Loner; KIELING, Camila Garcia; ROSSETTI, Micaela; RUY, Karine. Também às geisquianas NASCIMENTO, Fernanda; SANDER, Isabella, colegas de trabalho e conselheiras incasáveis.

“Podemos fazer alguma coisa para ajudar?”  
“Estamos aqui para o que for preciso.”  
AMARAL, Adriane de Andrade Pires; PIRES, Arleti de Andrade; PIRES; Carlos Ozi de Campos. Por todo o amor, compreensão e incentivo, por serem meu porto seguro, por existirem.

“Que dê tudo certo na tua banca, mestra!”  
GAPPMAYER, Tatiana. Pela torcida, apoio, amizade e carinho que deixam a minha vida melhor.

“Eu tenho a melhor afilhada do mundo”  
ANDRADE, Celoi. Por sempre acreditar em mim e por ser a melhor *godmother* do mundo.

“Não te despera, vai dar tudo certo.”  
ALVES, Liège; KNEBEL, Patricia; SAUERESSIG, Denise; RADICIONE, Luciana. Pela motivação que sempre recebi da Confra, pela amizade e pelo companheirismo até nas horas do desespero.

“Tudo bem, mas depois quero ver o boletim.”  
GUIMARÃES, Luiz et al. Pelo apoio e por aceitar as constantes mudanças de horário; e aos amigos da Editoria de Economia do *Jornal do Comércio*, pelo suporte e carinho.

*Algum dia – e talvez esse dia nunca chegue – vou lhes pedir um favor. Mas, até lá, aceitem esta dissertação como um agradecimento por fazerem parte desta trajetória.*

“Nós suspendemos completamente nossas vidas reais e preocupações práticas imediatas tanto assistindo a *O poderoso chefão* quanto lendo *The wings of the dove* ou ouvindo uma sonata de Beethoven” (JAMESON, 1995, p. 11).

## RESUMO

Dentro e fora de *Hollywood*, a máfia, organização criminosa italiana, se tornou tema de um dos subgêneros dos chamados filmes de gângster, despertando interesse do público, mas também de estudiosos do cinema. O repertório a respeito é vasto, mas ainda são raras as obras em língua portuguesa. Além disso, verifica-se a falta de literatura que não fique apenas em um filme ou momento e analise de que forma o cinema retrata as características mitológicas associadas à máfia e ao personagem mafioso durante um período histórico mais amplo. A presente dissertação ataca esse problema, ao levar em consideração o universo de filmes produzidos desde a estreia da primeira película sobre o tema, em 1906, até os dias de hoje. O objetivo é analisar a forma como o cinema trabalha o mito da máfia italiana, de que maneira este se sobressai na tela, para tornar-se um fenômeno da indústria cultural. Considerou-se o repertório fílmico mundial desde o surgimento do primeiro filme de máfia. A investigação levantou a existência de 204 filmes, oriundos das indústrias cinematográficas dos Estados Unidos e da Europa: 142 foram produzidos por cineastas europeus e 62, pelos estúdios norte-americanos. *Hollywood*, apontada por pesquisadores como a grande responsável por criar e perpetuar o mito da organização criminosa italiana, apesar do menor número de títulos, destaca-se, nessa paisagem, pela saliência de suas produções na história do subgênero. Baseando-se nisso, decidiu-se pela análise das obras *The black hand* (*The black hand*, 1906), *Alma no lodo* (*Little Caesar*, 1931), *A mão negra* (*Black Hand*, 1950), a trilogia *O poderoso chefão* (*The godfather*, 1972, 1974 e 1990), *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990), *Donnie Brasco* (*Donnie Brasco*, 1997) e *Sob suspeita* (*Find me guilty*, 2006). A pesquisa toma como referencial teórico-metodológico e linha de análise as obras de Douglas Kellner e Fredric Jameson, por se preocuparem em estudar o cinema como produto cultural carregado de significados em sua historicidade. Edgar Morin e Roland Barthes serviram para fazer a análise da narrativa mitológica. Sobre o gênero gângster, o estudo tem como base, em especial, as obras de Thomas Schatz, Giorgio Bertellini, Larry Lagman e Nicole Rafter. Quanto à retratação da máfia no cinema, a pesquisa reporta-se a estudos coordenados por Dana Renga e Lee Grieveson, assim como em Peter Biskind, George S. Larke-Walsh e Vincenzo Maggitti. O exame dos materiais privilegia a dinâmica das relações sociais em sua relação com o cinema, universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes. A conclusão do trabalho é que, embora por diferentes razões em cada momento sócio-histórico, a indústria de *Hollywood* forjou o mito da máfia no cinema e as películas



sobre o tema exerceram uma forte atração sobre o público, criando empatia com a figura fascinante do mafioso e, assim, mantendo o tema vivo no imaginário dos espectadores.

**Palavras-chave:** Comunicação Social. Cinema. Máfia. Mito.

## ABSTRACT

Both inside and outside *Hollywood*, the mafia, an Italian criminal organization, has become the theme of one of the so-called gangster movies' subgenres, attracting the interest not only of the public, but of film scholars. Despite the vast literature on the subject, there are still few works available in the Portuguese language. Moreover, it is evident the lack of studies that not only focus on a specific film or moment, but also analyze how the movies depict the mythological features associated to the Mafia and the mobster character over a broader historical period. This study addresses that issue by taking into account the extensive range of movies produced since the premiere of the earliest film on the subject in 1906. The aim is to analyze how the movies explore the Italian mafia myth and how it emerges on the screen to become a cultural industry phenomenon. To that end, films made worldwide since the release of the first gangster movie were examined. The research identified 204 titles – 142 by European filmmakers and 62 by American film studios. Considered by scholars as the main responsible for creating and perpetuating the myth of the Italian criminal organization, despite the reduced number of films, *Hollywood* stands out in this scenery due to the relevance of its productions in the subgenre's history. From this perspective, this study will examine the works *The black hand* (1906), *Little Caesar* (1931), *Black hand* (1950), *The godfather* trilogy (1972, 1974 and 1990), *Goodfellas* (1990), *Donnie Brasco* (1997), and *Find me guilty* (2006). As a theoretical and methodological reference and a line of analysis, the study adopts the works of Douglas Kellner and Fredric Jameson, for their concern in approaching the movies as a cultural product impregnated with meanings in its historicity. Edgar Morin and Roland Barthes provided the basis for performing the mythological narrative. With regards to the gangster genre, the study relies in particular on the works of Thomas Schatz, Giorgio Bertellini, Larry Lagman, and Nicole Rafter. As to the mafia depiction in movies, it utilizes studies coordinated by Dana Renga and Lee Grieveson, as well as Peter Biskind, George S. Larke-Walsh, and Vincenzo Maggitti. The film analysis prioritizes the dynamics of the social relations in their relation with the movies, the universe of meanings, motivations, beliefs, values, and attitudes. The conclusion is that, though by different reasons in each social-historical moment, the *Hollywood* industry has forged the mafia myth in movies, and the films on the subject have exercised a great fascination on the audience, creating empathy with the fascinating figure of the mafia boss and then keeping the subject alive in the viewers' imaginary.

**Keywords:** Social Communications. Film. Mafia. Myth.

## RIASSUNTO

Dentro e fuori di *Hollywood*, lamafia, organizzazione criminosa italiana, è diventata tema di uno dei sottogeneri dei chiamati film di gangster, svegliando l'interesse del pubblico, ma anche di studiosi del cinema. Il repertorio arispetto è vasto, ma ancora sono rare le opere in lingua portoghese. Inoltre, si verifica la mancanza di letteratura che non resti soltanto in un film o momento, ma, anche analizzi di quale forma il cinema ritratta le caratteristiche mitologiche associate alla mafia e al personaggio mafioso durante un periodo storico più ampio. La presente dissertazione attacca questo problema, quando prende in considerazione l'universo di film prodotti sin dalla prima visione della prima pellicola sul tema, nel 1906, fino ai giorni d'oggi. Lo scopo è analizzare la forma come il cinema lavora il mito della Mafia italiana, di quale forma questo viene evidenziato sullo schermo, per diventare un fenomeno dell'industria culturale. Si è considerato il repertorio filmico mondiale da quando è sorto il primo film di mafia. L'indagine ha portato in alto l'esistenza di 204 film, oriundi delle industrie cinematografiche degli Stati Uniti e dell'Europa: 142 sono stati prodotti da registi europei e 62 dagli studi del nord america. *Hollywood*, segnalata da ricercatori come la grande responsabile per creare e perpetuare il mito della organizzazione criminosa italiana, nonostante il minor numero di titoli, si spicca, in questo paesaggio, dallo stacco delle loro produzione nella storia del sottogenere. Basandosi su questo, si è deciso dell'analisi delle opere *The black hand* (*The black hand*, 1906), *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1931), *La legge del silenzio* (*Black hand*, 1950), la trilogia *Il padrino* (*The godfather*, 1972, 1974 e 1990), *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*, 1990), *Donnie Brasco* (*Donnie Brasco*, 1997) e *Prova a incastrarmi* (*Find me guilty*, 2006). La ricerca prende come riferimento teorico metodologico e linea d'analisi le opere di Douglas Kellner e Fredric Jameson, una volta che hanno la preoccupazione di studiare il cinema come prodotto culturale pieno di significati nella sua storicità. Edgar Morin e Roland Barthes hanno servito per fare l'analisi della narrativa mitologica. Sull' genere gangster, lo studio ha come base, in speciale, le opere di Thomas Schatz, Giorgio Bertellini, Larry Lagman e Nicole Rafter. Quanto al ritrarre della mafia nel cinema, la ricerca si riporta a studi coordinati da Dana Renga e Lee Grieveson, anche come in Peter Biskind, George S. Larke-Walsh e Vincenzo Maggitti. L'esame dei materiali privilegia la dinamica delle relazioni sociali nel suo rapporto con il cinema, universo di significati, motivi, aspirazioni, credenze, valori e attitudini. La conclusione del lavoro che, nonostante per diverse ragioni in ogni momento socio storico, l'industria di *Hollywood* ha forgiato il mito della mafia nel cinema, e che le pellicole sul tema ha esercitato un fascino sul pubblico,

creando empatia con la figura affascinante del mafioso e, così, tiene il tema vivo nell'immaginario degli spettatori.

**Parole-chiave:** Comunicazione Sociale. Cinema. Mafia. Mito.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |     |
|--|-----|
| <b>ILUSTRAÇÃO 1</b> - GRAVAÇÃO DE CENAS NAS RUAS DE NOVA YORK INTERROMPE O FLUXO DA NARRATIVA EM <i>THE BLACK HAND</i> (1906) .....  | 37  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 2</b> - RICO BANDELLO (E), PERSONAGEM INSPIRADO EM AL CAPONE (D), EM <i>ALMA NO LODO</i> (1931) .....  | 39  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 3</b> - LORELLI (PRIMEIRA FOTO, PRIMEIRO À FRENTE, À ESQUERDA) É O PERSONAGEM BASEADO EM PETROSINO (SEGUNDA FOTO, PRIMEIRO À DIREITA) EM <i>A MÃO NEGRA</i> (1950) ..... | 42  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 4</b> - CARTA DE SEQUESTRO EM <i>THE BLACK HAND</i> (1906).....  | 43  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 5</b> - OS 'BONS ITALIANOS', REPRESENTADOS PELO AÇOUGUEIRO, E OS 'MAUS ITALIANOS' DO MUNDO DO CRIME EM <i>THE BLACK HAND</i> (1906) .....                                | 445 |
| <b>ILUSTRAÇÃO 6</b> - JOHNNY LEGITIMA SUA PRESENÇA NA AMÉRICA AO ABRIR MÃO DAS ORIGENS EM <i>A MÃO NEGRA</i> (1950).....   | 50  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 7</b> - O CLÍMAX DO ARCO DRAMÁTICO DE MICHAEL CORLEONE EM <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972).....   | 60  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 8</b> - MARLON BRANDO, NO PAPEL DE DON VITO CORLEONE EM <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972), À ESQUERDA, E LUCIANO LEGGIO .....  | 61  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 9 (QUADRO 1)</b> - APARIÇÕES DE MARLON BRANDO EM <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972).....  | 62  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 10</b> - A TRANSFORMAÇÃO DE KAY ADAMS EM <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972).....  | 63  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 11</b> - A PERDA DE PODER DE DON CORLEONE NO DECORRER DA TRAMA DE <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972) .....  | 64  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 12</b> - OS VILÕES NA ESCURIDÃO EM <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972): SOLLOZZO, McCLUSKEY, TESSIO E MICHAEL .....  | 65  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 13</b> - DON CORLEONE E A SEPARAÇÃO ENTRE O PROFANO E O SAGRADO EM <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> (1972).....  | 67  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 14</b> - O BEIJO DA MORTE, CLÍMAX DO ARCO DRAMÁTICO DE <i>O PODEROSO CHEFÃO – PARTE II</i> (1974) .....  | 72  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 15</b> - A JORNADA COMO HERÓI TRÁGICO DE MICHAEL EM <i>O PODEROSO CHEFÃO – PARTE III</i> (1990).....   | 82  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 16</b> - HILL, DE HERÓI A DELATOR EM <i>OS BONS COMPANHEIROS</i> (1990) .....  | 86  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 17</b> - O CHOQUE COM OS VALORES DA 'VELHA MÁFIA' EM <i>OS BONS COMPANHEIROS</i> (1990) .....  | 88  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 18</b> - BRASCO RECEBE A ORDEM DE ADERIR AO ESTILO <i>BELLA FIGURA</i> EM <i>DONNIE BRASCO</i> (1997) .....  | 98  |
| <b>ILUSTRAÇÃO 19</b> - SÍMBOLOS COMO O CHAPÉU SÃO USADOS PARA SATIRIZAR O ESTEREÓTIPO DO GÂNGSTER EM <i>SOB SUSPEITA</i> (2006).....   | 104 |
| <b>ILUSTRAÇÃO 20</b> - "CONSPIRÁVAMOS PARA COMPRAR SORVETE. SE A LEI RICO EXISTISSE, JÁ TERIAM NOS PRENDIDO", DIZ DINORSICIO EM <i>SOB SUSPEITA</i> (2006) .....                       | 106 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....   | <b>13</b>  |
| <b>2 PERCURSO METODOLÓGICO</b> .....                                | <b>23</b>  |
| <b>3 DA ERA DE OURO AO ESQUECIMENTO</b> .....                       | <b>35</b>  |
| 3.1 <i>THE BLACK HAND</i> E A AMEAÇA DOS RECÉM-CHEGADOS.....        | 35         |
| 3.2 <i>ALMA NO LODO</i> E A LEI SECA.....                           | 38         |
| 3.3 <i>A MÃO NEGRA</i> E O HERÓI ITALIANO.....                      | 41         |
| 3.4 A IMIGRAÇÃO NO FOCO DOS ROTEIROS .....                          | 42         |
| <b>4 A MÁFIA ITALIANA REERGUE <i>HOLLYWOOD</i></b> .....            | <b>52</b>  |
| 4.1 <i>O PODEROSO CHEFÃO</i> E A NOVA FASE DO SUBGÊNERO .....       | 52         |
| 4.2 <i>O PODEROSO CHEFÃO – PARTE II</i> E A EXPANSÃO DO PODER ..... | 69         |
| 4.3 <i>O PODEROSO CHEFÃO – PARTE III</i> E A REDENÇÃO.....          | 75         |
| <b>5 O NOVO PERFIL DO MAFIOSO</b> .....                             | <b>84</b>  |
| 5.1 <i>OS BONS COMPANHEIROS</i> E O FIM DO ANTI-HERÓI.....          | 84         |
| 5.2 <i>DONNIE BRASCO</i> E OS SEGREDOS DA MÁFIA .....               | 92         |
| 5.3 <i>SOB SUSPEITA</i> E O REFLEXO DOS ESTADOS UNIDOS.....         | 99         |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                 | <b>109</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                             | <b>117</b> |
| <b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS</b> .....                               | <b>124</b> |
| <b>APÊNDICE A</b> – Repertório fílmico sobre máfia italiana .....   | <b>126</b> |
| <b>APÊNDICE B</b> – O mito dentro do mito.....                      | <b>142</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

O fascínio das produções audiovisuais pela máfia é quase tão antigo quanto a própria origem da organização criminosa italiana. Surgida no século XVII no Sul da Itália, especificamente na Sicília, em resposta à abolição do sistema feudal, apresentava características peculiares de atuação. O fenômeno fundamentava-se na formação de bandos que buscavam o controle social em um modelo de poder que garantisse, além da posse das terras para os novos donos, a prática de atividades ilegais das famílias associadas (IORIZZO, 2000).

Durante meio século, a organização, ainda sem ter uma nomenclatura específica, viveu à sombra da sociedade. O primeiro documento histórico que se refere a essas atividades criminosas data de 1837<sup>1</sup> e relata a existência de “seitas estranhas ou irmandades” dedicadas a empreendimentos criminosos, que corrompiam inclusive os funcionários públicos. O mistério que envolvia esses grupos despertava a curiosidade da sociedade e ocupava as páginas dos jornais. Não levou muito tempo para o tema também se tornar argumento para as artes cênicas.

O vínculo com as obras de ficção se estabeleceu de uma forma tão intensa que o próprio termo “máfia”<sup>2</sup> passou a ser conhecido publicamente após a apresentação da comédia teatral *I mafiusi di la Vicaria*<sup>3</sup>, em 1863, de Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca. Apenas mais tarde, em 1865, a denominação aparece pela primeira vez em um ofício da Promotoria Pública de Palermo, capital da Sicília, para designar uma associação delincente.

No entanto, a denominação “mafioso” como designação de criminoso, utilizada na peça, apresentava conotação positiva:

*I mafiusi di la Vicaria* é, no fundo, uma fábula sentimental sobre a redenção de criminosos. [...] Apesar disso, foi na sequência do grande sucesso de *I mafiusi* que as palavras máfia e mafioso começaram a ser aplicadas a criminosos que pareciam agir

<sup>1</sup> *La genesi della mafia - Commissione Parlamentare Antimafia*. Disponível em: <[http://archiviopiolatorre.camera.it/img-repo/DOCUMENTAZIONE/Antimafia/01\\_rel\\_p03\\_1.pdf](http://archiviopiolatorre.camera.it/img-repo/DOCUMENTAZIONE/Antimafia/01_rel_p03_1.pdf)>. Acesso em: 4 abr. 2015.

<sup>2</sup> A origem etimológica do termo máfia tem diversas hipóteses. Segundo a Comissão Parlamentar Antimáfia (*Commissione Parlamentare Antimafia*), a definição mais aceita é a de origem árabe, que deriva de uma conjunção de termos: mafi (que significa “não existe”); mahias, que significa ousadia ou imprudência; màhfal, termo que designa uma reunião de pessoas; maha, como eram denominadas as grutas de pedras em Marsala e Trapani, na Sicília, onde fugitivos buscavam refúgio; e mu’afah, “um” entendida como salvação e “afah” como proteger e preservar.

<sup>3</sup> Comédia popular de grande sucesso, era ambientada em 1854 e contava a história de criminosos detidos em uma cadeia de Palermo, capital da Sicília.

de uma maneira semelhante à das personagens na peça. Do palco, as novas conotações da palavra passaram para a rua (DICKIE, 2010, p. 78).

A versão da boa máfia é retratada pelo personagem que interpreta o chefe do bando, que está preso na penitenciária de Palermo. Justo, impede que os comparsas maltratem prisioneiros indefesos. Dickie (2010) destaca a cena em que o protagonista arrepende-se dos crimes, abandona o bando e se junta a um grupo de ajuda para trabalhadores. O final apoteótico da peça destoava da realidade do país. A Itália sofria os reflexos da guerra civil pela independência (1815-1861). A crise econômica e a falta de um Estado forte eram terreno profícuo para o empoderamento da máfia, que crescia à custa da população fragilizada (IORIZZO, 2000).

A situação crítica ocasionou um grande movimento de imigração de italianos que saíram do país para fugir da crise, por questões políticas ou para escapar da coação dos mafiosos. Mais uma vez, uma obra ficcional de grande sucesso traz de volta ao cenário o conceito de máfia como contraponto a um período conturbado. A ópera *Cavalleria rusticana*<sup>4</sup>, de Pietro Mascagni, apresentada em 1890, leva para o palco a imagem da Sicília como uma terra exótica de sol e paixão habitada por camponeses. Para Dickie (2010), o espetáculo refletia o mito que, na época, se assemelhava ao conceito vigente sobre os sicilianos nas demais regiões italianas, ou seja, um código de cavalheirismo rudimentar seguido por um povo atrasado da ilha:

A máfia não era uma organização criminosa, dizia-se, mas um sentido de honra e orgulho desafiante, profundamente arraigado na identidade de todos os sicilianos. A noção de “cavalheirismo rústico” rejeitava completamente a ideia de que a máfia pudesse sequer ter uma história digna desse nome. Atualmente, não é possível contar a história da máfia sem ter em conta o poder desse mito (DICKIE, 2010, p. 14).

No entanto, no final dos anos 1800, a organização criminosa já era mortífera e sofisticada, com ligações políticas e alcance internacional, e, em menos de dois anos durante a década de 80 do século XIX, mais de mil pessoas foram assassinadas, entre “homens de honra, seus parentes e amigos, policiais e inocentes” (DICKIE, 2010, p. 17). Todavia, a opinião pública não tinha conhecimento sobre esses fatos. Por ser uma organização secreta, com a promessa de sigilo e devoção entre aqueles que ingressassem na atividade criminosa, pouco se sabia, de fato, a respeito de sua forma de atuação.

---

<sup>4</sup> A ópera encena uma história de ciúme, honra e vingança cujo cenário é a área rural siciliana.



Além de todo o mistério em que o tema sempre esteve envolto, Gabree (1973) destaca que os fora da lei são figuras atrativas, assim como o romantismo que cerca suas vidas, e que, por isso, os gângsteres marcam o cinema desde cedo, antes mesmo de existir uma categoria específica para esse tipo de filme. Aumont e Marie (2006) destacam a obra *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901) como pioneira na representação do tema, apenas seis anos após os irmãos Lumière fazerem a primeira projeção fílmica na França. A presença do gênero marcou a história da cinematografia desde os seus primórdios e manteve espaço em salas de projeção e no imaginário dos espectadores.

No Brasil não foi diferente. As primeiras imagens a serem rodadas em um cinematógrafo foram registradas em 1898. Logo depois, surge a primeira película policial, em 1908: *Os estranguladores*, de Giuseppe Labanca e Antonio Leal. A obra tinha quase 40 minutos de projeção, o que, segundo Gomes (1996), era incomum para o período. Contava a história de um fato verídico que chocou o Rio de Janeiro do início dos anos 1900: o assassinato de dois meninos por um bando de criminosos. Exibida mais de 800 vezes, constituiu “um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 26).

O volume de produções com foco nas principais características do gênero, atos delituosos, vítimas, culpados e violência, se intensificou em todo o mundo, conforme Aumont e Marie (2006, p. 67):

O filme criminal é um gênero que atravessa toda a história do cinema e foi ilustrado na produção de muitos países. Ele não parou de prosperar, resistindo a todas as flutuações dos modos cinematográficos e a todos os abalos das estruturas de produção. Seu rosto hoje é multiforme.

O tema desembarcou nos Estados Unidos no início do século XX junto com os milhares de italianos que chegavam ao país na tentativa de perseguir o *American Dream*<sup>5</sup>, a maior parte proveniente das regiões do Sul da Itália. Iorizzo (2000) realça que, em duas décadas – entre 1900 e 1920 –, 4 milhões de italianos deixaram a terra natal rumo a Nova York. Os recém-chegados eram encaminhados ao bairro de *Lower East Side*, também composto por imigrantes alemães, suecos, ingleses, irlandeses e judeus. Lá, divididos por dialetos e classe social, formaram seu gueto, conhecido por *Little Italy*.

---

<sup>5</sup> *American Dream* é a designação do sonho americano de ideais que incluem liberdade e oportunidade de sucesso e prosperidade para todos, alcançados por meio do esforço e do trabalho duro em uma sociedade sem barreiras, conforme explicação do Congresso Americano. Disponível em: <<http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/american-dream/students/thedream.html>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

A esperança de uma vida melhor não se confirmou. Sem emprego ou submetidos a baixos salários, os italianos moravam em pensões e cortiços sem saneamento básico, eletricidade e aquecimento. A densidade demográfica de *Lower East Side* na década de 1900 chegou à marca recorde de 4,49 pessoas por metro quadrado, a mancha demográfica mais densa do planeta na ocasião (BARR; ORT, 2013). Segundo Wallace (1993), oito famílias – aproximadamente 60 pessoas –, em média, ocupavam a mesma casa.

Assim como ocorrera na Itália, a pobreza e a vulnerabilidade favoreceram a ação dos criminosos, que praticavam chantagem, extorsão e sequestro contra seus compatriotas ou então ofereciam proteção em troca de favores (IORIZZO, 2000). Logo vieram as consequências, e o primeiro crime praticado pela máfia, conhecida como Mão Negra, ganha repercussão nos jornais em 1903.

Os cineastas foram rápidos em perceber o potencial do tema e começaram a investir em produções que diziam ser baseadas em fatos reais. Em 1906, estreava *The black hand*, dirigido por Wallace McCutcheon, cuja história se inspirava em um sequestro que mobilizou a opinião pública na época. Warshow descreveu em seu artigo *The gangster as a tragic hero* (1946) que as películas sobre gângsteres representam uma experiência universal para os norte-americanos, pois despertaram uma reação imediata e cheia de vivacidade:

O filme de *western*, embora pareça jamais diminuir em popularidade, é para muitos de nós nada mais que o folclore do passado, familiar e compreensível apenas porque tem sido tão repetido. O filme de gângster está mais próximo. De modo que não definimos fácil ou sabiamente, o filme de gângster fala por nós, exprimindo aquela parte da psique americana que rejeita as qualidades e as exigências da vida moderna, que rejeita o ‘americanismo’ em si<sup>6</sup> (WARSHOW, 1946, p. 581, tradução nossa).

Na esteira do sucesso da obra de McCutcheon vieram diversas produções fílmicas que cresceram em importância e volume e culminaram, nos anos 1930, com a criação de um novo gênero: os filmes de gângster. *Hollywood*, por excelência, definiu personagens, situações e ícones, como os carros velozes, estabelecendo características que permanecem até hoje, e aspectos específicos encontrados nessas obras, caso de figurino, cenários, atuação e a própria narrativa:

---

<sup>6</sup> Texto original: “The Western film, though it seems never to diminish in popularity, is for most of us no more than the folklore of the past, familiar and understandable only because it has been repeated so often. The gangster film comes much closer. In ways that we do not easily or willingly define, the gangster speaks for us, expressing that part of the American psyche which rejects the qualities and the demands of modern life, which rejects ‘Americanism’ itself”.

O espectador, predisposto a assistir a um filme de gângster, já possui certas noções do que irá encontrar. Por exemplo, a relação que o filme procura estabelecer com uma situação ou fato histórico; a ambientação, em geral situada nos grandes centros urbanos; a atitude violenta e destemida dos personagens; os tiroteios e perseguições; os roubos, ameaças, assassinatos, espancamentos. Sem esses elementos, ou alguns deles ao menos, seria inseguro falar em gênero de gângster ou mesmo em filme de gângster (BENOSKI, 2009, p. 37).

Schatz (1981) ressalta a peculiaridade do gênero gângster, ao enfatizar que a fórmula narrativa “parece brotar do nada no início dos anos 1930, quando suas convenções foram isoladas e refinadas em uma série de filmes imensamente populares” (SCHATZ, 1981, p. 81-82). O autor cita, como os mais bem-sucedidos e de notoriedade junto aos espectadores, *Alma no lodo* (*Little Caesar*, 1931, direção de Mervyn LeRoy), *Inimigo público* (*Public enemy*, 1931, direção de William A. Wellman) e *Scarface – A vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932, direção de Howard Hawks). Essas obras apresentavam um retrato da vida urbana contemporânea nos Estados Unidos àquela época, o que gerou no público uma celebração aos personagens. Para Warshow (1946), houve, por parte da sociedade norte-americana, uma resposta mais consistente e universal aos filmes de gângster ao gerar uma dupla satisfação, apresentando uma cidade imaginária com características contemporâneas onde os fora da lei podem realizar aquilo que o espectador também deseja:

O gângster do cinema – embora existam verdadeiros gângsteres – também, e principalmente, é uma criatura da imaginação. A cidade real, pode-se dizer, produz apenas os criminosos; a cidade imaginária produz o gângster: ele é o que nós queremos ser e o que temos medo de poder nos tornar<sup>7</sup> (WARSHOW, 1946, p. 584, tradução nossa).

Gabree (1973) pactua com o pensamento de Warshow (1946) ao considerar o gângster uma figura paradoxal que, por um lado, “encarna o mal inimaginável e, por outro, é o American Dream que se realiza”<sup>8</sup> (GABREE, 1973, p. 13, tradução nossa). Esse antagonismo do personagem, que estava alinhado com as forças do crime e da desordem social e, ao mesmo tempo, desenvolvia um papel social, foi o que, segundo Schatz (1981), despertou a atenção do público e, conseqüentemente, da censura da Motion Pictures Produtores e Distribuidores da América, fundada em 1922, que buscava formas de assegurar o vigor financeiro de *Hollywood* e, paralelamente, encontrar mecanismos garantidores da produção de histórias que levassem para as telas a moral e os costumes de acordo com os quais deviam viver os cidadãos (LEFF; SIMMONS, 2001).

<sup>7</sup> Texto original: “The gangster – though there are real gangsters – is also, and primarily, a creature of the imagination. The real city, one might say, produces only criminals; the imaginary city produces the gangster: he is what we want to be and what we are afraid we may become”.

<sup>8</sup> Texto original: “he embodies unimaginable evil; on the other, he is the American Dream come true”.

Em 1930, os censores anunciaram a criação do Código de Produção, conhecido como Código Hays, em uma tentativa de impedir que as produções consideradas inapropriadas despertassem a simpatia do público. As determinações incluíam a representação dos gângsteres como psicopatas que deveriam ser punidos com a morte. O que se percebe, segundo Bondanella (2004), é que nem mesmo as palavras finais proferidas pelo protagonista de *Alma no lodo* (1931) na célebre frase “Mãe de misericórdia, será esse o fim de Rico?” foram capazes de evitar que os espectadores contemporâneos, desiludidos e descrentes de perspectivas melhores, identificassem o personagem com os caprichos de sua própria vivência econômica precária durante a Grande Depressão.

Dessa forma, a Motion Pictures tornou o cumprimento do Código Hays ainda mais severo. Segundo Casillo (2011), os gângsteres tinham que ser desgraçados além de punidos. A situação deixou os cineastas cada vez mais relutantes não só em especificar a etnia dos grupos criminosos, mas quanto à produção de biografias de grandes figuras do submundo (CASILLO, 2011). Em função dessas exigências e da conseqüente repercussão nas produções cinematográficas, Schatz (1981) observa que o filme de gângsteres registra o mais breve período clássico, ou a chamada era de ouro, do que qualquer outro gênero de *Hollywood*: “Sua evolução foi severamente interrompida por forças sociais externas, e sua fórmula narrativa fragmentada em função das tensões derivadas”<sup>9</sup> (SCHATZ, 1981, p. 82, tradução nossa).

As sagas criminosas retratadas por *Hollywood* no início da década de 1930 estavam diretamente ligadas à máfia italiana. Vale ressaltar que, embora o argumento se destaque dentro do gênero gângster, os dois conceitos são distintos. Nem todo gângster é mafioso, uma vez que a denominação só se aplica a personagens cuja trama trate da organização criminosa italiana<sup>10</sup>, dotada de características muito peculiares, conforme explica Falcone (2002 apud LUPO, 2002, p. 12):

Enquanto antes se tinha reserva em pronunciar a palavra “máfia”, agora se tem até abusado deste termo. Não me parece bem que se continue a falar de máfia em termos descritivos e polissêmicos porque se misturam fenômenos que são de criminalidade organizada, mas que têm pouco ou nada a ver com a máfia.

<sup>9</sup> Texto original: “Its evolution was severely disrupted by external social forces, and its narrative formula was splintered into various derivative strains”.

<sup>10</sup> A máfia, originalmente, é a organização criminosa originária da Sicília que ganhou o nome de Cosa Nostra, com ramificação nos Estados Unidos. Também no Sul da Itália, outras organizações ganharam nomes específicos, como a Camorra, em Nápoles, e a ‘Ndrangheta, na Calábria (LUPO, 2002).

Demais organizações criminosas, como a russa, chinesa, japonesa, turca, colombiana, entre tantas outras, acabaram se utilizando da denominação máfia, o que, segundo Lupo (2002), deu início ao que se chama de “confusão de linguagens”. Para o historiador, a banalização do termo aplicado a diferentes categorias de crime, inclusive por parte da própria indústria cinematográfica, faz com que o conceito perca sua ancoragem espacial e cronológica e sua fenomenologia. “Se tudo é máfia, nada é máfia” (LUPO, 2002, p. 14). Dickie (2010) compartilha da mesma visão e considera que o termo é aplicado vulgarmente a criminosos muito além da Itália e dos Estados Unidos – lugares onde tem suas bases no seu sentido rigoroso –, o que acaba, de certa forma, por trivializar as formas de atuação da máfia.

A máfia italiana tem um perfil próprio e *sui generis*. No estudo *Identità e normatività grupali nella cultura siciliana e nella sub-cultura di Cosa Nostra*, Dondoni et al. (2006) evidenciam a necessidade de descrever o fenômeno levando em conta suas especificidades dentro dos contextos histórico e social. De acordo com esses pesquisadores, os valores em que a máfia é suportada e também se faz portadora são os da dignidade individual, honra e respeito à palavra.

Assim, a máfia não é apenas o comportamento, mas um aparato simbólico, regulamentar e instrumental por meio do qual um sujeito é colocado em um contexto cultural específico no tempo e no espaço (DONDONI et al., 2006). Rituais como o de iniciação dos criminosos – são aceitos apenas italianos ou filhos de italianos como membros de clãs – e a devoção total à *cosca*<sup>11</sup> são algumas dessas singularidades.

Os elementos básicos de estruturas mafiosas tradicionais foram a *cosca* – a “família” – e o partido – a rede de conexões com pessoas politicamente influentes. Estes dois elementos correspondem aos dois recursos que alimentam o poder da máfia: por um lado, a capacidade de usar a violência, manipular a opinião pública, e assim por diante; e, por outro, a capacidade de influenciar as autoridades do Estado e neutralizar a polícia e os tribunais em processos judiciais<sup>12</sup> (HESS, 2011, p. 7, tradução nossa).

---

<sup>11</sup> Conforme o *Vocabolario Treccani*, a família (também conhecida como o clã, na linguagem comum), que significa, no campo da máfia, a agregação de elementos criminosos que têm negócios e relações de afinidade, se identificam com um líder e fazem parte de uma estrutura hierárquica capaz de controlar a totalidade de negócios legais e ilegais em que operam. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/famiglia/>>. Acesso em: 27 set. 2015.

<sup>12</sup> Texto original: “The basic elements of traditional mafia structures were the *cosca* and the *partito* – the mafia “family” and the network of connections to politically influential persons. These two elements correspond to the two resources on which the power of the mafia fed: on the one hand, the capability to use violence, manipulate public opinion, and so on; and, on the other, the ability to influence state authorities and neutralise the police and the courts in the process of justice”.

A *omertà* – lei do silêncio – é outra especificidade da máfia italiana, o que fica evidente na própria etimologia da palavra, uma variante do dialeto siciliano: deriva de *omu* (homem) e *omineità*, adjetivo que qualifica um homem sóbrio, sério e forte e indica aquele que é capaz de ganhar respeito e, se necessário, reparar sua honra e de sua família sem recorrer a autoridades oficiais.<sup>13</sup>

Essas características são apresentadas pela primeira vez nas telas com *O poderoso chefão* (1972), com as relações familiares e dentro da própria organização criminosa em evidência no roteiro. A partir de então, surgiram outras referências emblemáticas, como a própria sequência da trilogia de Coppola, com *O poderoso chefão – Parte II* (*The godfather – Part II*, 1974), *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, direção de Martin Scorsese, 1973), *Scarface* (direção de Brian De Palma e Oliver Stone, 1983), *Era uma vez na América* (*Once upon a Time in America*, direção de Sergio Leone, 1984), *A honra do Poderoso Prizzi* (*Prizzi's Honor*, direção de John Huston, 1985) e *Os intocáveis* (*The untouchables*, direção de Brian De Palma, 1987).

Os anos 1990 também representaram um renascimento para o subgênero máfia, segundo Rafter (2000), por apresentarem um relato mais próximo da realidade, como uma transição de valores do velho para o novo mundo do crime organizado. Orsitto (2011) reforça que a década de 1990 abriu as comportas da indústria cinematográfica norte-americana para um novo tipo de filme de gângster. Nesse período, muitas obras foram realizadas tendo como argumento relatos de grande repercussão sobre a máfia, algumas baseadas em fatos verídicos, como *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990, direção de Martin Scorsese), *Donnie Brasco* (*Donnie Brasco*, 1997, direção de Mike Newell) e *Sob suspeita* (*Find me guilty*, 2006, direção de Sidney Lumet). *O poderoso chefão – Parte III* (*The godfather – Part III*, 1990, direção de Francis Ford Coppola), por exemplo, remete a fatos históricos, caso da ligação da máfia com o Vaticano, entre outros.

No início do século XX, verifica-se então um novo momento de declínio das produções hollywoodianas sobre máfia. No entanto, um fenômeno marca a época: a migração do tema para a tevê por assinatura com o seriado *Família Soprano* (HBO, direção de David Chase, 1999-2007). Embora a narrativa sobre máfia tenha sido transmitida por outra mídia, a

---

<sup>13</sup> Um provérbio em dialeto siciliano, segundo Hess (1998), define o conceito de *omertà*: “Quannu cc’è lu mortu bisogna pinsari a lu vivu”, que significa “Quando há um homem morto, deve-se pensar em um vivo” (HESS, 1998, p. 111).

repercussão e o sucesso da produção fazem com que figure nos estudos especializados sobre a máfia no cinema a partir de 1999.

Além disso, *Família Soprano* foi fortemente influenciada por filmes de máfia, uma vez que cita, no decorrer das temporadas, passagens de diversas películas do gênero, como a trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990). Para De Stefano (2006), o cinema tem sido o meio mais responsável por criar e perpetuar o mito da máfia, pois, mesmo que o espectador tenha consciência de que está assistindo a um filme, existe nessa relação estética uma participação ao mesmo tempo intensa e desligada.

Rosenstone (2010) reforça essa relação do espectador com a película, ao destacar que o longa-metragem dramático permite que se mergulhe na história e, assim, se reduza a distância entre o público e o passado. Dessa forma, é possível esquecer, “pelo menos enquanto você está assistindo ao filme – a sua capacidade de pensar a respeito do que você está vendo”, ou seja, “retratando o mundo no presente, o filme quer mais do que apenas ensinar a lição de que a história ‘dói’, ele quer que você, o espectador, vivencie a dor – e os prazeres – do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 34).

Esse processo dinâmico de troca entre audiências dentro dos gêneros cinematográficos, pontua Schatz (1981), permite estudar não somente as questões fílmicas mas também descobrir todo um prisma sociocultural, econômico, político e antropológico a respeito de uma película:

Filmes não são produzidos em isolamento criativo ou cultural, nem são consumidos dessa maneira. Filmes específicos podem nos afetar poderosamente e diferentemente, mas em essência eles são gerados por um sistema de produção coletivo, que honra certas tradições narrativas (ou convenções) concebidas para um mercado de massa (SCHATZ, 1981, p. VII).

Dessa maneira, prossegue o autor, qualquer familiaridade do espectador com um gênero resulta de um processo cumulativo. Segundo ele, as convenções peculiares de um gênero, com visões repetidas – no caso dos gângsteres, por exemplo, a busca pela riqueza e ascensão social com o uso da violência –, fazem com que a narrativa padrão entre em foco e as expectativas do espectador tomem forma:

Quando consideramos que o padrão genérico envolve não só elementos narrativos (personagem, enredo, cenário), mas questões temáticas, bem como influência socializante, o gênero se torna aparente. Além disso, ao examinar as narrativas populares cujos enredos, personagens e temas são refinados através do uso de uma mídia de massa, estamos considerando uma forma de expressão artística que envolve

o público mais diretamente do que qualquer forma de arte tradicional nunca tinha feito antes<sup>14</sup> (SCHATZ, 1981, p. 11, tradução nossa).

Levando-se em conta esse ponto de vista, fica mais fácil entender como os filmes sobre a máfia ajudaram, em tese, a criar uma mitologia. Dickie (2010) destaca que a estruturação secreta da organização contribuiu para fomentar as mais diferentes especulações. A máfia, então, passou a povoar o imaginário popular, tornando-se um terreno fértil para criação de relatos, sem preocupação com a veracidade dos fundamentos, e as falas espontâneas deram lugar ao mito.

A arguição de Dickie (2010) vai ao encontro da definição de Barthes (2009): para este, o mito é uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem e, por esse prisma, tudo pode construir um mito a partir do momento em que seja possível julgá-lo por um discurso. O que está em foco no mito, para Barthes (2009), não é o objeto da mensagem, mas sim a sua forma e, portanto, a maneira como é proferida:

Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. [...] Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica (BARTHES, 2009, p. 199-200).

Assim, a sétima arte, em função de seu precoce interesse pelo crime organizado como referência para histórias, teve papel fundamental para a formação desse mito.

---

<sup>14</sup> Texto original: “And when we consider that the generic pattern involves not only narrative elements (character, plot, setting) but thematic issues as well, the genre’s *socializing* influence becomes apparent. Moreover, in examining film genres, these popular narratives whose plots, characters, and themes are refined through usage in a mass medium, we are considering a form of artistic expression which involves the audience more directly than any traditional art form had ever done before”.



## 2 PERCURSO METODOLÓGICO

O espírito científico mudou no decorrer da história. Com o passar dos anos, o pensamento positivista, que predominou entre os séculos XVII e XIX e dava ao cientista a missão de desvendar as leis da natureza, cede espaço ao questionamento. O rigor do conceito de verdade encontrado no pensamento positivista, naturalista e cientificista e defendido pela teologia, pela arte e pela filosofia começa a ser confrontado. O descobrimento definitivo dá lugar à verificação e à probabilidade. A ruptura de paradigmas, que começa com Karl Popper, Thomas Kuhn e Paul Feyerabend, passa a considerar científico só o que seja questionável e que possa inclusive ser declarado falso.

Popper abriu novas perspectivas para o mundo da ciência ao defender que é preciso lançar hipóteses e verificar sua veracidade. A ciência também começa a admitir certa dose de subjetividade, uma vez que o que lança o pesquisador para o problema, muitas vezes, é a intuição. Para o filósofo, as formulações de novas teorias não são completamente racionais, pois envolvem certa dose de criatividade e intuição: “As teorias são nossas invenções, nossas ideias – não se opõem a nós” (POPPER, 1982, p. 144).

Assim, a pluralidade epistemológica mantém o conhecimento como um sistema aberto, uma vez que pensar científicamente é pensar de maneira complexa, valorizando a relação de diferentes áreas do conhecimento. É ousar conjugar, já que produzir conhecimento de maneira colaborativa significa também validar a articulação dos saberes. Reconhecer que há legitimidade em todo tipo de saber, cada um com seu modo de percepção e descrição da realidade, representa reconhecer que todas as ciências são ciências com seus métodos próprios de investigação.

Nesse contexto, as ciências humanas e sociais analisam os fenômenos levando em consideração questões metodológicas transdisciplinares, adaptando métodos e objetos de diferentes áreas. A pesquisa transdisciplinar busca compreender a complexidade do mundo e a relação enigmática do ser humano com a realidade, com os outros indivíduos e consigo mesmo. Partindo do desejo de comunicação do ser humano, o pesquisador precisa desvelar as manifestações da sociedade. A relação entre os indivíduos exige a transdisciplinaridade para poder se fazer ver aquilo que não foi desvelado e, além disso, trazer para o campo científico a preocupação com o imaginário.

De acordo com o formalismo sociológico de Simmel, cabe à comunicação a tarefa de pesquisar fenômenos abstratos dentro das manifestações sociais, já que o imaginário e as formas sociais nunca são programáveis, conforme explica Silva (2011, p. 29-30):

As narrativas do vivido e do imaginário pretendem fazer falar o que há de real no imaginário e o que há de imaginário no real (vivido). Pressuposto: todo imaginário é real, todo real é imaginário. Nessa formulação há algo encoberto: não é obviamente que o real inteiro seja imaginário (operação de superfaturamento simbólico), mas o imaginário inteiro é real. Existe na sua dimensão. Passar do encoberto ao descoberto, no caso, significa desvendar as camadas de imaginário no real (no vivido ou plasmado numa obra simbólica) e as camadas de real num imaginário (as marcas do concreto no rendimensionado simbolicamente).

O pensamento de Simmel considerava que o cientista social deve desvendar as complexidades da realidade social em relação aos significados e que, para isso, seria necessária a adoção de categorias ou modelos analíticos. Assim, segundo o sociólogo, haveria formas de ordenar o pensamento e, conseqüentemente, de interpretar o domínio do imaginário social. Com efeito, segundo a sociologia do imaginário, o mito, em muitos casos, passa a ser mais importante para a sociedade do que a verdade e, em função disso, funciona como um estimulador social. A ciência clássica (baseada nos fenômenos naturais), que, por muito tempo, tentou esterilizar o mito, precisou rever seus conceitos e passou a admitir o papel social dele dentro do campo científico. Segundo Coelho (1980), embora muitos pensadores não tratassem diretamente do imaginário, utilizaram a imagem de uma nova perspectiva e formularam conceitos fundamentais para seus estudos.

Dentro do campo comunicacional, há muitas possibilidades, justamente em função da riqueza de sua interdisciplinaridade, que propiciam ao pesquisador buscar explicar e compreender os fenômenos sociais. A tarefa do pesquisador está justamente em desvendar, nessas situações extraordinárias, aquilo que não está visível dentro do que parece banal e ordinário. Este estudo busca, a partir dessa interdisciplinaridade, traçar se houve e de que forma se deu a construção do mito da máfia no cinema com base nos acontecimentos de cada momento sócio-histórico durante o período que se estende de 1906 a 2006 e, dessa forma, contribuir para o entendimento das características mitológicas associadas à máfia e ao mafioso pelo cinema hollywoodiano.

A importância da pesquisa justifica-se pelo fato de a máfia italiana ser tema recorrente no cinema e povoar o imaginário dos espectadores desde o início do século XX. Assim como o *cowboy*, que marcou os filmes de faroeste, a figura do mafioso também ganhou destaque nas telas em diferentes obras dentro do gênero *gângster*, do drama à comédia. O argumento é um

dos primeiros a despertar não só a atenção de produtores e de espectadores mas também de pensadores e pesquisadores.

Há hoje, sobre o enredo, vasto repertório literário, em especial nos idiomas inglês e italiano. Todavia, a procura por referenciais bibliográficos para a realização desta pesquisa evidenciou que, embora os filmes sobre máfia italiana sejam recorrentes em literaturas especializadas e pesquisas específicas, há carência de uma abordagem abrangente da trajetória dessas obras. Dentro dessa linha, são ainda mais raros trabalhos em língua portuguesa, sejam eles originais ou traduzidos.

Sendo assim, a proposta desta dissertação é dar início a uma revisão dessa lacuna ao estudar não apenas um filme, estilo ou determinada época, mas sim identificar de que forma, ao longo da história, o cinema vem retratando as características mitológicas próprias das películas sobre máfia italiana. A pesquisa busca analisar o universo de filmes produzidos desde a estreia da primeira película sobre o tema, *The black hand: The true story of a recent occurrence in the italian quarter of New York*, em 1906, até os dias de hoje.

A intenção de examinar uma filmografia em um período de tempo tão longo ambiciona considerar a relevância do tema em diferentes aspectos, extremamente influenciados pela força da própria organização criminosa.<sup>15</sup> As obras sobre máfia italiana, cujos feitos ultrapassam fronteiras desde o seu surgimento até os dias de hoje, passaram a formar um subgênero dentro do tipo gângster (DE STEFANO, 2006). A força da indústria cinematográfica de *Hollywood* levou essas obras para os mais diferentes países, cativando espectadores ao redor do mundo.

Para que o estudo cumpra aquilo a que se propõe, houve a necessidade de apontar as obras que, sabidamente, tratam da máfia italiana, levando em consideração o repertório fílmico mundial desde o seu surgimento. Em uma primeira investigação, foram identificadas

---

<sup>15</sup> A máfia italiana segue ativa, forte e em expansão pelo mundo. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito sobre Máfia, divulgado em 2012, aponta que as atividades dessa organização em suas quatro regiões de origem (Sicília, Calábria, Campânia e Puglia) crescem em função da falta de desenvolvimento nas localidades. Cerca de um terço das empresas do Sul sofre influência da máfia, com dados que variam de 53% a 18%, respectivamente, nas províncias de Calábria e de Puglia. Pelas estimas mais conservadoras da comissão, o lucro da organização criminosa com as atividades ilegais chega à cifra de € 150 bilhões por ano. Dados disponíveis em: <<http://www.lastampa.it/2012/01/25/italia/cronache/tutti-i-numeri-della-mafia-spa-1AdLljReuPTBw8lsp0I8rL/pagina.html>>. Acesso em: 25 mar. 2015. Por outro lado, a luta do Estado italiano contra a máfia se mantém. A operação Máfia Capital, que está em pleno andamento, resultou na prisão recente de 44 pessoas sob a acusação de associação criminosa e outros crimes. Disponível em: <<http://www.secoloditalia.it/2015/08/mafia-capitale-chiesto-processo-immediato-per-buzzi-carminati/>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

122 produções<sup>16</sup>, mais de 50 delas assistidas e analisadas para a execução deste estudo. No decorrer da averiguação, tendo como base as bibliografias especializadas sobre máfia italiana no cinema, outras películas se somaram ao levantamento inicial, totalizando 204 referências fílmicas.<sup>17</sup> A sondagem permitiu observar que apenas as indústrias cinematográficas dos Estados Unidos e da Europa valeram-se do tema. Das 204 obras, 142 foram produzidas por cineastas europeus, em especial os italianos, muitas vezes em parceria com estúdios da França, da Inglaterra e da Alemanha, volume bem maior do que o encontrado nos estúdios de *Hollywood*, com 62 obras.

Além de serem pioneiros ao levar a máfia para as telas, os Estados Unidos registraram uma produção fecunda no início do século XX, com seis películas sobre o crime organizado italiano entre 1906 e 1912. Durante essa fase, não há qualquer apontamento de filmes fora de *Hollywood*. Os primeiros que surgem depois disso são italianos e datam de 1913 e 1915.

Nos anos 1930, mais uma vez o destaque do gênero gângster fica com os estúdios hollywoodianos com apenas três filmes sobre máfia. Embora em pequeno número, essas produções entraram para a história do cinema por criarem o gênero gângster e também por motivarem a adoção de leis de censura para os filmes sobre o submundo do crime, temas que serão detalhados no decorrer deste estudo. Nas três décadas seguintes, o assunto foi pouco explorado, com apenas sete produções norte-americanas sobre máfia italiana. A Europa, ao contrário, começava a despontar com um número expressivo de referências: 17 películas entre 1940 e 1969 – 12 delas durante a década de 1960.

A partir daí, a balança continuou a pesar para a produção europeia. Na década de 1970, as salas de cinema receberam 32 títulos europeus sobre máfia, enquanto os Estados Unidos levaram ao público seis produções no mesmo período. A exceção ficou por conta dos anos 1980, quando houve uma paridade, com 11 películas europeias e 10 norte-americanas. Já nos anos 1990, enquanto os Estados Unidos produziram 19 obras sobre máfia, na Europa o número de títulos chegou à marca de 27. A diferença se pronunciou ainda mais no início do século XXI. Entre 2000 e 2009, os cineastas europeus foram responsáveis pelo lançamento de 47 títulos contra 11 dos Estados Unidos. Entre 2010 e julho de 2015, quando a apuração para

---

<sup>16</sup> Os dados foram coletados em instituições oficiais: Instituto Americano de Cinema, Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e acervo do Parlamento Italiano. Além disso, também se procedeu a uma coleta em organizações estatais e civis antimáfia.

<sup>17</sup> Os filmes levantados posteriormente foram apenas citados, sem as respectivas resenhas, em função do tempo de execução que seria despendido e por não fazerem parte do corpus de análise deste estudo.

este estudo foi concluída, o levantamento apontou cinco filmes europeus e a ausência de películas norte-americanas.

A observação preliminar da pesquisa evidencia que, embora o acervo cinematográfico seja muito mais numeroso na Europa, a indústria norte-americana é apontada por pesquisadores como a grande responsável por criar e perpetuar o mito da organização criminosa italiana. Para Dickie (2010), os Estados Unidos formam uma sociedade com terreno fértil para o crime organizado durante os últimos dois séculos. Isso explica, em parte, o sucesso do tema no cinema. De acordo com o historiador, filmes como *O poderoso chefão* (1972) evidenciam que o enredo foi adequado pela indústria de *Hollywood* e que a força dos estúdios norte-americanos tem sido decisiva para conferir e perpetuar um fascínio à máfia. “Essas histórias da máfia são tão cativantes porque dramatizam o cotidiano, acrescentando-lhe o arrepio de emoção que surge quando o perigo se mistura com a astúcia sem escrúpulos” (DICKIE, 2010, p. 31).

O projeto inicial objetivava proceder à comparação entre as produções fílmicas das duas indústrias cinematográficas e suas diferentes variantes, considerando o contexto social e histórico. Contudo, em função do desafio que a tarefa impõe e da necessidade de um período mais longo de análise, essa proposta ficará para uma próxima etapa.

Preliminarmente, a pesquisa também permitiu identificar a migração do tema para a mídia televisiva no final dos anos 1990. O estudo pretendia abordar o mito na série *Família Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007), produzida pela rede de tevê por assinatura HBO e apontada como uma das mais emblemáticas. Todavia, essa análise ficaria incompleta se não fosse feita a comparação com outras produções que se valeram do mesmo argumento, caso de *Os intocáveis* (*The untouchables*, 1959-1963, ABC), *Boardwalk empire: O império do contrabando* (*Boardwalk Empire*, 2010-2014, HBO), *O homem da máfia* (*Wiseguy*, 1987-1990, CBS), para citar alguns exemplos. As séries televisivas, por si só, merecem uma investigação exclusiva; porém, em função de sua importância, *Família Soprano* será abordada no Apêndice B desta pesquisa.

Tendo como escopo principal o cinema, a decisão foi a de manter o estudo focado nos filmes produzidos pelos estúdios de *Hollywood*, visando a aprofundar a investigação. Com base nesses argumentos, o corpus para análise privilegiou as produções norte-americanas. O propósito é diferenciar as diversas fases da formação do mito em algumas obras relevantes dentro dos grandes momentos do subgênero. De acordo com esses critérios, foram selecionadas, como objeto de estudo, as seguintes películas:

- *The black hand* (*The black hand: The true story of a recent occurrence in the italian quarter of New York*<sup>18</sup>, direção de Wallace McCutcheon, 1906);
- *Alma no lodo* (*Little Caesar*, direção de Mervyn LeRoy, 1931);
- *A mão negra* (*Black hand*, direção de Richard Thorpe, 1950);
- A trilogia *O poderoso chefão* (*The godfather*, direção de Francis Ford Coppola, 1972, 1974 e 1990);
- *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, direção de Martin Scorsese, 1990);
- *Donnie Brasco* (*Donnie Brasco*, direção de Mike Newell, 1997);
- *Sob suspeita* (*Find me guilty*, direção de Sidney Lumet, 2006).

Para realizar a pesquisa, a análise divide-se em três capítulos:

1. *Da era de ouro ao esquecimento* apresenta três películas que marcaram as primeiras cinco décadas do século XX. *The black hand* (1906) pode ser considerada um fenômeno dos primórdios do cinema. *Alma no lodo* (1931) é apontada como responsável por criar a categoria cinematográfica gângster e marcar o início do período consagrado do gênero, nos anos 1930. *A mão negra* (1950) se notabiliza como um dos últimos representantes dos filmes de máfia no período, uma vez que o subgênero passou por uma queda a partir dos anos 1950;
2. *A máfia italiana retorna a Hollywood* analisa o período que foi considerado um dos principais ciclos de produções cinematográficas nos Estados Unidos sobre o crime organizado italiano, a partir da estreia do primeiro filme da trilogia *O poderoso chefão* (1972). A película é uma das fontes indispensáveis de estudos sobre máfia no cinema por inaugurar uma nova fase do subgênero, não apenas por mencionar a organização criminosa de forma explícita pela primeira vez mas também por apresentá-la dentro de uma estrutura familiar;
3. *O novo perfil do mafioso* analisa obras que apresentam o mundo da máfia na forma mais verídica realizada até então. As películas *Os bons companheiros* (1990), *Donnie Brasco* (1997) e *Sob suspeita* (2006) têm em comum a característica de se

---

<sup>18</sup> A partir deste momento, o estudo usará apenas a parte inicial do título do filme, “*The black hand*”, e o ano (1906) para referir-se à obra.

basearem em fatos reais e de grande relevância que marcaram a história da organização criminosa italiana.

De forma a explorar o que é proposto por esta dissertação, a fundamentação teórico-metodológica terá como base Douglas Kellner e Fredric Jameson, autores cujas teorizações a propósito da cultura da mídia e do cinema são valiosas para o desenvolvimento do trabalho. Ambos incluem o gênero gângster em seus estudos, em que importa a análise da questão das subjetividades.

A cultura da mídia articula o que Kellner classifica de “um conjunto complexo de mediações” (KELLNER, 2001, p. 138). Para ele, os principais estúdios de *Hollywood* reproduziam, repetidamente, os tipos de filme que consideravam mais populares. O cinema de gênero utiliza fórmulas que, repetidas em ciclos, ajudam a lidar com conflitos centrais, problemas e preocupações de seus públicos:

De modo a ressoar os receios do público, fantasias e experiências, os gêneros de *Hollywood* tiveram de lidar com os conflitos centrais e problemas na sociedade norte-americana e tinham de oferecer resoluções calmantes, garantindo a seu público que todos os problemas poderiam ser resolvidos dentro das instituições existentes. [...] Os filmes de gângsteres apelaram para o medo do crime e o fascínio pelos criminosos; os clássicos filmes de gângster de *Hollywood* inculcavam a mensagem de que “o crime não compensa” e mostraram que o sistema legal da polícia era capaz de conter a criminalidade e de lidar com os criminosos. Mas os filmes de gângsteres também exploraram os conflitos culturais e contradições centrais do capitalismo americano. Gângsteres são, de fato, os capitalistas prototípicos que farão de tudo para ganhar um dinheirinho e, portanto, são metáforas do consentimento da energia e vontade capitalista<sup>19</sup> (KELLNER, 2008, p. 9, tradução nossa).

O teórico aponta que, para entender mídia e cultura e compreender seus efeitos, é preciso levar em consideração todo um cenário, considerar a história para analisar seu contexto e relação, o que inclui o período da produção, o gênero e sua relação com obras similares. Isso é preciso, segundo Kellner, porque a cultura da mídia vai além dos grandes momentos da vida comum: ela “também proporciona material ainda mais farto para as fantasias e sonhos, modelando o pensamento, o comportamento e as identidades” (KELLNER, 2004, p. 4).

---

<sup>19</sup> Texto original: “In order to resonate to audience fears, fantasies, and experiences, the Hollywood genres had to deal with the central conflicts and problems in U.S. society, and had to offer soothing resolutions, assuring its audiences that all problems could be solved within existing institutions. Gangster films appealed to people’s fear of crime and fascination with criminals; the classical *Hollywood* gangster films inculcated the message that ‘crime does not pay’ and showed the police and legal system able to contain crime and to deal with criminals. But gangster films also explored cultural conflicts and contradictions central to American capitalism. Gangsters are, in fact, prototypical capitalists who will do anything to make a buck and thus are allegorical stand-ins for capitalist energy and will”.

Graeme Turner corrobora o pensamento de Kellner (2004) e Jameson (1995), destacando a necessidade de estudar o cinema para “compreender sua produção, seu consumo, seus prazeres e também seus significados” (TURNER, 1997, p. 12). Referência obrigatória para esta dissertação, o pesquisador enfatiza a necessidade de investigar mais de perto o próprio cinema, já que ele é um meio específico que produz e reproduz significação cultural. Isso se deve ao fato de o cinema ter desenvolvido seus próprios significados sociais, estabelecendo, assim, a narrativa fílmica com suas normas e convenções: “Regras que o espectador concorda em observar e as quais, por exemplo, nos permitem tolerar a falta de realismo de uma típica sequência musical” (TURNER, 1997, p. 55).

Partindo dessas mesmas premissas, Morin (2014) expressa que o cinema une a indústria e a arte e as conjuga de forma complementar, apesar de seus antagonismos e concorrência, e que é preciso estudá-lo levando em conta a complexidade do fenômeno. O cinematógrafo, completa Morin, é um céu de sonhos envolto em música e habitado por presenças adoráveis e demoníacas e, ao mesmo tempo, uma máquina da produção industrial, capitalista e estatal. A relação se apresenta de forma complexa, mas, para o referido sociólogo, pode ser explicada pelo fato de a técnica e o sonho estarem ligados desde o seu nascimento. “Não se pode colocar o cinematógrafo, em momento algum de sua gênese e de seu desenvolvimento, no campo apenas do sonho ou apenas da ciência” (MORIN, 2014, p. 26).

O cinema como fenômeno comunicacional, segundo o referido autor, permite que o espectador entre no campo do imaginário a partir do momento em que se defronta na tela com suas aspirações, desejos e temores. “Mitos e crenças, sonhos e ficções são o despontar da visão mágica do mundo. [...] O imaginário é a prática mágica espontânea do que a mente sonha” (MORIN, 2014, p. 100).

Como lugar comum da imagem e da imaginação, prossegue Morin (2014), o imaginário estimula projeções-identificações com atores e atrizes, que representam, muitas vezes, situações melhores do que as vividas no cotidiano. Assim, as estrelas do cinema têm ocupado uma posição privilegiada no imaginário dos espectadores. A esse fenômeno a teoria moriniana denomina “novos olímpianos”, em referência à semelhança da força mítica exercida por celebridades com a dos deuses do Olimpo da mitologia grega:

[...] As estrelas são seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos em alguns aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, e mesmo uma espécie de religião [...] A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das



estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser, jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro (MORIN, 1989, p. X-XI).

É justamente essa intervenção no imaginário utópico, conforme a perspectiva de Jameson (1995), que leva as obras a exercerem uma força de atração:

O glamour secreto de tais obras pode ser explicado pelas maneiras em que elas desvelam fantasias inconscientes de comunidade e utilizam a trajetória individual do gângster como um pretexto para vivenciar a representação de uma intensa vida coletiva em grupo que está faltando nas experiências privatizadas dos próprios espectadores (JAMESON, 1995, p. 150).

Para situar e compreender esse fenômeno, Morin (1989) propõe uma análise multidimensional. Além da presença humana na tela, da questão do ator e dos processos de projeção-identificação do espectador com o filme, faz-se necessário considerar ainda o sistema de produção cinematográfica dentro da economia que visa ao lucro e, por fim, a evolução sócio-histórica da civilização burguesa.

Victor Brombert traz contribuições de grande valia ao aprofundar esse pensamento e destacar que a fascinação não se dá apenas pelos modelos convencionais de personalidades heroicas e que o herói negativo, de forma mais vívida do que o herói tradicional, é capaz de contestar pressuposições e suscitar questões de como queremos ou não queremos nos ver:

[...] personagens fracos, incompetentes, desonrados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a elas. Mas pode haver grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente, lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis (BROMBERT, 2010, p. 14).

Roland Barthes, cujo legado também é imprescindível para este trabalho, contribui para o entendimento do que propõe Brombert (2010), ao explicar que o mito enquanto conceito intrinsecamente ligado aos ritos comunicativos está carregado de subjetividades em função do modo com que a mensagem é transmitida. Ou seja, é a fala, em sua forma mais simples, segundo Barthes (2009, p. 199), que constitui o mito:

Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...] Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma.

Isso não significa que exista uma manifestação simultânea de todos os mitos, pois, como explica Barthes (2009), é a história que transforma o real em discurso: ela comanda a vida e a morte da linguagem mítica. A esse respeito, Robert Rosenstone complementa que, mesmo quando representações ficcionais, os filmes afetam a maneira de ver o passado:

Primeiro o cinema, e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas. Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história (ROSENSTONE, 2010, p. 17).

Assim sendo, embora esta pesquisa não busque, de forma alguma, comparar as películas com os acontecimentos reais da máfia, faz-se necessário estudar de que modo o contexto sócio-histórico influencia os documentos cinematográficos. Os historiadores Robert Sklar, Salvatore Lupo, John Dickie e Luciano J. Iorizzo apontam, em seus estudos, assim como Rosenstone (2010), a estreita ligação do cinema com a história da máfia. Dickie (2010) destaca que a trajetória da organização criminosa na Itália não pode ser contada sem se referir aos filmes sobre o tema.

Seria ao mesmo tempo presunçoso e incorreto dizer que a máfia apresentada em obras de ficção é pura e simplesmente falsa – ela é estilizada. E os mafiosos são como todas as outras pessoas, na medida em que gostam de ver televisão e ir ao cinema assistir a uma versão estilizada de seus dramas quotidianos (DICKIE, 2010, p. 31).

Esse paralelo entre história e cinema se faz presente ainda nas literaturas especializadas sobre o gênero gângster, em especial nas obras de Thomas Schatz, Giorgio Bertellini, Larry Lagman e Nicole Rafter. Schatz (1981), por exemplo, preconiza que não se pode levar em conta apenas aspectos formais e estéticos do recurso de cinema. Para ele, as fórmulas narrativas dos gêneros, como o gângster, envolvem diversos aspectos culturais, representam um processo dinâmico de produção entre a indústria de cinema e seu público nas diferentes épocas da história e podem afetar “cada um de nós, poderosamente, de forma diferente” (SCHATZ, 1981, p. vii). O capítulo que trata sobre gângsteres no cinema buscou orientação nas obras de Spicer (2010), Benoski (2009) e Leitch (2002).

Lee Grieveson, diretor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cinema da University College London, reforça que o filme de gângster produzido nos Estados Unidos

forneceu ao público uma narrativa rica. Ele entende que os estudos acadêmicos e populares das produções do gênero têm se detido a um pequeno número de obras bem conhecidas, por isso defende que é necessário abordar a complexidade e a vitalidade dessa categoria. Para Grieveson (2005, p. 1, tradução nossa), é preciso

restabelecer os filmes de gângster de *Hollywood* dentro da complexidade material da sua produção, a fim de ilustrar a forma como o filme de gângster forneceu ao público um espaço de narrativa rica para a articulação de mudanças culturais, desejos e ansiedades e para mostrar como a figura do gângster é produzida de forma diferente dentro de intersecções históricas da identidade cultural e as diferentes figurações culturais da criminalidade.<sup>20</sup>

Além do que foi feito pelo Departamento de Estudos Italianos da Universidade de Toronto, coordenado por Dana Renga, também balizam este estudo as pesquisas de Peter Biskind, George S. Larke-Walsh e Vincenzo Maggitti, entre outros.<sup>21</sup>

As tendências e desenvolvimentos nos filmes de gângster da era clássica receberam considerável atenção da crítica, enquanto os filmes mais recentes têm recebido menos. Estes filmes recentes merecem um estudo minucioso, em primeiro lugar em relação às maneiras pelas quais eles diferem dos da era clássica, e, em segundo, e mais especificamente, em relação às formas com que eles articulam uma série de preocupações fundamentais das últimas décadas. Estas preocupações sobre a relação entre masculinidade e etnia são constituídas especialmente por meio do desenvolvimento de uma mitologia da Máfia<sup>22</sup> (LARKE-WALSH, 2010, s.p., tradução nossa).

A fim de privilegiar a dinâmica das relações sociais e seu universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, seguimos, neste estudo, o tipo de pesquisa qualitativa referenciada por Minayo (2001). Fundamentando-se nesse pilar, a dissertação se propõe a estudar o mito da máfia italiana nas nove obras selecionadas, com base nas seguintes questões de pesquisa:

1. De que forma a indústria hollywoodiana retratou a máfia italiana e o mafioso ao longo da história, tomando como base o corpus de estudo?

<sup>20</sup> Texto original: “reinstatate *Hollywood* gangster films within the material complexity of their production in order to illustrate how the gangster film has provided audiences with a rich narrative space for the articulation of shifting cultural desires and anxieties and to show how the gangster figure is produced differently within historical intersections of cultural identity and the shifting cultural figurations of criminality”.

<sup>21</sup> Também foram consultados autores como Bouchard (2011), Casillo (2011), Carroll (2004), Fußinger (2012), Mann (2013), Messenger (2002), Orsitto (2011), Gardaphé (2006) e Santopietro (2012).

<sup>22</sup> Texto original: “Trends and developments in the gangster films of the classical era have received considerable critical attention, while more recent films have received less. These recent films merit close study, first for the ways in which they differ from those of the classical era, and second, and more specifically, for the ways in which they articulate a number of key concerns of recent decades. These concerns center on the relationship between masculinity and ethnicity, constituted especially through a developing mythology of the Mafia”.

2. De que modo esses filmes elaboram os principais elementos a eles relacionados?
3. O mito da máfia é construído pelos filmes em análise, levando-se em conta seu respectivo período sócio-histórico de produção? De que forma?

O objetivo geral do estudo é procurar entender de que forma o cinema norte-americano retratou a máfia italiana e construiu o seu mito, levando em conta a historicidade da trajetória cinematográfica e de que forma ela cria diferentes momentos. A dissertação visa a estabelecer uma visão abrangente sobre os filmes analisados, buscando, de forma articulada e aprofundada, entrelaçar as características mitológicas associadas à máfia italiana pelos estúdios de *Hollywood*.

Ao estudar as representações das relações sociais em sua relação com o cinema, levando em consideração o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, a pesquisa identificou que a formação do mito se deu por motivos diferentes em cada período sócio-histórico. Do início do século XX até os anos 1950, o desejo de obter sucesso social e financeiro alcançado nas telas pelos criminosos seduziu a plateia dos cinemas. Nos anos 1970, *O poderoso chefão* (1972) levou para as salas de projeção temas como lealdade, família, amizade, honra e sucesso financeiro, valores dos quais a sociedade dos Estados Unidos estava carente à época. Enquanto a população vivenciava escândalos políticos de corrupção e passava por uma grave crise financeira, assistia a Don Corleone se dedicar ao papel de provedor da família e da comunidade. A partir dos anos 1990, com muitas produções baseadas em livros sobre histórias verídicas sobre a máfia, as películas mostram, pela primeira vez, as fragilidades e carências dos homens do submundo, tornando-os mais humanos e próximos do espectador. Dessa forma, mesmo que por diferentes motivos, os estúdios de *Hollywood* ajudaram a traçar a figura fascinante do mafioso e a manter os filmes de máfia vivos no imaginário popular.

### 3 DA ERA DE OURO AO ESQUECIMENTO

Neste capítulo, o estudo se propõe a examinar obras que marcaram as primeiras cinco décadas do século XX. A escolha das três películas que representam o período levou em consideração características que as destacam das demais produções dentro do subgênero. *The black hand* (Wallace McCutcheon, 1906), além de ser o primeiro filme a abordar a máfia italiana, também é considerado um fenômeno, ao participar da construção de uma linguagem narrativa cinematográfica (MAGGITTI, 2011). *Alma no lodo* (Mervyn LeRoy, 1931), juntamente com *Inimigo público* (1931), marcou a história do cinema ao criar uma categoria específica: o gênero gângster. *A mão negra* (Richard Thorpe, 1950) figura como um dos últimos representantes dos filmes do subgênero máfia na década de 1950, uma vez que as produções sobre o tema passaram por uma queda a partir de então.

#### 3.1 THE BLACK HAND E A AMEAÇA DOS RECÉM-CHEGADOS

Os relatos sobre máfia desempenharam um papel tão importante no cinema que já se faziam presentes nas produções fílmicas antes mesmo de elas estarem classificadas dentro do gênero gângster, nos anos 1930. *The black hand*, filme de 11 minutos, aborda os crimes praticados pela Mão Negra<sup>23</sup>, primeira organização criminosa formada por famílias de italianos que deixaram a Sicília em busca de uma nova vida nos Estados Unidos. O nome fazia referência à “assinatura” usada nas cartas de extorsão e ameaças: a impressão digital de uma mão com tinta preta.

No filme, o diretor opta pela assinatura convencional no bilhete que dois criminosos entregam a um açougueiro. “Cuidado! Nós estamos ‘desperados’!<sup>24</sup> Senhor Angelo, precisamos de \$ 1.000,00. Entregue para nós ou pegaremos sua filha.” O açougueiro mostra a carta à esposa e eles entram em pânico com a ameaça. Dias mais tarde, Maria é sequestrada em meio ao movimento da Sétima Avenida, em Nova York. No cativo, os homens bebem e jogam enquanto a menina tenta escapar, sem êxito. Enquanto isso, Angelo recebe a visita de dois policiais, e combinam uma forma de render os bandidos. O plano ocorre conforme o planejado, com a invasão ao cativo e o resgate de Maria.

<sup>23</sup> *Mano Nera*, em italiano, ou *Black Hand*, em inglês.

<sup>24</sup> A palavra é grafada de forma errada no texto original, em inglês.

Embora seja um curta-metragem<sup>25</sup>, o filme da Mutoscope & Biograph figura como uma das principais produções<sup>26</sup> sobre máfia por dois fatores: o pioneirismo em apresentar, na ficção, fatos verídicos recém-ocorridos nos Estados Unidos e a realização da filmagem nas ruas de Nova York – as mesmas em que se passou o crime real (LANGMAN, 1998). Grieveson (2005, p. 14) destaca que o próprio título proclama, desde o início, que o filme era “uma história verdadeira de uma ocorrência recente no bairro italiano de Nova York”. Além disso, o boletim que anunciava a estreia do filme reforçava que todos os ambientes eram típicos da ocorrência real (GRIEVESON, 2005).

As câmeras, posicionadas na Sétima Avenida de Nova York, gravaram a abertura da película mostrando o movimento dos transeuntes, como que por acaso, deixando o espectador sujeito, por um período substancial, apenas ao vaivém de pessoas na rua:

*The black hand* lida com a sequência do sequestro como um evento registrado, como que por acaso, por uma câmera posicionada semiclandestinamente em uma rua coberta de neve da movimentada Nova York. A primeira parte da sequência, aparentemente filmada na Sétima Avenida, permite ao público ficar no quadro da imagem por um período substancial de tempo antes de ocorrer uma ação típica de noticiários, especialmente aqueles de gravação ‘vistas’ de espaços urbanos, tais como estações ferroviárias ou ruas comerciais<sup>27</sup> (MAGGITTI, 2011, s.p., tradução nossa).

A movimentação de personagens na cena em que há uma onda de transeuntes anônimos, completa Maggitti (2011), capacita os espectadores a escolher onde focar sua atenção. Conforme o autor, o uso de locais autênticos interrompe o fluxo da narrativa de uma forma bastante imprevisível, mudando a partir da clara teatralidade das cenas do estúdio para o realismo documental das cenas externas. “*The black hand* cria, involuntariamente, um contraste entre os diferentes conjuntos e fornece um exemplo único da coexistência narrativa do documentário e ficção na aurora da história do cinema”<sup>28</sup> (MAGGITTI, 2011, s.p, tradução nossa). Essa mudança visual é claramente perceptível, conforme aponta Maggitti (2011), pela evidente reação de espectadores à presença da câmera (Ilustração 1).

<sup>25</sup> De acordo com Bondanella (2004), *The black hand* é considerado historicamente importante o suficiente para ser um dos filmes mudos recentemente restaurados pela Biblioteca do Congresso.

<sup>26</sup> Cópias do filme compõem o acervo da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e do Museu de Arte Moderna do país, em Nova York. Em 2007, integrou a antologia Treasures III, de curtas mudos que retratavam questões sociais nos filmes norte-americanos entre 1900-1934.

<sup>27</sup> Texto original: “*The black hand* handles the abduction sequence as an event recorded, as if by chance, by a camera positioned semi-surreptitiously in a bustling snow-clad New York street. The first part of the sequence, apparently shot on Seventh Avenue, allows the audience to linger on the frame for a substantial length of time before any action takes place in a manner typical of newsreels, especially those recording ‘vistas’ of urban spaces, such as railway stations or commercial streets”.

<sup>28</sup> Texto original: “Thus *The black hand* unintentionally creates a contrast between the different sets and provides a unique example of the narrative coexistence of documentary and fiction at the dawn of film history”.

Segundo Grieveson (2005), as tomadas foram fielmente gravadas como ocorria em cenas típicas de noticiários, especialmente aquelas sobre cenários urbanos, como estações ferroviárias ou ruas comerciais. Essa confluência de características, mesclando o realismo documental e o *mise-en-scène* ficcional, definiu um “docudrama sobre crime” (MAGGITTI, 2011). O núcleo do filme é a sequência de sequestro, que começa a ser revelado junto ao cenário urbano, quando um dos sequestradores entra em cena. Os recursos técnicos utilizados foram considerados uma inovação para a época, uma vez que o cinema dava os primeiros passos. “O que se segue é um uso muito sofisticado de uma câmera fixa para enquadrar uma série de detalhes narrativos importantes, como as pessoas entrando e saindo do olho da câmera”<sup>29</sup> (BONDANELLA, 2004, p. 177).

Ilustração 1 - Gravação de cenas nas ruas de Nova York interrompe o fluxo da narrativa em *The black hand* (1906)



Entre as novidades, Serra (2009) aponta a divisão em seis episódios, compostos por muitas cenas, em poucos minutos de duração, o que era uma novidade técnica, e a utilização de um dos primeiros planos com enquadramento fechado, mostrando apenas parte do objeto.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> De acordo com o Film Glossary da Rice University (Houston, EUA), a expressão *camera's eye*, no cinema, refere-se à capacidade de comunicação tão detalhada e independente como uma fotografia. Disponível em: <<http://www.owl.net/~engl377/film.html>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

<sup>30</sup> Esse tipo de plano ficou conhecido, posteriormente, como *close-up*.

Para o autor, o fato teve um forte efeito, pois, além de evitar o uso de título para explicar o conteúdo da carta do sequestro, acrescentou um realismo à narração.

A obra de McCutchen explora ainda o potencial do filme como instrumento pedagógico. Em outras palavras, conforme discorre Maggitti (2011), os filmes não visam apenas ao entretenimento, mas também buscam instruir audiências. Bertellini (2004) aprofunda o conceito ao afirmar que a produção em massa de filmes de ficção entre 1905 e 1906 não só tornou a máfia mais popular nos Estados Unidos como também forjou dois tipos de italianos: os bons imigrantes e os criminosos.

Luconi (2010) sustenta que a cultura de massa ajudou a difundir e fortalecer as representações de imigrantes italianos de temperamento violento prontos a recorrer a uma faca para resolver qualquer problema:

Com o lançamento do filme de Wallace McCutcheon, *The black hand*, em 1906, o cinema também começou a fazer sua própria contribuição para a suposta identidade entre o submundo e os recém-chegados da Itália. O filme, sobre uma organização de bandidos italo-americanos dedicados ao sequestro, teve um forte eco, especialmente por sua pretensão de ser inspirado por uma história verdadeira<sup>31</sup> (LUCONI, 2010, p. 8, tradução nossa).

O argumento de Luconi encontra respaldo em Jameson (1995). O pensador norte-americano ressalta que as obras da cultura de massa também estão carregadas de contradições de uma época.

### 3.2 ALMA NO LODO E A LEI SECA

O pioneirismo é uma marca de *Alma no lodo*<sup>32</sup> (1931), que, junto com *Scarface – a vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932), figura como responsável por criar a categoria cinematográfica gângster. Ambas as obras têm como argumento a máfia de Chicago e se inspiraram na vida do lendário mafioso Al Capone (Ilustração 2).

O filme conta a história de dois gângsteres, Caesar Enrico Bandello, o Rico (Edward G. Robinson), que recebe o apelido de “Little Caesar”, e seu amigo Joe Massara (Douglas

---

<sup>31</sup> Texto original: “Con l’uscita della pellicola di Wallace McCutcheon *The black hand* nel 1906 pure il cinema iniziò a dare il proprio contributo alla presunta identità tra malavita e nuovi arrivati dall’Italia. Il film, su un’organizzazione di delinquenti italo-americani dediti ai rapimenti, ebbe unaforte eco soprattutto per la sua pretesa di essere ispirato a una vicenda realmente accaduta”.

<sup>32</sup> *Alma no lodo* figura entre as mais importantes películas sobre a máfia do cinema norte-americano. Foi indicado ao Oscar de melhor roteiro adaptado e faz parte, desde o ano 2000, da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos por sua importância cultural, estilística e histórica. Também ocupa a 9ª colocação na lista dos dez melhores filmes de gângsteres do cinema norte-americano pelo *American Film Institute*.



Fairbanks Jr.). Eles decidem ir para uma grande cidade (embora nunca citada, a história faz referência a Chicago), mas com propósitos diferentes. Enquanto Rico busca a fortuna no submundo, Joe quer deixar a vida do crime e sonha em viver da dança, sua grande paixão.

Rico entra para a gangue de Sam Vettori (Stanley Fields), dono do Palermo Clube, com o objetivo de igualar os feitos de Pete Montana (Ralph Ince), chefão da máfia local. Joe consegue emprego no The Bronze Peacock, clube administrado por Little Arnie Lorch (Maurice Black), um rival de Vettori. Lá, conhece Olga Strassoff (Glenda Farrell), sua parceira de dança, e se apaixona. A relação entre os amigos se deteriora. Rico se torna o segundo homem mais poderoso da gangue e quer que Joe o ajude no roubo ao The Bronze Peacock. Joe nega, mas a ação ocorre de qualquer forma. Durante o roubo, Rico mata um importante político e passa a ser perseguido pelo detetive Tom Flaherty (Thomas E. Jackson).

Ilustração 2 - Rico Bandello (e), personagem inspirado em Al Capone (d), em *Alma no lodo* (1931)



Após sofrerem ameaças, Joe e Olga entregam a gangue de Rico para Flaherty. Com os companheiros mortos durante a perseguição, Rico sai da cidade. Tempos depois, falido e morando em um abrigo, lê no jornal uma entrevista do detetive e tem seu orgulho ferido por se sentir menosprezado. Liga para a delegacia e desafia Flaherty. Tem início, então, uma nova caçada, e o criminoso é morto pela polícia.

Larke-Walsh (2010) sublinha que as histórias sobre criminosos urbanos continuaram a ser um tema significativo e rentável para o cinema. Assim, começa o desenvolvimento das sagas criminosas heroicas, fortemente estilizadas por *Hollywood* a partir do início de 1930 até reminiscências do pós-guerra, 1949 (LARKE-WALSH, 2010, s.p.). Os estúdios, que já haviam sido seduzidos pelos filmes sobre máfia no período do cinema mudo, agora podiam investir em películas com som, o que ajudava a dar mais realismo às cenas.

*Alma no lodo* (1931) faz uso desse recurso já na cena de abertura, que inicia sem diálogos, mas com o estampido de uma rajada de tiros durante um assalto a um posto de gasolina. É assim que os personagens principais, Rico e Joe, são apresentados ao espectador. Schatz (1981) afirma que cenas como essa faziam com que os filmes de gângster colocassem o público em contato com preocupações ao levar para as telas questões que a sociedade enfrentava no seu dia a dia. Assim como *The black hand* (1906), *Alma no lodo* (1931) é produzida com base em acontecimentos da época de sua estreia.

O filme de LeRoy aborda a questão da Lei Seca e inspirou-se na vida glamorosa de foras da lei que eram notícia constante na mídia em função de descumprirem a Lei Volstead, que proibiu a fabricação, venda e consumo de bebidas alcóolicas e vigorou até 1933. A norma de proibição de bebidas etílicas representou aumento da atividade criminosa, estimulando a produção e o comércio ilegal de bebidas, além de contrabando. O cenário contribuiu para a atuação dos gângsteres, que rapidamente passaram a ter mais visibilidade.

Os imigrantes de origem italiana – que eram alvo de preconceitos e objeto de muita atenção da mídia por causa da guerra de gangues e das notícias de uma acumulação formidável de riqueza evidenciada pelos gostos de Capone – encontraram seu caminho para as formas de arte popular da indústria cinematográfica de *Hollywood*<sup>33</sup> (BOUCHARD, 2011, s.p., tradução nossa).

Conforme reforça Schatz (1981), ao contrário dos filmes de faroeste e de detetives, inspirados na literatura popular, a figura do gângster ganhava forma nos roteiros cinematográficos tendo como fonte as manchetes dos jornais. Personalidades como Al Capone<sup>34</sup> e Bugsy Siegel<sup>35</sup> (Figura 2) tiveram sua notoriedade e importância social no mundo real exploradas pelos estúdios:

---

<sup>33</sup> Texto original: “Immigrants of Italian descent – already the target of nativist biases and the object of much media attention because of both gang warfare and news of a formidable accumulation of wealth by the likes of Capone – found their way into the popular art forms of the *Hollywood* film industry”.

<sup>34</sup> Alphonse Gabriel “Al” Capone, filho de italianos, nascido nos Estados Unidos, ficou famoso no final dos anos 1920, durante a época da Lei Seca. Também conhecido pelo apelido de Scarface, é um dos criminosos mais populares, conforme aponta Kobler (2004).

*Hollywood* explorou a notoriedade e importância social dos seus homólogos do mundo real enquanto reajustou personagens e ambiente às demandas peculiares de narratividade hollywoodiana. A romantização do gângster-herói e a estilização do “submundo” renderam conexões do gênero com a realidade um pouco tênue e complexa<sup>36</sup> (SCHATZ, 1981, p. 82, tradução nossa).

Isso se deve, segundo Schatz (1981), ao fato de que, embora as narrativas explorassem nas telas as representações de figuras como Al Capone, raramente eram mais profundas do que as manchetes dos jornais. Mesmo assim, os filmes clássicos de gângster dos anos 1930 conquistaram a aceitação do público por abordarem também os sonhos e as fantasias da população, que ainda vivia os efeitos da Grande Depressão (SKLAR, 1978).

### 3.3 A MÃO NEGRA E O HERÓI ITALIANO

*A mão negra* (1950) retoma o tema abordado pelo filme mudo homônimo de 1906 e narra fatos da Nova York no início do século XX. A película de Richard Thorpe baseia-se na história verídica do tenente da polícia de Nova York Joseph Petrosino, assassinado na Sicília, em 1909, enquanto investigava a conexão entre mafiosos italianos e ítalo-americanos. Na ficção, a trama parte do assassinato do advogado Roberto Columbo (Peter Brocco) em *Little Italy*, por denunciar à polícia as extorsões praticadas pela Mão Negra, investigadas pelo personagem Louis Lorelli (J. Carrol Naish), detetive da polícia de Nova York. A viúva Maria (Eleonora von Mendelssohn) decide retornar com o filho para a terra natal. Oito anos depois, após a morte da mãe, o jovem Giovanni Columbo (Gene Kelly), conhecido em *Little Italy* como Johnny, decide voltar para vingar seu pai. Para colocar os planos em prática, busca a ajuda da amiga de infância Isabella Gomboli (Teresa Celli) e do detetive Lorelli (Ilustração 3), que tentam dissuadi-lo da ideia.

---

<sup>35</sup> Benjamin “Bugsy” Siegel trabalhou para a família Genovese e teve uma representação significativa dentro da máfia ítalo-americana. Segundo Gribben (2012), Siegel era descrito como um homem carismático e bonito e ganhou notoriedade ao se tornar um dos primeiros gângsteres a ocupar as páginas dos jornais destinadas às celebridades.

<sup>36</sup> Texto original: “*Hollywood* exploited the notoriety and social significance of their real-world counterparts while it adjusted their character and environment to the peculiar demands of *Hollywood* narrativity. The romanticization of the gangster-hero and the stylization of his “underworld” milieu render the genre’s connections with reality rather tenuous and complex”.

Ilustração 3 - Lorelli (primeira foto, primeiro à frente, à esquerda) é o personagem baseado em Petrosino (segunda foto, primeiro à direita) em *A mão negra* (1950)



Johnny desiste, por um tempo, de prosseguir com o plano, mas volta a se envolver quando são encontradas evidências que podem levar aos assassinos. Com os novos fatos, o detetive Lorelli ruma para a Itália, onde obtém documentos importantes, os envia a Johnny e, então, é assassinado pela máfia. Cabe ao protagonista, a partir daí, a tarefa de auxiliar a polícia na captura dos criminosos. Maggitti (2011) assinala que, durante sua incursão para a Itália na busca de informações, Petrosino não conseguiu comprovar a interação entre criminosos do antigo e do novo mundo, mas a produção fílmica sugere fortemente essa ligação.

Do ponto de vista cinematográfico, Spicer (2010) indica a obra de Thorpe como clássica por captar todo o clima do cinema *noir* ao inserir enredo e personagens no clima sinistro, sombrio e fatalista da categoria cinematográfica, o que influenciou o desenvolvimento de filmes de gângster. O ano de lançamento de *A mão negra* (1950) é considerado justamente o mais profícuo para o lançamento de *noirs*.<sup>37</sup>

### 3.4 A IMIGRAÇÃO NO FOCO DOS ROTEIROS

A indústria cinematográfica norte-americana acompanhou de forma instantânea o cenário da imigração, levando o tema para as telas especialmente nas películas sobre máfia, o que se deu durante a primeira metade do século XX. Renga (2011) pontua que essas

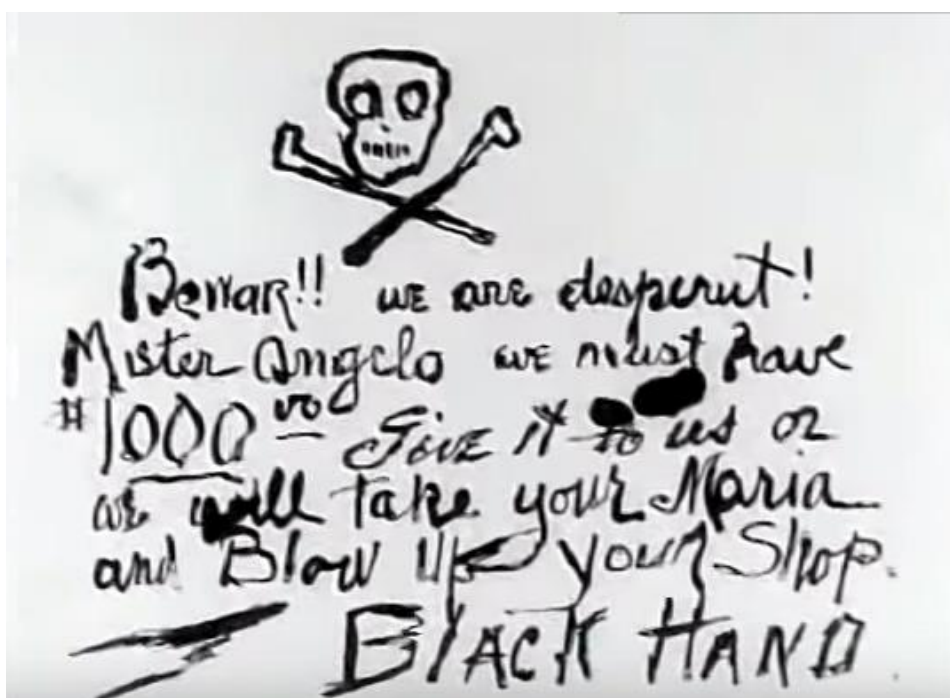
<sup>37</sup> Ao referir-se ao assunto, Spicer (2010) ressalva que a categoria *noir* não se limita a um período, mas sim às características das produções, embora a maior parte dessas obras tenha se concentrado entre os anos 1940 e 1950.

produções estimulavam os receios da sociedade norte-americana, imersa no drama da imigração em massa. Em *The black hand* (1906) e *Alma no lodo* (1931), é possível identificar as características apontadas por Casillo (2011), ao traçarem um perfil que marcou os recém-chegados estrangeiros como culturalmente atrasados, desprovidos de inteligência e de uma ética profissional sólida.

No filme mudo de 1906, isso fica claro no texto enviado pela Mão Negra ameaçando o açougueiro Angelo. A declaração é repleta de erros ortográficos<sup>38</sup> (Ilustração 4).

Para Bertellini (2004), essa era uma forma de classificar a “supremacia da América anglo-saxônica” em um momento em que desembarcavam, nos Estados Unidos, milhares de imigrantes, entre eles os italianos.

Ilustração 4 - Carta de sequestro em *The black hand* (1906)



Nesse contexto, *The black hand* (1906) cumpre seu papel ao apresentar personagens antagonicos, contraste evidente em diferentes cenas. Os “bons italianos” são representados como trabalhadores dignos e honrados – como mostra o imaculado avental branco do açougueiro –, preocupados e devotados à família e, ao mesmo tempo, sujeitos caricatos, com ênfase à gesticulação com certo drama, como sintetiza a reação do açougueiro quando lê a

<sup>38</sup> “Bewar!! We are desperut”, enquanto o correto seria “Beware!! We are desperates”.

carta e procura a esposa em pânico. Além disso, a película retrata a tendência dos imigrantes à violência, demonstrada quando a primeira reação de Angelo é se valer de uma arma para resolver a questão. A esses estrangeiros, o filme indica uma forma de serem aceitos pela sociedade: devem seguir normas e preceitos que regem a vida dos norte-americanos, assim como faz Angelo quando procura as instituições oficiais para solucionar o sequestro da filha.

Se os “bons italianos” são estereotipados, os clichês reservados para os “maus italianos” se apresentam de forma ainda mais intensa (Ilustração 5). São retratados como vagabundos, vivem em ambientes sujos – passam o tempo jogando e bebendo em um esconderijo caótico – e são solitários. Ambas as caracterizações representam, dessa forma, o que os norte-americanos apontavam como males da sociedade naquele momento:

*Hollywood* teve um longo e envolvente interesse em representar o ítalo-americano da máfia, começando com *The black hand* de Wallace McCutcheon em 1906, sem dúvida, o primeiro filme da máfia para tocar em preconceitos generalizados contra imigrantes italianos e para alinhar a identidade étnica italiana com ilegalidade, uma associação de ficção e mal fundamentada que ainda vive na cultura popular contemporânea<sup>39</sup> (RENGA, 2013, p. 6-7, tradução nossa).

Não há qualquer dúvida quanto ao desenvolvimento da máfia italiana nos Estados Unidos durante o período de imigração, mas as obras cinematográficas contribuíram para criar entre os norte-americanos uma concepção de italianos como forasteiros bêbados, analfabetos e violentos que estariam esperando em cada esquina para roubar seus filhos e perturbar a ordem moral (RENGA, 2011).

Nos anos seguintes, as produções seguiam retratando o dilema étnico, em especial, o estereótipo do imigrante percebido como criminoso, uma vez que o sentimento anti-imigração ganhou mais força naquele período. O contexto sócio-histórico também contribuiu para construir a imagem dos imigrantes italianos como grupo étnico indesejado. Bouchard (2011) lembra que, em 1917, entra em debate, nos Estados Unidos, um projeto de lei para restringir a imigração das minorias analfabetas.

Assim como em *The black hand* (1906), *Alma no lodo* (1931) reforça o estereótipo do imigrante sem instrução. Rico Bandello apresenta um sotaque carregado e falta de fluência na língua inglesa, além de ser descrito como arrogante e individualista. Casillo (2011)

---

<sup>39</sup> Texto original: “*Hollywood* has had a long and evolving interest in representing the Italian-American Mafia, beginning with Wallace McCutcheon’s *The black hand* in 1906, arguably the first Mafia movie to tap into widespread prejudices against Italian immigrants and to align Italian ethnic identity with illegality, a fictional and ill-founded association that still lives on in contemporary popular culture”.

complementa ao definir que esses personagens eram representados como indivíduos com completa baixa autoestima: “Não raro, o chefe do crime é um psicopata assassino com um complexo de inferioridade, como Rico Bandello em *Little Caesar*” (CASILLO, 2011, s.p.). A constatação de Casillo é respaldada por Jameson (1995, p. 31):

Os gângsteres dos filmes clássicos dos anos 30 (Robinson, Cagney etc.) eram dramatizados como psicopatas, solitários e aflitos, combatendo uma sociedade essencialmente formada de gente sadia. [...] Os gângsteres pós-guerra da era Bogart permaneceram solitários nesse sentido, mas tornaram-se inesperadamente investidos de um *pathos* trágico, de modo a exprimir a confusão dos veteranos, retornando da Segunda Guerra Mundial, em luta contra a antipática rigidez das instituições e, em última instância, esmagados por uma ordem social mesquinha e vingativa.

Ilustração 5 - Os “bons italianos”, representados pelo açougueiro, e os “maus italianos” do mundo do crime em *The black hand* (1906)



Bouchard (2011) atribui ao sucesso de *Alma no lodo* (1931) a responsabilidade por detonar a busca por narrativas de gângster e, principalmente, por construir o paradigma do “verdadeiro criminoso urbano, perpetuando o estereótipo repleto de características negativas de italianidade” (BOUCHARD, 2011, s.p.). Além disso, por trás do preconceito contra a imigração, há também o que Jameson (1995) classifica como uma “inveja utópica”, impulsos profundamente entrelaçados e reforçados por esses materiais ficcionais:

Os grupos dominantes de classe média branca – já entregues à *anomie*<sup>40</sup> e à atomização e fragmentação sociais – encontram nos grupos étnicos e raciais, que são objeto de sua representação social e inveja de status, num único e mesmo movimento, a imagem de algum gueto coletivo ou solidariedade étnica comunitária de outrora. Eles sentem inveja e *ressentiment* da *Gesellschaft* pela antiga *Gemeinschaft*, que ela está simultaneamente explorando e liquidando (JAMESON, 1995, p. 33).

Ao personificar nos criminosos o imigrante vingativo e moralmente fora dos padrões estabelecidos no início do século XX, as produções da época comprovam a presença da anomia destacada por Jameson (1995), na qual a desordem e o caos se manifestam de diferentes formas, seja na violência urbana, seja em atos perversos, como o sequestro da menina Maria, em *The black hand* (1906). Daí também resulta não só a inveja, mas a *Gesellschaft* característica das sociedades modernas, na qual impera o sentimento racional e calculista em detrimento de relações pessoais simples e diretas baseadas em emoções espontâneas presentes na *Gemeinschaft*.

Apesar das características pejorativas associadas aos personagens, Orsitto (2011) ressalta que o mafioso se tornou popular, uma vez que também expunha as contradições do capitalismo norte-americano, mesmo que tivesse que pagar o preço de ser individualista para ser bem-sucedido. Isso também é avalizado por Benoski (2009, p. 77-78):

Com a falência do sistema econômico, os valores sociais e a forma de governo dos Estados Unidos foram questionados. O povo passava fome e os alimentos eram queimados; a violação da lei rendia mais dinheiro do que qualquer trabalho honesto. A visão das atividades ilegais mudou e a linha entre o que era certo e a sobrevivência se desfez. Em geral, o público deixou de apreciar filmes de outrora, nos quais as pessoas dirigiam suas vidas de forma miraculosa. A popularidade do gângster proveio do fato de que eles estavam dispostos a tudo.

Kellner (2001, p. 9) atribui a formação dessa visão de valores às narrativas e imagens veiculadas pela mídia:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculo ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. [...] [A cultura da mídia] ajuda a modelar a visão prevalecente

---

<sup>40</sup> Na versão em língua portuguesa do livro de Jameson (1995), *As marcas do visível*, a citação mantém a palavra *anomie* sem tradução. De acordo com o Dicionário Cambridge, *anomie* significa um estado de ausência de princípios morais ou sociais de uma pessoa ou na sociedade. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/anomie>>. Acesso em: 20 jun. 2015. O mesmo se aplica às expressões *ressentiment* da *Gesellschaft* e *Gemeinschaft*, que ocorrem na mesma citação e consistem em concepções do sociólogo alemão Ferdinand Tönnies a fim de classificar os laços sociais em dois tipos sociológicos opostos. Conforme explica Bond (2013), *Gemeinschaft* representa os laços pertencentes a interações sociais pessoais, assim como crenças e valores decorrentes dessas interações. Do lado oposto, *Gesellschaft* compreende a categoria interações impessoais e, da mesma forma, os valores decorrentes dessas interações.



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 construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje.

A arguição de Kellner (2001) permite compreender o motivo que levou os filmes de gângsteres a se tornarem menos visíveis na cultura popular durante a década de 1940. Naquele período, De Stefano (2006) explica que o inimigo era outro: os nazistas foram designados como novos bandidos de *Hollywood*. Nos anos 1950 e 1960, houve um esforço do governo norte-americano para aprofundar as investigações sobre o crime organizado. O tema voltou para as telas do cinema e também ocupou espaço na televisão, com séries como *Os intocáveis* (*The untouchables*, 1959-1963, ABC). Essas produções audiovisuais, segundo De Stefano (2005), mostravam ao público que os bandidos assistidos no cinema e na tevê eram representações ficcionais de criminosos reais que simbolizavam uma grave ameaça para a nação.

*A mão negra* (1950), de Richard Thorpe, cumpre bem esse papel. De Stefano (2006) salienta que a produção entrou em cartaz nos cinemas no mesmo ano em que vieram a público as revelações do comitê Kefauver, instituído pelo Senado dos Estados Unidos, sobre a vasta e bem organizada conspiração criminosa conhecida como máfia. Nesse contexto, o filme apareceu quase como um documento sobre as origens de uma ameaça contemporânea (DE STEFANO, 2006).

Embora remetesse à Nova York do início do século XX, a película retratava a máfia sob uma nova perspectiva: desta vez, o protagonista ítalo-americano se junta à polícia para deter os criminosos. À primeira vista, ao projetar personagens com estereótipos opostos, era possível delinear também uma perspectiva positiva sobre os imigrantes, com as famílias adaptadas às normas e com destaque para os “bons italianos”, conforme evidencia o próprio prefácio do filme:

No início do século, moravam mais italianos em Nova York do que em Roma. A maioria tinha vindo em busca de fortuna e liberdade. Muitos deles só encontraram fracasso e temor. Entre esses imigrantes havia nomes conhecidos, como DiMaggio, Pecora, Giannini, La Guardia e Basilone.<sup>41</sup> Esta história descreve os dias difíceis

---

<sup>41</sup> O texto faz referência a italianos bem-sucedidos na América e reconhecidos pela sociedade. Joe DiMaggio foi considerado um dos jogadores mais famosos na história do beisebol e começou a jogar para o New York Yankees em 1936. Ferdinand Pecora liderou uma investigação do Senado sobre o Wall Street de 1929, que expôs os principais abusos financeiros, e estimulou o Congresso para controlar o setor bancário. Amadeo Giannini originou o conceito de ramo bancário para servir à comunidade ítalo-americana em São Francisco e fundou o Banco da Itália em 1904, que mais tarde tornou-se o Bank of America. Fiorello La Guardia, da primeira geração de ítalo-americanos, foi prefeito de Nova York no período entre 1934 e 1945. John Basilone, filho de italianos

desses cidadãos que puseram todas as suas esperanças no Sonho Americano, erradicando do Novo Mundo o terror de *A Mão Negra*, e logrando dignidade para seu povo e sua nação.<sup>42</sup>

No entanto, Casillo (2000) enfatiza que a tentativa incomum de explorar as fontes históricas da máfia se deu de uma forma um tanto enganosa. Para ele, embora o senso de dignidade do trabalho e de solidariedade das comunidades ítalo-americanas funcionasse como um tipo de contrapeso para as difamações das quais os imigrantes eram vítimas, filmes como *A mão negra* (1950) davam um tratamento muito idealista aos personagens, o que poderia pender a balança para os estereótipos “meramente positivos” apenas por renunciarem às suas raízes (CASILLO, 2000, p. 383).

Os indicativos de mudança quanto à retratação dos imigrantes em *A mão negra* (1950) começam de forma sutil. Ao contrário das produções anteriores, nas quais as características eram escrachadas, Giovanni Columbo fala um inglês fluente e traça planos para um futuro melhor, que almeja conseguir ao concluir a faculdade de Direito, características que revelam a plena adaptação ao novo mundo e também sua aceitação social.

Schatz (1981) considera lógica a mudança na caracterização do gângster a partir dos anos 1930 não apenas em função da Depressão ou da Lei Seca mas também pela mudança da América, que passou de uma nação rural e agrícola para urbana e agroindustrial. Nesse contexto, entra um fator importante: a imigração em massa de estrangeiros para a área urbana dos Estados Unidos. A vida na cidade ganhou novos contornos, gerou uma “considerável confusão cultural e causou um extenso reexame de nosso sistema de valores tradicionais”<sup>43</sup> (SCHATZ, 1981, p. 84, tradução nossa).

Para Barthes (2009), o mundo dos gângsteres é, antes de tudo, um mundo do sangue-frio, mas que se constrói em meio ao melodrama e em relação com o universo da magia.

A exiguidade do gesto decisivo tem toda uma tradição mitológica, desde a divindade dos deuses antigos, transformando radicalmente o destino dos homens com um simples acenar de cabeça, até a varinha de condão da fada ou do prestidigitador. A

---

nascido nos Estados Unidos, é considerado um dos militares mais condecorados e famosos na Primeira Guerra Mundial (LAGUMINA et al., 2000).

<sup>42</sup> Texto original: “At the turn of the century, there were more Italians living in New York than in Rome. Many had hurried here seeking fortune and freedom. Some of them found only failure and fear. From all these Italian immigrants came no truer American names than DiMaggio, Pecora, Giannini, La Guardia and Basilone. This story deals with the hard, angry days when these new citizens began to place their stake in the American dream – when they purged the Old World terror of *The black hand* from their ranks and gave bright dignity to their people and to this nation”.

<sup>43</sup> Texto original: “[...] generated considerable cultural confusion and caused an extensive reexamination of our traditional value system”.

arma de fogo tinha, sem dúvida, distanciado a morte, mas de um modo tão visivelmente racional, que foi preciso sutilar o gesto para manifestar de novo a presença do destino (BARTHES, 2009, p. 29).

Conforme o pensamento barthesiano, no signo se encontra a idealização de um mundo dominado pelo mais puro código do gesto humano “e que já não se deixaria reter pelos embaraços da linguagem: os gângsteres e os deuses não falam; acenam com a cabeça, e tudo acontece” (BARTHES, 2009, p. 74).

Kellner aprofunda essa reflexão ao destacar que, como os filmes se tornaram a forma mais popular e influente da cultura da mídia nos Estados Unidos, de 1896 a 1950 o cinema se configurou uma atividade de lazer extremamente popular e influenciou profundamente como as pessoas falavam, pareciam e agiam, tornando-se, por conseguinte, uma importante força de aculturação:

[...] os filmes se tornaram uma força importante de socialização, fornecendo modelos, a instrução no vestir e na moda, no namoro e no amor, no casamento e na carreira. [...] Consequentemente, os filmes desempenharam um papel importante de socialização através da mobilização de desejos em determinados modelos. Em particular, os filmes ajudaram a socializar os imigrantes e culturas da classe trabalhadora nas formas emergentes da sociedade de consumo, ensinando-lhes como se comportar corretamente e consumir com estilo<sup>44</sup> (KELLNER, 2008, p. 10, tradução nossa).

Por outro lado, o gênero permitiu explorar conflitos culturais e contradições centrais dentro do capitalismo norte-americano. Ou, como define Kellner (2008, p. 10, tradução nossa), “os gângsteres são, de fato, os protótipos dos capitalistas que farão de tudo para fazer um dinheirinho e, portanto, são os suportes alegóricos para a energia e vontade capitalistas”.<sup>45</sup> O teórico evidencia ainda que, apesar de a maior parte das produções ter refletido os princípios americanos tradicionais, também representava valores sociais modernos e urbanos, o que levou os conservadores a atacar a suposta “imoralidade” e “subversão” delas (KELLNER, 2008, p. 3).

No filme, é Johnny quem tem a missão de erradicar os maus vestígios do Velho Mundo e, assim, alcançar a respeitabilidade como cidadão ítalo-americano:

---

<sup>44</sup> Texto original: “[...] films became a major force of socialization, providing role models, instruction in dress and fashion, in courtship and love, and in marriage and career. [...] Consequently, films played an important socializing role by mobilizing desires into certain models. In particular, films helped socialize immigrant and working class cultures into the emerging forms of the consumer society, teaching them how to behave properly and consume with style and abandon”.

<sup>45</sup> Texto original: “Gangsters are, in fact, prototypical capitalists who will do anything to make a buck and thus are allegorical stand-ins for capitalist energy and will”.

Columbo – um nome que evoca o explorador genovês que “descobriu” a América e, portanto, simboliza o “bom italiano” – é concebido para ser um herói. Mas seus métodos são praticamente indistinguíveis daqueles dos mafiosos que combate. Ele extrai informações na ponta da faca com base no silêncio da omertà e aterroriza imigrantes; explode a sede de A Mão Negra e assassina o chefe da máfia local<sup>46</sup> (DE STEFANO, 2006, s.p., tradução nossa).

Assim, *A mão negra* (1950) sugere que os italianos têm uma propensão especial para a criminalidade, uma herança sanguínea que devem rejeitar para se tornarem americanos. Johnny alcançou esse objetivo ao abandonar as raízes e aliar-se à polícia para combater a máfia (Ilustração 6).

Ilustração 6 - Johnny legitima sua presença na América ao abrir mão das origens em *A mão negra* (1950)



Jameson (1995, p. 4) alerta para as subjetividades contidas nesse tipo de argumento fílmico:

A bem da verdade, quando se fala sobre personagens de ficção, pode-se usar uma linguagem que seria mais perigosa se utilizada sobre figuras reais (ficando para nossos próprios contemporâneos) a ocasião de reverter o processo e argumentar – ou descobrir – que falar sobre personagens reais e situações históricas, de qualquer maneira, não é muito diferente do que falar sobre personagens fictícias.

*The black hand* (1906), *Alma no lodo* (1931) e *A mão negra* (1950) são produções relevantes sobre máfia que marcaram suas épocas. No entanto, em meio ao vasto repertório fílmico do gênero gângster, pode-se considerar que, na primeira metade do século XX, são

<sup>46</sup> Texto original: “Columbo – a name that evokes the Genoese explorer who ‘discovered’ America and thus symbolizes the ‘good Italian’ – is meant to be a hero. But his methods are pretty much indistinguishable from those of the mobsters he battles. He extracts information at knifepoint from omertà-silenced and terrified immigrants, blows up *The black hand* headquarters, and murders the local mob boss”.

obras isoladas. Com o fim da Grande Depressão, as produções sobre gângsteres sofreram uma derrocada nos Estados Unidos. Durante a década de 1940, apenas uma obra sobre máfia italiana estreou nos cinemas norte-americanos: *Alma torturada* (*This gun for hire*, direção de Frank Tuttle, 1942). Para De Stefano (2006), os norte-americanos passam por períodos de intensa fascinação pelo crime organizado, mas só no final da década de 1960 solidificou-se uma mitologia nacional sobre a máfia, com foco em homens sombrios e poderosos e suas “famílias” de crime.

Ao retratar receios, fantasias e experiências para o público, *Hollywood* teve que lidar com os conflitos centrais e problemas da sociedade norte-americana. Ao mesmo tempo, os filmes ofereciam soluções tranquilizadoras, de forma a garantir aos espectadores que todos os problemas poderiam ser resolvidos dentro das instituições existentes. No caso dos filmes de gângsteres, o mundo do crime acabou exercendo um fascínio do público pelos criminosos. A alternativa, então, foi “incutir a mensagem de que o crime não compensa” (KELLNER, 2008, p. 9).

Em suma, o tema da imigração, que preocupava o poder público e a sociedade norte-americana nas primeiras décadas do século XX, marcou as películas sobre máfia nesse período. Nos anos 1910, os italianos eram os bandidos que colocavam a população em perigo. Nos anos 1930, sobretudo em função da ação contraventora dos gângsteres durante a Lei Seca, o estereótipo dos italianos como ameaça à sociedade segue como argumento das películas sobre máfia. Nos anos 1950, pós-Segunda Guerra Mundial, os poucos filmes que trataram do tema tentaram amenizar a imagem criada até então, especialmente em função da participação de ítalo-americanos no *front* em defesa dos Estados Unidos.

No entanto, também se deve notar que, na década de 1950, embora as obras fílmicas mostrassem italianos como heróis, esse reconhecimento só era possível a partir do momento em que abandonavam suas raízes e tendências ao crime para aderir às normas da sociedade norte-americana. Apesar da tentativa das autoridades dos Estados Unidos em se retratar com os imigrantes como criminosos, as produções fílmicas exerceram um fascínio sobre a população, que via nas telas a possibilidade de realizar o *American Dream*, de obter reconhecimento social e sucesso financeiro, em plena crise econômica da Grande Depressão.

## 4 A MÁFIA ITALIANA REERGUE *HOLLYWOOD*

Os estúdios de *Hollywood* passaram por um período de adaptação às normas e à censura impostas pelas autoridades aos filmes do gênero gângster. Schatz (1981) destaca que a caracterização do herói urbano, seja como gângster, seja como policial, sofre uma alteração substancial durante os anos 1930, consequência da mudança gradual dos Estados Unidos de uma nação principalmente rural para industrial urbana, agravada pela Grande Depressão, pela proibição ao álcool e pelos conflitos da vida da cidade. Isso, segundo ele, gerou uma confusão cultural considerável e causou um reexame extenso do sistema de valores tradicionais.

Assim, até o final dos anos 1960, o gênero gângster – e, com ele, os filmes sobre a máfia – entrou em um período de estagnação, até ser revivido por *O poderoso chefão*, em 1972 (RAFTER, 2000), que teve duas continuações. As produções da década foram tão importantes que, além de fazerem o gênero ressurgir com vigor, foram responsáveis por formar um subgênero específico para a máfia. Neste capítulo, o estudo buscará entender como se deu a participação da trilogia de Coppola na formação do mito da máfia no cinema.

### 4.1 O PODEROSO CHEFÃO E A NOVA FASE DO SUBGÊNERO

Se a primeira metade do século XX foi marcada por produções pontuais – embora de extrema importância para a história do gênero gângster –, a máfia italiana marcou época em *Hollywood* a partir dos anos 1970. Casillo (2011) realça os detalhes que contribuíram para essa mudança:

Embora muitos criminosos proeminentes dos anos 1920 e 1930 fossem ítalo-americanos, tanto como figuras do submundo real quanto como representações cinematográficas, eles eram geralmente vistos como bandidos e não como mafiosos, ou seja, como líderes de gangues multiétnicas e não como membros de uma organização exclusivamente étnica e familiar baseada em atitudes do Velho Mundo e tradições<sup>47</sup> (CASILLO, 2011, s.p., tradução nossa).

*O poderoso chefão* (1972) inaugura uma nova fase, por mencionar a máfia de forma mais explícita pela primeira vez. Expressões do código de conduta dos mafiosos, que se autoproclamavam homens de honra, vieram à tona pela primeira vez no cinema, assim como

---

<sup>47</sup> Texto original: “Although many prominent criminals of the 1920s and 1930s were Italian American, whether as actual underworld figures or as cinematic portrayals, they were generally seen as gangsters rather than as Mafiosi, that is, as leaders of multi-ethnic gangs rather than as members of exclusively ethnic and familial organizations grounded in Old World attitudes and traditions”.

os gestos e rituais descritos no *Progetto Antimafia* do Liceo Leonardo Sciascia, instituição ligada à Presidência da República Italiana:

A apresentação ocorre sempre de acordo com o mesmo ritual: de uma maneira concisa, é feita para compreender que todos esses homens são “a mesma coisa”. Isso implica: “Nós somos todos parte de uma única e mesma coisa, *Cosa Nostra*”. O chefe de um clã da máfia é o padrinho, uma pessoa influente que, não de forma oficial, mas verdadeiramente exerce o controle de um setor importante da sociedade, recorrendo a meios de pressão nem sempre lícitos<sup>48</sup> (VERSACI; SCAVONE; CARROCCETTO, 1980, s.p., tradução nossa).

Não somente os detalhes de funcionamento do mundo da máfia mas também a apresentação da *cosca* dentro de uma estrutura familiar e social foram novidades para os espectadores. Nos filmes anteriores do subgênero, a figura solitária e sem vínculos afetivos é reforçada em personagens como os integrantes da Mão Negra que extorquem o açougueiro Angelo (*The black hand*, 1906) ou o violento Rico (*Alma no lodo*, 1931), que não polpa sequer o amigo Joe ao vê-lo recusar-se a participar do mundo do crime. Até mesmo o herói Johnny Columbo, que luta contra os mafiosos que assassinaram seu pai (*A mão negra*, 1950), usa da mesma violência praticada por aqueles que quer combater para chegar aos seus objetivos.

Com a exceção de poucos rufiões vagueando em seu rasto e aquecendo-se do seu prestígio, essa figura maligna se move em total isolamento, sem nenhuma sugestão de desvio ou antissociabilidade – uma ideologia ingenuamente psicologizante desenvolvida nos primeiros filmes de gângster como *Scarface* (1931), de Howard Hawks, ou *Little Caesar* (1931), de Melvyn LeRoy (JAMESON, 1995, p. 150).

O perfil recluso e sombrio dos mafiosos descrito por Jameson (1995) dá lugar a criminosos ítalo-americanos que mostram, na própria forma de tratamento, o outro lado da organização: a sociedade secreta retratada por Coppola é, agora, uma família, como evidencia a sequência de abertura da película. Além disso, diferentemente dos filmes da primeira metade do século XX, que tinham como inspiração manchetes dos jornais e gângsteres famosos, *O poderoso chefão* (1972) baseou-se no *best-seller* homônimo de Mario Puzo (1969).<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Texto original: “La presentazione avviene sempre secondo lo stesso rituale: con una formula lapidaria viene fatto capire che tutti gli uomini presenti sono la ‘stessa cosa’. Si sottintende: ‘Noi facciamo tutti parte d’una sola e stessa cosa, Cosa Nostra’. Il capo di una cosca mafiosa è il padrino, personaggio influente che non ufficialmente ma di fatto esercita il controllo di un settore importante della società, ricorrendo a mezzi di pressione non sempre leciti”.

<sup>49</sup> Biskind (1998) aponta que o livro passou 67 semanas na lista dos mais vendidos e mais de um milhão de capa dura e 12 milhões de cópias brochura foram vendidos antes que o filme fosse lançado. Segundo Kirby (2008), a popularidade do livro também repercutiu no filme.

O filme tem início com uma situação característica da máfia: o chefe, no dia do casamento de uma filha, não pode negar os pedidos de quem solicita ajuda. É assim que Don Vito Corleone (Marlon Brando) é apresentado na trama. O casamento é o evento propício para apresentar os personagens que viverão a saga dos Corleone: os filhos Sonny (James Caan), Fredo (John Cazale), Michael (Al Pacino) e Connie (Talia Shire), além do *consigliere* e filho adotivo Tom Hagen (Robert Duvall). Também é introduzida aos espectadores a estrutura dentro da família mafiosa<sup>50</sup>, com a presença dos *caporegimes* Peter Clemenza (Richard Castellano), Salvatore Tessio (Abe Vigoda) e Al Neri (Richard Bright), além do soldado Luca Brasi (Lenny Montana). A trama envolve a disputa dos Corleone com as famílias Tattaglia, Barzini, Stracci e Cuneo na luta pelo controle do poder e conquista de territórios na Nova York dos anos 1940.

Embora os filhos Sonny, Fredo e Tom Hagen estejam envolvidos nos negócios da família, é o caçula Michael que assume o posto de Don, contrariando a expectativa do pai, que não queria vê-lo envolvido com o crime, e dele próprio, que relutou para fazer parte da organização. Considerado herói de guerra, o jovem tenta, o quanto pode, viver alheio ao método de vida dos Corleone. No entanto, a tentativa de assassinato de seu pai pelos rivais o faz esquecer-se de tudo e buscar vingança. O atentado traz à tona o envolvimento de policiais corruptos no esquema e desencadeia uma série de assassinatos em nome da vingança e conquista de território entre as famílias.

Jameson (1995) considera que a película de Coppola ajudou a romper com um silêncio da sociedade e ressentimento coletivo iniciados no período pós-guerra ao expor antagonismos populistas, como crimes do colarinho branco<sup>51</sup> ou hostilidade em relação às companhias de serviço. O diálogo que abre a película evidencia a desaprovação ao modelo norte-americano

---

<sup>50</sup> A estrutura típica dentro da máfia na Sicília e nos Estados Unidos geralmente se apresenta no seguinte formato, segundo aponta Devico (2007): chefe de todos os chefes, chefe - também conhecido como o *capo di tutti capi* ou padrinho, título dado a quem ocupa o topo como chefe da máfia e comanda o crime da família mais poderosa; chefe - também conhecido como *capofamiglia*, *capo crimini*, representante, Don ou padrinho, constitui o nível mais alto em uma família do crime; subchefe - segunda pessoa na hierarquia, responsável por garantir que os lucros das empresas criminosas cheguem até o chefe, em geral supervisiona a seleção do *caporegimes* e soldados para realizar assassinatos; *consigliere* - conselheiro do chefe, é terceiro classificado na hierarquia - o chefe, o subchefe e o *consigliere* constituem a “administração”; *caporegime* - também conhecido como capitão ou *capo*, supervisiona os soldados e executa as operações do dia a dia; soldado - também conhecido como homem feito, “wise guy” ou “goodfella”, ocupa o nível mais baixo da hierarquia - o “soldado” deve passar pelo ritual da omertà (juramento de silêncio) e, em algumas organizações, precisa ter matado uma pessoa a fim de ser considerado “homem feito”. É quem faz o trabalho de ameaçar, bater e intimidar os outros; associado - também conhecido como um “giovane d’onore” (homem de honra), trabalha para a família na busca de lucros. Geralmente é um membro da organização criminosas que não é de ascendência italiana.

<sup>51</sup> Van Horn e Schaffner (2004) conceituam o trabalhador do colarinho branco como o profissional das áreas gerencial ou administrativa, normalmente em um escritório ou outra configuração administrativa.



vigente e também questiona o *American Dream*: “Eu acredito na América. A América fez minha fortuna. E eu criei minha filha no estilo de vida americano. Eu dei a ela liberdade, mas a ensinei a nunca desonrar sua família”.

A argumentação usada por Amerigo Bonasera (Salvatore Corsitto), quando recorre ao chefe da máfia pedindo por vingança, é rebatida por Don Corleone: “Você encontrou o paraíso na América. Tem um bom negócio, fez uma vida boa, a polícia e as cortes te protegiam. Você não precisava de um amigo como eu” (*O poderoso chefe*, 1972). A sequência da cena ratifica, então, o descrédito da sociedade em um estado forte. A transferência do papel do serviço de proteção, que deveria ser responsabilidade do Estado, para a máfia também surge na cena inicial, durante o diálogo de Bonasera com Don Corleone:

Bonasera: Eu procurei a polícia, como um bom americano. Os rapazes foram trazidos a julgamento. O juiz os sentenciou a três anos de prisão e suspendeu a sentença. Suspendeu a sentença! E eles ficaram livres naquele mesmo dia. Eu fiquei na corte como um bobo e, aqueles dois bastardos, eles sorriam para mim. Então eu disse para a minha mulher: “Por justiça, nós devemos ir até Don Corleone”.

Enquanto os norte-americanos esperavam mais do poder público, deparavam-se, na obra de Coppola, com o envolvimento de agentes, que deveriam estar a serviço do cidadão, em esquemas de corrupção. Em diferentes sequências, Don Corleone dá a missão ao *consigliere* Tom Hagen para obter determinadas vantagens junto a senadores, deputados, juízes e policiais.

Nessas sequências, é possível observar categorias de análise aplicadas por Kellner (2001), que buscou inspiração no sociólogo Robert Wuthnow, em seus estudos sobre filmes hollywoodianos: horizonte social, campo discursivo e ação figural. De acordo com o teórico, essas categorias permitem descrever de que forma os textos culturais transcodificam e articulam imagens sociais, discursos e condições ao mesmo tempo em que operam dentro de seu campo social. Para ele, o horizonte social compreende as práticas vividas nos campos histórico, político, social, econômico e cultural e todos os contextos neles envolvidos na época em que se dá a produção. O campo discursivo, por sua vez, abarca o discurso dos meios de comunicação e os elementos nele envolvidos, sejam hegemônicos ou contra-hegemônicos, superiores ou inferiores. A ação figural complementa as duas primeiras categorias, ao entrelaçar o contexto e os objetos discursivos.

*O poderoso chefe*, embora se desenrole nos anos 1940 e trate de temas como a Segunda Guerra e os reflexos da Grande Depressão, apresentava temas semelhantes aos vivenciados pelos norte-americanos em 1972, ano em que a produção ganhou as salas de

cinema. O filme retrata o envolvimento de agentes públicos em esquemas de corrupção, enquanto o patriarca da família Corleone simbolizava alguns dos valores que mais eram cobrados na época, ao questionar temas como incorruptibilidade, honestidade, combate ao crime e, finalmente, as próprias leis. Dessa forma, o horizonte social dos anos 1970 compreendia também uma grande crise ética e econômica. Justamente em 1972, quando o filme estreou, veio a público o escândalo de Watergate, cujas denúncias de corrupção e desvio de verbas públicas culminaram com a renúncia do presidente Richard Nixon em 1974.

Em um momento em que Watergate e a guerra no Vietnã foram minando a autoridade moral do Estado, *O poderoso chefão* apresentou a família como um Estado substituto, e os Corleone como fonte de significados de moralidade e estabilidade<sup>52</sup> (RAFTER, 2000, p. 35, tradução nossa).

Outro fato marcante no início da década de 1970 refere-se à instituição da norma que ficou conhecida como Lei Rico<sup>53</sup> e previa sanções penais a atos praticados por organizações criminosas. A legislação, conforme explica Sifakis (2005), causou polêmica em função de divergências sobre o uso adequado do estatuto. Diz o autor que muitos criminosos escapavam das condenações porque não haviam praticado atos ilícitos ou assassinatos diretamente, ao passo que transferiam essas ações a outras pessoas do clã, o que levou à mudança da Lei Rico nos anos 1980.

A explanação de Sifakis (2005) pode ser observada na obra de Coppola. A sentença “Vou fazer uma oferta que ele não pode recusar”<sup>54</sup>, embora cause apreensão quando o espectador percebe que precede atos de violência, não vincula, de forma direta, Don Vito a atos de violência explícita.

A expressão tornou-se sinônimo da maneira dos gângsteres de realizarem negócios, um modo de solucionar conflitos. Tal declaração é capaz de sintetizar todo o terror, a violência, a chantagem e a ameaça do jeito criminoso de realizar negócios, principalmente negócios que envolvam muito dinheiro (BENOSKI, 2009, p. 252).

Com efeito, *O poderoso chefão* (1972) passa a explorar o que Jameson (1995) classifica como uma “espécie de saga ou material familiar”, transmitida pelo próprio título

---

<sup>52</sup> Texto original: “At a time when Watergate and the war in Vietnam were undermining the moral authority of the state, *The Godfather* presented the Family as a surrogate state, the source of the Corleones’ morality, security, stability, and sense of purpose”.

<sup>53</sup> O nome original da Lei Rico é *Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act*.

<sup>54</sup> No texto original, Don Corleone diz “I’m gonna make him an offer he can’t refuse”, fala traduzida para a língua portuguesa como “Vou lhe fazer uma oferta irrecusável” ou “Vou fazer uma oferta que ele não pode recusar”, usada várias vezes ao longo da obra. A frase se destaca em diversos rankings sobre as falas mais importantes do cinema, como os publicados pelas revistas norte-americana *Premiere* (2007) e britânica *Empire* (2009).

original do filme. *The godfather*, que na tradução literal significa “o padrinho”, remete à segurança protetora no imaginário utópico.<sup>55</sup> Assim, a ação figural é representada por Don Corleone, que acaba suprindo essa lacuna e transforma o chefe em uma figura carismática. Biskind (1998) considera que, na verdade, Don<sup>56</sup> poderia muito bem ter sido um benevolente, pois oferecia às pessoas a justiça que elas não obtinham nas instituições oficiais.

Assim, numa época em que a desintegração das comunidades dominantes é persistentemente “explicada” em termos (profundamente ideológicos) de deterioração da família, crescimento da permissividade e perda de autoridade do pai, o grupo étnico pode aparecer como projeção de uma imagem de reintegração social por meio da família patriarcal e autoritária do passado. Portanto, os laços estreitamente unidos da família (em ambos os sentidos) mafiosa, a segurança protetora do pai (padrinho) com sua onipresente autoridade, oferecem pretexto contemporâneo para um imaginário utópico que não pode mais expressar-se através de paradigmas e estereótipos antiquados, como a imagem da ora extinta cidadezinha americana (JAMESON, 1995, p. 33).

A dedicação, a devoção e o amor à família marcam a trajetória do personagem até sua sequência final: Don Vito, antes de sofrer um ataque cardíaco, aparece brincando com o neto, em meio a uma horta de tomates no pátio da casa, em uma cena tipicamente familiar. Assim, em relação ao campo discursivo, a produção de Coppola ofereceu ao público uma narrativa sobre valores baseados em regras tradicionais, de lealdade, respeito, dedicação à família e à comunidade, enquanto a sociedade vivia uma situação oposta. Embora se valessem de atividades ilegais para atingir seus objetivos, os personagens buscavam meios de mudar de vida, um sentimento comum à sociedade norte-americana. Essas características são marcantes, principalmente, em Don Vito, figura responsável pelos diálogos que abordam valores e são carregados de ética:

– Eu não me lembro da última vez que você tenha me convidado para tomar um café em sua casa, mesmo minha mulher sendo madrinha da sua única filha. Mas agora você vem até mim e diz: ‘Don Corleone, faça justiça’. Mas não pede com respeito, não oferece amizade. Você nem mesmo pensa em me chamar de Padrinho. Ao invés disso, você entra na minha casa, no dia do casamento de minha filha, e me pede pra matar por dinheiro (diálogo com Bonasera).  
 – Isso não é justiça. Sua filha ainda está viva (diálogo com Bonasera, quando ele pede ao Don que mate os rapazes que estupraram sua filha).

<sup>55</sup> De acordo com o Vaticano, a figura do padrinho no sacramento do batismo é responsável por repassar a fé para a criança que passa a ser reconhecida, no momento do ritual, como filha de Deus. Também cabe ao padrinho, além de acompanhar a vida religiosa da criança, desempenhar um papel de “segundo pai”, de forma a guiar o afilhado por sua vida, em uma relação de afeto e segurança. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/catechism\\_po/index\\_new/p2s2cap1\\_1210-1419\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p2s2cap1_1210-1419_po.html)>. Acesso em: 24 out. 2015.

<sup>56</sup> É a forma reduzida da palavra do vocabulário italiano antigo *donno* – em desuso –, derivada do latim *dominus*, que significa senhor. Segundo o Dicionário Treccani, o termo teve, para os romanos, o significado de “senhor, mestre”. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/dominus/>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

- Algum dia, e talvez esse dia nunca chegue, vou lhe pedir para fazer um serviço para mim. Mas, até esse dia, aceite essa justiça como um presente pelo casamento da minha filha (diálogo com Bonasera, quando concede a ele o favor pedido).
- Você se dedica à família? Porque um homem que não se dedica à família nunca será um homem de verdade (diálogo com Johnny Fontane em um recado indireto ao filho Sonny, que estava minutos antes com a amante).
- Tenho uma fraqueza sentimental pelos meus filhos, como pode ver. Eu os estraguei, eles falam quando deveriam ouvir (diálogo com Sollozzo, quando Sonny interfere nas negociações).
- Quero que use toda sua competência e habilidade. Eu não quero que a mãe dele o veja assim. Veja como eles massacraram o meu garoto (diálogo com Bonasera, quando leva o corpo do filho Sonny para a funerária).
- Como as coisas chegaram a esse ponto? Eu não sei. Foi algo tão infeliz, tão desnecessário. Tattaglia perdeu um filho, eu perdi um filho. Estamos quites. E, se Tattaglia concordar, estou disposto a fazer com que as coisas voltem a ser como eram.
- Quando foi que eu recusei um acordo? Todos vocês me conhecem. Com exceção de uma vez, quando foi que eu recusei, e por quê? Porque acredito que esse negócio de drogas vai acabar nos destruindo.
- Estou disposto a fazer o que for preciso para encontrarmos uma solução pacífica. [...] Você fala de vingança. A vingança trará o seu filho de volta? Ou o meu filho para mim? Abro mão da vingança pelo meu filho, mas por motivos pessoais (diálogo com as cinco famílias).
- Meu filho mais novo foi forçado a deixar o país por causa dos negócios de Sollozzo. Muito bem, preciso tomar providências para trazê-lo de volta com segurança e inocentado de todas as acusações. Mas eu sou um homem supersticioso, e se algo acontecesse com meu filho, se ele fosse atingido por um raio, se o avião dele caísse, ou se fosse baleado na cabeça por um policial ou se enforcasse na prisão, eu teria de culpar algumas pessoas nesta sala, e isto eu não perdoaria, mas, fora isso, eu juro pela alma de meus netos que não serei eu quem irá quebrar a paz que selamos hoje (diálogo com as cinco famílias, quando avisa que Michael voltará para Nova York).
- Nunca quis isso para você. Trabalhei a minha vida toda. Não me arrependo de cuidar da família. E recusei-me a ser um tolo dançando conforme a música tocada por aqueles figurões. Não me arrependo. Foi a minha vida, mas achei que, quando chegasse a sua vez, seria você que tocaria a música. Senador Corleone, governador Corleone, algo assim (diálogo com Michael).

Diz Morin (1989, p. 27) que “A estrela é, sobretudo, uma atriz ou um ator que se torna objeto do mito do amor, a ponto de despertar um verdadeiro culto”. Nesse contexto, se há um “Olimpo”, Marlon Brando ocupa um espaço junto aos novos olímpianos definidos por Morin (1989). Embora não seja o personagem principal da trama, Don Vito é quem personifica as características apontadas como as responsáveis por tonar a obra de Coppola um marco do cinema. O papel de protagonista, de fato, cabe ao personagem de Al Pacino, evidenciado por seu arco dramático. Conforme define Freytag (1881), o arco dramático divide-se em cinco partes: exposição, ação crescente, clímax, declínio da ação e desenlace. Michael é o único personagem que se enquadra nas cinco categorias, pois apenas ele tem o momento de clímax durante a trama.

Dessa forma, Coppola cria um ambiente revelador do personagem, ao levar para a tela, através dos tipos de plano, a tensão do momento em que Michael decide assumir os negócios

da família. O personagem surge em um plano de conjunto<sup>57</sup>, com os demais membros da família, discutindo como fazer para que Don Vito não sofresse mais qualquer ameaça. A câmera se alterna entre os personagens durante a conversa e depois se detém apenas em Michael, em um plano médio.<sup>58</sup> O silêncio se faz na sala enquanto somente ele trama a forma de executar os homens que ordenaram o assassinato de seu pai. Enquanto fala, a câmera, em um movimento de *travelling*<sup>59</sup> frontal lento, se desloca até fechar em primeiro plano<sup>60</sup> no personagem no exato momento em que ele finaliza sua sentença: “então eu mato os dois” (Ilustração 7).

Turner (1997) se vale do pensamento de Barzin para destacar que esse tipo de arranjo de elementos faz com que imagens, sons e signos signifiquem algo:

O movimento e o posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação, o planejamento da cena, o uso do foco de profundidade, tudo merece mais atenção nesta perspectiva. Significativamente, todos esses aspectos também aumentam a ilusão de realidade, construindo, assim, a “arte” do filme (TURNER, 1997, p. 43).

Essa prática social do cinema, segundo Turner (1997), revela, nas telas, as forças conflitantes, lealdades e sistemas de valores, características marcantes nos filmes de máfia. Essa dualidade entre o bem e o mal é destacada por Brombert (2010, p. 20), para quem a avaliação negativa não prova renúncia ou assentimento: “algumas das obras mais características escritas em oposição a modelos heroicos tradicionais podem perfeitamente refletir um impulso moral e espiritual, assim como uma tentativa de ajustar-se responsabilmente a novos contextos”. Além disso, os heróis também eram submetidos a uma multiplicidade de sentimentos: “Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. Embora capazes de matar o monstro, eles mesmos são frequentemente medonhos e até monstruosos” (BROMBERT, 2010, p. 15).

<sup>57</sup> Plano de conjunto: mostra um grupo de personagens (COSTA, 2007, p. 180).

<sup>58</sup> Plano médio: mostra um trecho de um ambiente, em geral com pelo menos um personagem em quadro. (COSTA, 2007, p. 180).

<sup>59</sup> Travelling: a câmera normalmente é colocada sobre um suporte móvel (normalmente um carrinho que corre sobre trilhos, carrinhos ou sistemas análogos) e executa um movimento que acompanha o personagem (COSTA, 2007, p. 185 e 186).

<sup>60</sup> *Close-up* (ou apenas *close*): mostra o rosto de um personagem (COSTA, 2007, p. 181).

Ilustração 7 - O clímax do arco dramático de Michael Corleone em *O poderoso chefão* (1972)



Assim, as estrelas, antes tidas como divindades, agora são humanizadas, o que, segundo Morin (1997), aumenta mais a identificação das pessoas.

No que concerne às estrelas, essa distinção se dissolve: a mitologia das estrelas se situa num território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro (MORIN, 1989, p. XI).

Para Morin (1989), ao ultrapassar a fronteira do estético, o ator ou a atriz assumem o papel de estrela, ou, como define o pensador, são venerados como “novos olímpicos”. Essa cultura da mídia molda a vida diária e influencia o modo como as pessoas pensam e se comportam, como se veem e como veem os outros e, como explica Kellner (2001), como constroem sua própria identidade. Don Vito foi capaz desse feito. Dickie (2010) relata que Luciano Leggio, um importante chefe da máfia siciliana, conhecida como *Cosa Nostra*, baseou seu visual no personagem interpretado por Marlon Brando quando apareceu em um tribunal de Palermo, no ano de 1974, como se pode constatar pelas fotografias da época (Ilustração 8).

Ilustração 8 - Marlon Brando, no papel de Don Vito Corleone em *O poderoso chefão* (1972), à esquerda, e Luciano Leggio



A importância do personagem na mitificação da obra fica ainda mais evidente ao se analisar que sua participação se dá em apenas 27% do filme. De acordo com levantamento realizado pela autora, a imagem de Don Vito em cena ocorre em apenas 47 minutos e 48 segundos de um total de 177 minutos da película.

**Ilustração 9 (Quadro 1) - Aparições de Marlon Brando em *O poderoso chefão* (1972)**

| <b>Cena</b>   | <b>Marcação inicial</b> | <b>Marcação final</b> | <b>Total</b>    |
|---|-------------------------|-----------------------|-----------------|
| Sequência inicial no escritório, com Bonasera                               | 0:02:25                 | 0:07:31               | 00:05:06        |
| Família reunida para a foto do casamento                                    | 0:07:45                 | 0:08:08               | 00:00:23        |
| Cumprimenta os convidados   | 0:08:12                 | 0:08:19               | 00:00:07        |
| Cumprimenta Don Barzini   | 0:09:00                 | 0:09:08               | 00:00:08        |
| Dança com a esposa  | 0:09:58                 | 0:10:04               | 00:00:06        |
| Volta ao escritório e conversa com Nazarini                                 | 0:11:49                 | 0:13:02               | 00:01:13        |
| Espia a chegada de Michael pela janela do escritório                        | 0:13:09                 | 0:13:11               | 00:00:02        |
| É avisado de que Luca Brasi quer cumprimentá-lo                             | 0:13:18                 | 0:13:34               | 00:00:16        |
| Recebe Luca Brasi   | 0:15:01                 | 0:15:52               | 00:00:51        |
| Do escritório, ouve os gritos que anunciam a chegada de Johnny Fontane      | 0:17:56                 | 0:18:07               | 00:00:11        |
| Elogia Johnny Fontane para Tom Hagen  | 0:18:33                 | 0:18:41               | 00:00:08        |
| Vai para a festa e recebe cumprimentos dos convidados                       | 0:21:26                 | 0:22:13               | 00:00:47        |
| Recepciona Johnny Fontane   | 0:22:37                 | 0:23:03               | 00:00:26        |
| Recebe o pedido de ajuda de Johnny Fontane                                  | 0:23:54                 | 0:25:13               | 00:01:19        |
| Encerra as visitas no escritório, volta para a festa                        | 0:25:28                 | 0:27:01               | 00:01:33        |
| Reunião sobre proposta de Sollozzo – corta para Sollozzo                    | 0:34:19                 | 0:34:41               | 00:00:22        |
| Volta para o escritório – corta para Sollozzo                               | 0:35:11                 | 0:35:28               | 00:00:17        |
| Volta para o escritório   | 0:35:38                 | 0:36:06               | 00:00:28        |
| Reunião com Sollozzo  | 0:36:23                 | 0:40:16               | 00:03:53        |
| No dia de Natal, sai da empresa e dirige-se para o carro com Fredo          | 0:41:12                 | 0:41:32               | 00:00:20        |
| Sofre a tentativa de assassinato e é baleado na rua                         | 0:44:35                 | 0:46:14               | 00:01:39        |
| Michael chega ao hospital e descobre que o pai está sem seguranças          | 1:03:14                 | 1:03:34               | 00:00:20        |
| Close no rosto, mostrando a fragilidade em que se encontra                  | 1:03:49                 | 1:03:51               | 00:00:02        |
| Michael e a enfermeira mudam Don Vito de quarto                             | 1:04:09                 | 1:05:19               | 00:01:10        |
| Michael diz ao pai que cuidará dele   | 1:06:26                 | 1:07:01               | 00:00:35        |
| Recebe alta e volta para casa   | 1:32:14                 | 1:33:18               | 00:01:04        |
| Recebe as notícias sobre o tempo em que esteve afastado                     | 1:33:44                 | 1:35:15               | 00:01:31        |
| Fredo entra no quarto e fica observando o pai                               | 1:37:02                 | 1:37:10               | 00:00:08        |
| Tom conta sobre o assassinato de Sonny                                      | 1:59:00                 | 2:01:51               | 00:02:51        |
| Leva o corpo de Sonny para a funerária de Bonasera                          | 2:02:09                 | 2:03:14               | 00:01:05        |
| Reunião com as cinco famílias   | 2:02:40                 | 2:13:13               | 00:10:33        |
| Michael é apresentado como novo chefe da família                            | 2:16:26                 | 2:17:52               | 00:01:26        |
| Diz a Tessio e Clemenza que sejam leais a Michael                           | 2:18:09                 | 2:18:31               | 00:00:22        |
| Explica para Tom Hagen por que ele não é mais <i>consigliere</i> da família | 2:18:45                 | 2:19:35               | 00:00:50        |
| Dá conselhos a Michael sobre como lidar com as outras famílias              | 2:26:32                 | 2:30:14               | 00:03:42        |
| Brinca com o neto, sofre um ataque cardíaco e morre                         | 2:30:20                 | 2:32:54               | 00:02:34        |
| <b>TOTAL</b>  |                         |                       | <b>00:47:48</b> |

Fonte: Pesquisa da autora, 2016



O figurino e a maquiagem também estão carregados de significado social, como explica Turner (1997). Villaça (2015) explica que as formas simbólicas presentes na narrativa fílmica também expressam construções complexas da relação dos personagens com o contexto, o que pode ser observado na subjetividade no figurino de Kay Adams (Diane Keaton). As roupas da esposa de Michael revelam sua transformação à medida que se envolve no submundo da família Corleone. Em sua primeira aparição, na festa de casamento, Kay veste uma roupa vermelha e está maquiada. Conforme o tempo passa, o vermelho começa a sumir de suas vestes, e os tons escuros predominam. O vermelho torna-se um detalhe, presente em mantas, chapéus e maquiagem, até sumir completamente. Na cena final, Kay está totalmente absorvida pelas mazelas vividas pelos Corleone, reveladas pelas vestes escuras e o rosto pálido (Ilustração 10).

Ilustração 10 - A transformação de Kay Adams em *O poderoso chefão* (1972)



Pode-se acompanhar essa mesma transformação em Don Corleone e observar sua trajetória de chefe da família mafiosa. Embora siga aconselhando o filho Michael sobre negócios, sua perda de poder pode ser percebida quando o cabelo alinhado de forma impecável e os ternos bem cortados deixam de ser uma preocupação (Ilustração 11).

Ilustração 11 - A perda de poder de Don Corleone no decorrer da trama de *O poderoso chefão* (1972)



As expressões não verbais da narrativa fílmica estão presentes em outras sequências. Conforme Villaça (2015), a mesma escuridão utilizada para demarcar o mundo da máfia é usada para apresentar os vilões, porém com um tom ainda mais obscuro (Ilustração 12). Quando os vilões aparecem, sempre saem das sombras, de um ambiente completamente sinistro, e mal é possível enxergar os seus rostos. É assim que o filme apresenta o Capitão McCluskey (Sterling Hayden), policial corrupto que quebra a mandíbula de Michael Corleone com um soco. O mesmo se aplica a Virgil Sollozzo, o “Turco” (Al Lettieri), que tenta fazer

negócios com Don Vito e, ao receber uma negativa como resposta, vinga-se da família. Tessio só entra para o lado das sombras quando trai os Corleone. A figura de linguagem, reforçada durante toda a trama, assinala que o próprio protagonista passou a fazer parte deste mundo, quando é Michael que surge no breu para ordenar a execução do cunhado, Carlo Rizzi (Gianni Russo).

Ilustração 12 - Os vilões na escuridão em *O poderoso chefão* (1972): Sollozzo, McCluskey, Tessio e Michael



Essa complexidade da retórica, assinala Tamburri (2000), se faz presente em cenas, diálogos e personagens de *O poderoso chefão* (1972). Segundo o autor, os múltiplos significados presentes na obra permitem que ela seja consumida conforme é percebida e assimilada de acordo com experiências e vivências de cada pessoa, interpretação que também se faz presente na teoria barthesiana:

Compreende-se agora por que, aos olhos do consumidor de mitos, a intenção e o apelo dirigido ao homem pelo conceito podem permanecer manifestos sem, no entanto, parecer interessados: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como força motriz, mas como razão; se eu ler o negro fazendo a saudação militar como símbolo puro e simples da imperialidade, preciso renunciar à realidade da

imagem; para mim, ela desacredita-se aos meus olhos, transformando-se em instrumento. Inversamente, se decifro a saudação militar do negro como álibi da colonização, elimino ainda mais radicalmente o mito, evidenciando a sua força motriz. Mas, para o leitor do mito, a saída é totalmente diferente; tudo se passa como se a imagem provocasse naturalmente o conceito e o significante criasse o significado: o mito existe a partir do momento preciso em que a imperialidade francesa adquire um estatuto natural: o mito é uma fala excessivamente justificada (BARTHES, 2009, p. 221).

Nesse contexto, está o cavalo Khartoum, cujo nome fornece indicativo ao seu possível destino trágico. A batalha de Khartoum ocorreu na Guerra Anglo-Egípcia, anos 1880, e resultou na decapitação do general britânico Charles Gordon. Amerigo Bonasera também se enquadra nesse cenário complexo de significações. “O que fazemos com Amerigo Bonasera, com esse nome maravilhosamente esperançoso, inspirado, que parece apenas colidir com sua profissão de agente funerário?”<sup>61</sup> (TAMBURRI, 2000, s.p., tradução nossa). O autor refere-se ao significado denotativo, que quer dizer “Boa noite, América”. Amerigo é uma referência ao explorador, navegador e cartógrafo italiano Amerigo Vespucci, do qual se origina o nome América.<sup>62</sup> Bonasera, sobrenome do personagem, significa boa noite no idioma italiano.

O conteúdo repleto de formas simbólicas está presente ainda na estrutura das relações sociais e pode interferir até mesmo em processos de valorização de personagens, objetos e práticas, conforme seus atributos representativos. Don Corleone é um exemplo. Além dos diálogos marcantes, o personagem se apresenta como um objeto rico no que diz respeito a expressões denotativas, o que, segundo Turner (1997), passa a ter importância, uma vez que o valor máximo da narrativa fílmica está na subjetividade com que é transmitida:

As imagens, assim como as palavras, carregam conotações. A imagem filmada de um homem terá a mesma dimensão denotativa – remeterá ao conceito mental de “homem”. Mas as imagens têm uma carga cultural: o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos, qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento teria o potencial do significado social. Quando lidamos com imagens, torna-se especialmente evidente que não estamos lidando apenas com o objeto ou o conceito que representam, mas também com o modo em que estão sendo representadas (TURNER, 1997, p. 57).

O jogo de luz e sombras, por exemplo, é a forma de separar Don Vito de seus dois mundos. Quando trata dos negócios da máfia, está em ambientes escuros e, muitas vezes, aparece de costas, evidenciando apenas sua silhueta em meio às sombras. Os diálogos ocorrem em um absoluto silêncio no ambiente: nada se percebe além da voz dos personagens.

<sup>61</sup> Texto original: “What do we make of Amerigo Bonasera, with that potentially wonderfully hopeful, inspirational name, as it seems only to clash with his profession asundertaker?”.

<sup>62</sup> Conforme Enciclopédia Britannica. Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/Amerigo-Vespucci>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

Nas cenas em que o foco é a família, como o casamento, a luminosidade prepondera, com muitas cores, assim como uma sonoridade completamente diferente. As próprias expressões de Don Vito denotam essa divisão: quando trata de negócios, é um homem sisudo e não demonstra emoções; em família, tem um semblante tranquilo e sorri com frequência. Assim, ele separa o espaço sagrado da família do mundo sombrio do crime (Ilustração 13).

Ilustração 13 - Don Corleone e a separação entre o profano e o sagrado em *O poderoso chefão* (1972)



Jameson (1995) aponta justamente a função ideológica de investir no imaginário utópico como fator que leva a obra a exercer uma força de atração. Para Santopietro, em *O poderoso chefão* (1972), esse impulso se deve a um atributo ainda desconhecido nos filmes do subgênero:

Na esteira da trilogia *O poderoso chefão*, a máfia adquiriu um elemento que nunca tinha possuído: glamour. Perigo, emoção, violência, sentimentos de excitação e prazer, esses elementos sempre figuraram em qualquer debate sobre a máfia, mas com a emoção de Marlon Brando e Al Pacino na tela, com todo o seu carisma exorbitante, a máfia de repente se tornou popular. Mafiosos e *showbiz* se

encontraram, e ambos gostaram do que viram<sup>63</sup> (SANTOPIETRO, 2012, p. 259, tradução nossa).

Segundo Casillo (2011), é necessário apontar também que o sucesso da produção deve-se ao fato de o roteiro ter privilegiado a máfia ítalo-americana na trama. A Paramount aprovou a decisão de Coppola para convocar um elenco de atores ítalo-americanos sempre que possível. Biskind (1998) salienta que a confiança de triunfo da determinação foi tamanha que o estúdio autorizou a contratação de pessoas que nunca tinham atuado desde que apresentassem, da forma mais verídica possível, o perfil do ítalo-americano:

[...] pessoas que tinham o visual certo, como um ex-lutador de luta livre, Lenny Montana, mais conhecido como Zebra Kid, que tinha acabado de sair da penitenciária de Rikers Island, em Nova York, para o papel de Luca Brasi. Coppola não dava a mínima para grandes nomes. “Eu não estava procurando astros”, ele diz. “Estava procurando pessoas que eu poderia acreditar que eram americanos de origem italiana, que não falam de maneira caricata, que não têm sotaques italianos, mas sim sotaque de Nova York” (BISKIND, 1998, p. 133).

Em 1972, *O poderoso chefão* é lançado em 316 cinemas dos Estados Unidos. A bilheteria deu à Paramount um dos retornos mais rápidos e em maior volume de dinheiro como jamais ocorrera na história da indústria cinematográfica:

Seis meses após a estreia, o filme se tornara a maior bilheteria de todos os tempos, ultrapassando *...E o Vento Levou*, que precisara de 33 anos e vários relançamentos para atingir seu recorde. Quando sua rodada de lançamento terminou, *O poderoso chefão* havia acumulado 86,2 milhões de dólares na bilheteria doméstica (BISKIND, 1998, p. 142).

Como consequência, *O poderoso chefão* (1972) é considerado um representante emblemático da própria história do cinema. Para Rafter (2000), a obra de Coppola restituiu o cinema norte-americano a uma posição de primazia e restabeleceu a saga dos gângsteres não só em *Hollywood* mas também na imaginação mítica da América:

O filme segue a troca de comando na família de um gângster proeminente, com regra ordenada e tradicional, que respeitara um rigoroso conjunto de códigos (sem drogas, por exemplo), para um menos cortês, mais violento e amargurado. Esta transição é facilmente comparada ao que a América estava passando no momento da tomada do filme – de uma nação relativamente unificada e caracterizada pela liderança popular, paz e sucessão ordenada, para uma que se rende à falta de integridade, dividida pela guerra, protestos civis, assassinatos e corrupção política<sup>64</sup> (RAFTER, 2000, p. 35, tradução nossa).

<sup>63</sup> Texto original: “In the wake of The Godfather trilogy, the Mafia acquired the one element it had never before possessed: glamour. Danger, excitement, thrills, violence – all of these elements had always figured into any discussion of the mob, but with Marlon Brando and Al Pacino emoting on-screen in all their larger-than-life charisma, the Mafia suddenly became hip. Mobsters and showbiz had met, and both liked what they saw”.

<sup>64</sup> Texto original: “The film follows the changing of the guard in a prominent gangster family – from an orderly and traditional rule, which abided by a strict set of codes (no drugs, for example), to one less chivalrous, more

Biskind (1998) aponta a película como uma das responsáveis por fazer surgir “A Nova *Hollywood*”. A denominação é dada ao período vivido após a derrocada do *studio system*<sup>65</sup>, sistema de produção hollywoodiana que integrava os diferentes setores da indústria cinematográfica, algo como uma “linha de produção” semelhante à das indústrias. Como faz notar o autor, o objetivo da geração de cineastas que assumiam o comando na indústria cinematográfica na Nova *Hollywood* era quebrar a hegemonia econômica e poderosa dos estúdios, o que muitas vezes os levava a desenvolver os estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores.

Embora a Nova *Hollywood* tenha durado pouco mais de uma década, as obras cinematográficas produzidas nesse período são consideradas um legado histórico:

Numa cultura indiferente até ao choque do novo, em que as notícias de hoje são passado remoto e esquecível no dia seguinte, passível apenas de serem recicladas da forma mais vil, os filmes dos anos 1970 mantêm intacto seu poder de perturbar; o tempo não lhes tirou o gume, e são tão provocadores hoje quanto o eram no dia em que foram lançados (BISKIND, 1998, p. 14).

Esse passado se faz presente em *O poderoso chefão* (1972). Desde a sua primeira exibição, a obra se impõe como objeto de referência e intertextualidade, o que pôde ser perpetuado também nas outras duas películas que completam a saga da família Corleone no cinema.

#### 4.2 O PODEROSO CHEFÃO – PARTE II E A EXPANSÃO DO PODER

*O poderoso chefão – Parte II* (1974) segue o contexto sócio-histórico da primeira parte da trilogia. O filme reforça as aspirações de mudança econômica e social da sociedade norte-americana, ainda envolta nos escândalos de Watergate. Novamente, são os mafiosos que obtêm o sucesso, mesmo que de forma ilícita, na película. Sua representação social permite identificar os mesmos objetivos dos homens de negócios do mundo capitalista, de êxito

---

violent, and embittered. This transition is easily likened to the one America was undergoing at the time of the film’s making – from a relatively unified nation characterized by popular leadership, peace, and orderly succession, to one rendered cynical and divided by war, civil protests, assassinations, and political corruption”.

<sup>65</sup> Em termos mais precisos, o *studio system* é uma forma de integração entre os diversos setores da indústria cinematográfica e também representa um método preciso de organização do trabalho destinado à maximização dos lucros através de uma exploração otimizada dos recursos. Isso comporta uma rígida divisão do trabalho e uma total subordinação de todos os componentes da produção (diretores, atores, roteiristas etc.) à figura do produtor. Através do *studio system*, a produção de filmes se configura, em determinados aspectos, como uma indústria (BENOSKI, 2009, p. 38).

financeiro e pessoal. É como se vivessem o *American Dream* de uma forma trágica, apostando no crime como forma de conquistar tudo aquilo que também era desejo da sociedade na era do consumo.

No entanto, a família não mais fornece um refúgio da inépcia do Estado. Rafter (2000) sinaliza que, em *O poderoso chefão – Parte II* (1974), para os Corleone, como no círculo de pessoas influentes de Nixon, a família falha moralmente e se degenera até servir apenas a um propósito: assegurar a sua própria sobrevivência.

A segunda parte da saga da família Corleone intercala dois momentos da história. Relata a ascensão de Michael (Al Pacino) como chefe da família, após o assassinato dos chefes das famílias rivais em *O poderoso chefão* (1972), e conta a trajetória de Vito Corleone até alcançar a posição máxima dentro da máfia. A narrativa em dois tempos divide-se entre a Sicília do final do século XIX e a imigração maciça dos italianos para Nova York no início do século XX, e os negócios da família nos anos 1950.

A sequência inicial revela o pequeno Vito fugindo para os Estados Unidos após ver sua família ser assassinada pela máfia local. Em *Little Italy*, já adulto, Vito (Robert De Niro) busca o sustento da família trabalhando em uma padaria, mas acaba demitido para que sua vaga seja ocupada por um afilhado do *black hand* Don Fanucci (Gastone Moschin). A partir daí, Vito se envolve com pequenos golpistas locais, como o vizinho Clemenza (Bruno Kirby), e, ameaçado por Don Fanucci, decide matá-lo para não ter que pagar parte do dinheiro obtido com os golpes. Assim começa sua ascensão no mundo do crime e surge Don Corleone.

Esse legado fica evidente quando o filme volta para os anos 1950 e mostra o poder conquistado pela família ao longo das décadas, com Michael à frente da família, não mais em Nova York, mas na Califórnia, em Lago Tahoe, com o objetivo de estreitar os negócios em Las Vegas e em Havana (Cuba). Grande parte da trama de *O poderoso chefão – Parte II* ocorre em Cuba, onde estão Michael e Fredo. Em plenas tratativas com o governo, ocorre a Revolução Cubana e a tomada do poder por Fidel Castro, e eles decidem voltar para os Estados Unidos. Os conflitos instalados nas ruas refletem o embate dentro da própria estrutura familiar: Michael descobre a traição do irmão Fredo, que dá subsídios aos planos de Hyman Roth para tirar a família Corleone do caminho.

É nesse momento que se dá o clímax do segundo arco dramático do protagonista. Ao descobrir a atitude de Fredo, Michael prenuncia o fratricídio com o beijo da morte, sinal dado por um chefe mafioso para marcar um membro do clã que deve ser eliminado, geralmente



como resultado de alguma traição (SIFAKIS, 2005). Nessa sequência, Michael pronuncia uma das frases mais emblemáticas da produção: “Eu sei que foi você, Fredo. Você quebrou meu coração, você quebrou meu coração...”<sup>66</sup> (Ilustração 14).

Ao contrário do pai, que buscava a harmonia da família, Michael não poupa sequer as pessoas mais próximas que ousem atrapalhar seus planos ou interesses. O protagonista também impede Kay, ao pedir o divórcio, de visitar os filhos, que ficam sob sua guarda. Michael mostra-se uma figura fria e calculista que utiliza qualquer estratégia para eliminar ou punir aqueles que considera inimigos.

Michael Parenti, em sua obra *Make-Believe Media: The Politics of Entertainment* (1992), reforça a mudança entre as administrações de pai e filho quando traça um paralelo com *O poderoso chefão* (1972). Segundo ele, Don Corleone, o herói popular, patriarca adorável, parece não querer nada mais do que uma vida decente para sua família e uma renda constante de seus empreendimentos. *O poderoso chefão – Parte II* (1974) apresenta Michael “como a cabeça monstruosa de uma empresa multinacional corrupta, um executivo do inferno”<sup>67</sup> (PARENTI, 1992, p. 160, tradução nossa).

O crítico social argumenta que o mito máfia desvia a atenção do público a partir do momento que expõe a corrupção dentro das elites empresariais e políticas que compõem a classe dominante norte-americana. Parenti (1992) retrata o império dos Corleone não como uma aberração, mas como algo enraizado na economia e na política norte-americana, o que pode ser observado no diálogo de Michael com o senador Pat Geary (G. D. Spradlin), quando o político exige propina de US\$ 250 mil e 5% mensais dos lucros brutos dos empreendimentos da família Corleone para liberar uma licença de um hotel que planejam adquirir:

Michael: O preço da licença é menos de US\$ 20 mil, certo?

Geary: Isso mesmo.

Michael: Por que eu pagaria mais do que isso?

Geary: Porque eu pretendo extorqui-lo. Não gosto da sua gente. Não gosto de vê-los vir para um país limpo, com o cabelo cheio de óleo, vestidos em ternos de seda, e tentando se passar por americanos honestos. Farei negócio com você, mas saiba que desprezo essa sua farsa, e os meios desonestos que você usa. Você e a maldita de sua família.

Michael: Senador, ambos fazemos parte da mesma hipocrisia. Mas nunca pense que isso se aplica à minha família.

<sup>66</sup> A frase original, “I know it was you, Fredo. You broke my heart. You broke my heart”, recebeu o reconhecimento do American Film Institute em 2005 e figura entre as melhores citações da história do cinema.

<sup>67</sup> Texto original: “[...] presenting Michael Corleone as the monstrous head of a corrupt multinational corporation, a CEO from hell”.

Ilustração 14- O beijo da morte, clímax do arco dramático de *O poderoso chefão – Parte II* (1974)



A sequência ganha um significado a mais quando, no decorrer da narrativa, evidencia-se a tentativa de Michael de fazer com que os negócios da família se tornem legais. Para Jameson (1995), essa é uma das principais marcas da sequência da saga. O auge ocorre quando os negócios, representando o próprio imperialismo americano, “defrontam-se com esse supremo obstáculo último a seu dinamismo interno e sua expansão estruturalmente necessária, que é a Revolução Cubana” (JAMESON, 1979, p. 34). Enquanto, no primeiro filme, o material mafioso serviu como substituto para os negócios, primando pela questão dos

valores, em *O poderoso chefão II* (1974) a busca por negócios legítimos transforma os mafiosos em homens de negócios reais.

[...] Daí, esses dois impulsos narrativos que são como o reverso um do outro: o mito ideológico da máfia acaba por gerar a visão autenticamente utópica da libertação revolucionária; já o degradado conteúdo utópico do paradigma familiar finalmente desmascara a si mesmo como sobrevivência de formas mais arcaicas de repressão, sexismo e violência (JAMESON, 1979, p. 34).

Russo (2011) completa o pensamento de Jameson (1979) ao afirmar que, assim como na primeira parte da trilogia, em *O poderoso chefão: Parte II* (1972) um grande abismo separa a vida da família Corleone e os negócios da máfia, mas com um importante contraste. Na segunda parte da saga, há um conflito temático: uma profunda sensação de vazio associada à forma como os negócios são administrados por Michael Corleone. Ao contrário de Don Corleone, que se ressentiu com Amerigo Bonasera por não ter lhe oferecido uma xícara de café – como sinal de respeito e amizade –, Michael adota outros modos de procedimento, baseados no sigilo e na violência.

Conforme aponta Russo (2011), o que predomina, na administração de Michael, é a *Gesellschaft*, ao passo que o novo Don nivela tudo em estruturas meritocráticas, racionalizando e impessoalizando. Leis, contratos e questões envolvendo dinheiro são tratados da mesma maneira para todos, sem intimidades, favoritismos ou lealdade.

A cadeira vazia que abre o filme significa diferença de Michael para seu pai e distância do filme de Coppola de apenas dois anos antes: Michael representa uma nova máfia, multiétnica e internacionalizada, que não poderia ser mais diferente do que a organização encabeçada por Don Vito em Little Italy depois de assassinar o extorsionário Mão Negra Don Fanucci na primeira parte do século XX<sup>68</sup> (RENGA, 2012, s.p., tradução nossa).

De acordo com Russo (2011), a segunda película da saga da família Corleone tem como principal padrão o desejo de plenitude por meio da autorrealização e da expansão do poder. No caos conceitual e de enorme significação de *O poderoso chefão*, Messenger (2002) atenta para a possibilidade de encontrar melodramas críticos, em grande quantidade, transmutados em ações dos Corleone. O longa-metragem dramático, complementa Rosenstone (2010), também tem o papel de fazer o público mergulhar na história, tentando

---

<sup>68</sup> Texto original: “The empty chair that opens the film signifies Michael’s difference from his father and Coppola’s distance from his film of just two years earlier: Michael represents a new, internationalized multi-ethnic Mafia that could not be more different than the organization Don Vito headed in Little Italy after murdering Black Hand extortionist Don Fanucci in the earlier part of the twentieth century”.

destruir a distância entre o espectador e o passado, e extinguir, pelo menos enquanto está assistindo ao filme, a capacidade de pensar a respeito do que se está vendo.

No caso de Michael, há um evidente conflito em sua trajetória nas duas películas. Messenger (2002) nota que, na primeira parte da trilogia, o protagonista se revela como um herói de guerra condecorado que quer apresentar a namorada para a família, mas carrega todo um dilema ao ter que decidir ir contra o que planejava para seu futuro e assumir os negócios ilícitos.

Apesar de Michael apresentar métodos completamente diferentes dos que eram adotados por seu pai, suas estratégias acabam atenuando seus atos a partir do momento em que ele assume a família para tentar legalizar os negócios dela. Além disso, sua decisão, que contrapõe sua ideia inicial de não se envolver com a máfia, é tomada no momento em que ele vê a fragilidade de Don Corleone, indefeso na cama do hospital, após a tentativa de assassinato: “Fique deitado, papai. Cuidarei de você agora. Estou com você agora. Estou com você”.

Ao expor os dilemas do protagonista com essas questões, *O poderoso chefão – Parte II* (1974) dá a Michael certa humanização, o que também, segundo o pensamento moriniano, contribui para a formação do mito:

Naturalmente, não é preciso levar o problema muito a sério, como fazem certos intelectuais que acreditam que, nas salas de cinema, só eles são capazes de distinguir entre o espetáculo e a vida. Os espectadores fazem essa distinção (MORIN, 1989, p. xi).

Assim como Don Corleone, Michael foi levado pelas circunstâncias a entrar nos negócios da máfia. Isso fica claro, segundo Russo (2011), no momento em que os *flashbacks* que marcam *O poderoso chefão – Parte II* (1974) alternam cenas sobre o presente da família Corleone e o passado do patriarca na Sicília. Russo (2011) argumenta que são claros os paralelos entre eles: Vito e Michael realizam a primeira grande matança aproximadamente na mesma idade: Vito tem entre 28 e 29 anos quando assassina Don Fanucci. Michael, que aparece na cena seguinte como um bebê nos braços do pai após esse crime, atira em Sollozzo e no Capitão McCluskey quando tem entre 26 e 27 anos. Além de cimentar o poder em uma idade semelhante, ambos promovem uma vingança quando estão próximos dos 40 anos de idade: Michael executa os chefes das famílias que atentaram contra seu pai, e Vito retorna à Itália para vingar a morte de seus pais e seu irmão.

Assim, os Corleone passam a ser percebidos pelo espectador como os “bons assassinos”, pois lutam contra “assassinos maus” (MESSENGER, 2002, s.p.). Para que essa alteração ocorra, Carroll (2004) chama a atenção para a necessidade da caracterização dos demais personagens, a fim de cumprir o que ele classifica de “fórmula do melhor entre os piores”. Michael se torna mais humano ao matar um policial corrupto e um gângster que não segue sequer as regras do crime organizado ao trair a própria máfia em *O poderoso chefão* (1972).

Para Santopietro (2012), Michael abraça seu papel como herdeiro tão completamente que evolui para um Don que é, simultaneamente, mais americano e mais ferozmente aliado com antigos códigos de conduta sicilianos do que seu próprio pai, pois quer alcançar o sonho americano de riqueza, sucesso e poder. Rafter (2000) considera que, quanto mais ambíguas ou complexas as mensagens da criminologia, melhor será a produção cinematográfica: “As pessoas gostam de debater os significados dos filmes. Quais serão os motivos de Michael Corleone mudar entre *O poderoso chefão* (1972) e *O poderoso chefão – Parte II* (1974)?” (RAFTER, 2000, p. 49).

Desse modo, se houver uma única explicação para o comportamento de um personagem, ou se a interpretação principal for moralmente simplista, Rafter (2000) sentencia que os espectadores ficarão insatisfeitos. Esses componentes de relações complexas presentes na narrativa fílmica da segunda parte da trilogia, então, auxiliam a reforçar a imagem do protagonista e dar a Michael Corleone a possibilidade de conquistar o carisma como anti-herói. Por conseguinte, apesar da desolação moral ou talvez por sua causa, conforme sinaliza Rafter (2000), *O poderoso chefão – Parte II* (1972) reforça a grandeza do gênero gângster, que continuou seu renascimento em 1980 e 1990 com filmes como *Era uma vez na América* (*Once upon a time in America*, 1984, direção de Sergio Leone), *Os intocáveis* (*The untouchables*, 1987, direção de Brian de Palma), *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990, direção de Martin Scorsese) e *Donnie Brasco* (1997, direção de Mike Newell).

#### 4.3 O PODEROSO CHEFÃO – PARTE III E A REDENÇÃO

Os dilemas que marcam a trajetória do protagonista Michael Corleone (Al Pacino) nas primeiras partes da trilogia dão o tom à narrativa de *O poderoso chefão – Parte III* (1990). De um chefão duro e impetuoso, o personagem passa a alguém que busca estreitar os laços com os filhos Antony (Franc D’Ambrosio) e Mary (Sophia Coppola) e, definitivamente, legalizar

os negócios da família. Atormentado pelo remorso pela morte do irmão Fredo, tenta superar os efeitos de sua ascensão ao poder. Para isso, utiliza a riqueza da família, por meio da Fundação Vito Corleone, para fazer doações e atos de caridade, o que lhe rende o título de *Commendatore* da Ordem de São Sebastião.<sup>69</sup>

Depois de ver frustrada a tentativa de fazer com que Antony termine a faculdade de Direito e ajude a tornar a família Corleone legalizada, Michael confia no sobrinho Vincent Mancini (Andy Garcia), filho ilegítimo de Sonny Corleone (James Caan) com Lucy Mancini (Jeannie Linero), para comandar a transição. Michael reconhece a lealdade familiar do sobrinho quando ele o alerta sobre o comportamento suspeito de Joe Zaza (Joe Mantegna), que, no decorrer da narrativa, trama contra os Corleone junto às outras famílias mafiosas.

Paralelamente a esses conflitos, Michael encontra na *Internacional Immobiliare*, *holding* imobiliária internacional, uma oportunidade de sair do submundo. Ele oferece ao Banco do Vaticano US\$ 600 milhões para obter 25% das ações da empresa, o que lhe garantiria o controle acionário. Mais uma vez, se vê envolto em um cenário de traições. Entretanto, Santopietro (2012) assinala que a própria salvação idealizada por Michael cria um problema de autoidentidade:

Ele [Michael] quer restaurar a honra ao nome Corleone e até mesmo se desfaz dos negócios que envolvem os jogos de azar antes de fazer a doação de US\$ 100 milhões que, ele espera, irá representar o ponto de partida de sua salvação. O problema, e ironia, reside no fato de que Michael está tentando expiar suas transgressões ao fazer uma doação de dinheiro que obteve com sangue a uma igreja repleta de fraudes, mentiras e, finalmente, assassinato. Inevitavelmente, ele é sugado de volta ao mundo de violência do qual quer escapar e percebe que simplesmente trocou uma forma de prisão por outra<sup>70</sup> (SANTOPIETRO, 2012, p. 154, tradução nossa).

Esses sinais contraditórios, como evidencia Tamburri (2000), são marcas da trilogia, uma vez que o espectador é constantemente desafiado a decodificar uma série de indícios:

---

<sup>69</sup> Conforme explica o site da Presidência da República Italiana, *Commendatore* é um título de honra concedido por ordens de mérito a pessoas que se destacaram no campo da literatura, das artes, da economia, dos cargos públicos e em atividades para os serviços sociais, filantrópicos e humanitários, bem como para as carreiras civis e militares. Disponível em: <<http://www.quirinale.it/qrnw/statico/onorificenze/cennistorici/omri.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2016.

<sup>70</sup> Texto original: “He wants to restore honor to the Corleone name, and even sells off his gambling interests before making the \$100 million gift he hopes will represent the starting point of his salvation. The problem, and ultimate irony, lies in the fact that Michael is attempting to atone for his transgressions while making a donation of blood money to a church itself rife with fraud, lies, and, eventually, murder. Inevitably, he is sucked back into the world of violence from which he wants to escape and realizes that he has simply traded one form of prison for another”.

Tal *oppositorum coincidentia*<sup>71</sup> – a presença da competição de funções entre imagens e cenas – é certamente parte de uma estratégia retórica que provoca o espectador a (re)construir a sua própria história: que esta pode ser, de fato, as experiências e atribuições de uma família da máfia, ou que sua história é uma metáfora de como fizeram a América, como alguns queriam ver o filme, ou, de fato, algo mais ainda<sup>72</sup> (TAMBURRI, 2000, s.p., tradução nossa).

A forma de perceber o passado também é afetada por essa dicotomia. Rosenstone (2010) sustenta que filmes históricos, mesmo os que tratam de representações fantasiosas ou ideológicas, influenciam o tipo de pensamento histórico sobre o que acontece na tela:

Concentrando-se em pessoas documentadas ou criando personagens ficcionais que são colocados no meio de um importante acontecimento ou movimento (a maioria dos filmes contém tanto personagens reais quanto inventados), o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: indivíduos (um ou um pequeno grupo) estão no centro do processo histórico. Através de seus olhos e vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas jurídicas, movimentos políticos, genocídios. Mas fazemos mais do que apenas ver: também sentimos. Usando a imagem, música e efeitos sonoros além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem – mais especificamente nos personagens envolvidos nas situações históricas representadas (ROSENSTONE, 2010, p. 33-34).

Assim como o dualismo apontado em *O poderoso chefão – Parte III* (1990), o contexto sócio-histórico de seu país representava uma interrogação para os norte-americanos, com uma economia enfraquecida. Walsh (1993) relata que, entre 1989 e 1990, as medidas adotadas para conter a inflação colocaram o bem-estar financeiro de milhões de norte-americanos em risco, o que ocasionou uma perda de confiança por parte de consumidores e empresários. De acordo com Gardner (1994), os chamados trabalhadores do colarinho branco e funcionários das indústrias de finanças, de seguros e imobiliária tiveram um risco maior de perder o emprego no início de 1990 do que em qualquer momento no passado.

Appelbaum e Chambliss (1997) explicam que o mesmo termo usado para denominar trabalhadores da área administrativa é aplicado para classificar crime: a expressão *white-collar crim*, ou crime do colarinho branco, refere-se a delitos cometidos por profissionais de negócios e governamentais com motivação financeira. No que diz respeito às estatísticas oficiais e crimes do colarinho branco, com base em relatório do FBI, Croall (2011) destaca

<sup>71</sup> *Oppositorum coincidentia* é um conceito utilizado pelo filósofo Micea Eliade para classificar a “coincidência de opostos” presente em mitos, rituais e experiências místicas, ou seja, segundo o autor, muitos mitos se apresentam com uma dupla revelação (ELIADE, 1992).

<sup>72</sup> Texto original: “Such coincidentia oppositorum – the presence of competing imagery and sign functions – is surely part of a rhetorical strategy that provokes the spectator to (re)construct his/her own story: that this may indeed be the trials and tribulations of a Mafia family, that their story is a metaphor for making it in America, as some have wanted to see in the film, or, in fact, something else still”.

que o número de casos de falsificação e peculato aumentou significativamente entre 1990 e 2009.

Messenger (2002) entende que, dessa forma, novamente a família criminosa mostra operar com mais eficiência, rapidez e senso de justiça do que toda a autoridade judicial e policial. Isso posto, há uma crise potencial de identificação do espectador ao concordar com a avaliação de Don Corleone: “O sistema falhou gravemente com os seus fiéis cidadãos; muitas vezes sem qualquer argumento; e nós não sabemos o que fazer em tais circunstâncias” (MESSENGER, 2002, s.p.). Para Sklar (1978), assim surgem novas fontes de mitologia moderna, principalmente em função de *Hollywood* servir de inspiração para películas de vanguarda criadoras de mitos.

Com efeito, a sétima arte nutre os espectadores de encantamento, e os atores são o combustível para inflamar a imaginação, mesmo em se tratando de personagens complexos que coloquem em xeque os próprios valores e crenças do público:

A estrela de cinema se torna assim alimento dos sonhos. O sonho, ao contrário da tragédia ideal de Aristóteles, não nos purifica de fato de nossos fantasmas, mas, por outro lado, atrai obsessivamente a sua presença. Só parcialmente as estrelas provocam catarses e conservam fantasmas dos quais queriam, mas não podem libertar-se através de ações. O papel da estrela se torna aqui “psicótico”: polariza e fixa obsessões. Se não podem passar ao ato total, esses sonhos, contudo, afloram à superfície de nossas vidas concretas e modelam nossos comportamentos mais plásticos (MORIN, 1989, p. 97).

Brombert (2010) observa que o herói negativo contesta, talvez mais vividamente do que o próprio herói tradicional, nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nos vemos ou queremos ver: “O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador. A concomitante crítica de conceitos heroicos subentende estratégias de desestabilização e, em muitas obras examinadas neste estudo, comporta implicações éticas e políticas” (BROMBERT, 2010, p. 14-15).

Outro aspecto levantado pelo autor é que, por força da exaltação da vontade, aliada à bravura e à própria ação, o herói torna-se um exemplo inclusive quando está ligado a forças sombrias e incontroláveis, “pairando muito acima dos seres humanos comuns, quase num pedestal, destinado a ser reverenciado como efígie ou monumento por toda posteridade” (BROMBERT, 2010, p. 19). Rosenstone (2010) soma-se a esse argumento ao denotar que o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a história mundial na tela, também familiar, são semelhantes em pelo menos dois aspectos:



O filme personaliza, dramatiza e imprime emoção ao passado. Ele nos oferece a história como triunfo, angústia, felicidade, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo. Todas as capacidades especiais da mídia – cor e movimento, música e efeitos sonoros, closes do rosto humano, justaposição de imagens – são utilizadas para criar a sensação de que não estamos assistindo aos acontecimentos, mas vivenciando-os (ROSENSTONE, 2010, p. 76).

O historiador acresce que pontos importantes estão em jogo, pois, no correr do tempo, o herói refletiu, ou até mesmo determinou, a visão moral e poética formada a partir do momento em que se busca o sentido da vida.

Heróis eram excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade (BROMBERT, 2010, p. 15).

Michael e Vito Corleone encaixam-se nessas percepções, ao contrariarem o herói miticamente estruturado que, pelas palavras de Vogler (2007), tem a responsabilidade de despertar no público um estado de aceitação; o público se identifica com o herói, seja através das ações, seja através das características que possui. “Heróis devem ter qualidades universais, emoções e motivações que todo mundo já experimentou em algum momento ou outro”<sup>73</sup> (VOGLER, 2007, p. 30, tradução nossa).

Don Corleone, então, poderia ser considerado um herói estruturado, pois, na cena de abertura do filme, é apresentado abraçando um gato frágil durante o casamento de sua filha. Entretanto, essa é apenas uma parte que compõe o personagem. Don Corleone também explora jogos de azar e prostituição dentro dos negócios da família, coage aqueles que não cumprem suas determinações, pratica e ordena assassinatos. Como questiona Tamburri (2000), Don Corleone é um pai amoroso ou um chefe mesquinho de uma organização criminosa? Vogler (2007) explica que uma pista importante vem do próprio título das obras, que pode indicar uma representação da condição do herói e de seu mundo:

O título *The godfather*<sup>74</sup>, por exemplo, sugere que Don Corleone seja tanto deus como o pai à sua gente. O desenho gráfico do logotipo do romance e do filme expõe outra metáfora, a mão de um marionetista a trabalhar as cordas de fantoche invisível. Don Corleone é o marionetista ou ele é o boneco de uma força superior? Somos todos fantoches de Deus ou temos livre-arbítrio? O título metafórico e as imagens

<sup>73</sup> Texto original: “Heroes should have universal qualities, emotions, and motivations that everyone has experienced at one time or another”.

<sup>74</sup> Vogler (2007) cita o título original que, em sua tradução literal, significa “o padrinho”.

permitem muitas interpretações e ajudam a dar coerência à história<sup>75</sup> (VOGLER, 2007, p. 85, tradução nossa).

Ao longo da trilogia, o espectador se defronta com um choque de significados que marcam diferentes tramas e personagens na narrativa fílmica. Michael, condecorado por sua contribuição aos Estados Unidos na Segunda Guerra, reluta para ingressar em negócios escusos, mostra-se sem sentimentos e se torna um violento chefe de uma família criminosa.

A transformação do protagonista, inclusive, fica evidente em seus três arcos dramáticos: a entrada para o mundo do crime, na primeira película; a crueldade explícita no beijo que marca o irmão Fredo para a morte, na segunda parte; e, finalmente, sua remissão, no encerramento da saga. O clímax vivido pelo protagonista em *O poderoso chefão – Parte III* (1990) representa o expurgo de todos os seus atos no submundo, ao ver o tiro que era destinado a ele atingir a filha (Ilustração 15). Nem todos os seus esforços para legalizar a família, sintetizados na frase “Justamente quando penso estar fora, eles me puxam para dentro de novo<sup>76</sup>”, foram suficientes para evitar a morte de Mary. O grito silenciado pela dor traça sua jornada como herói trágico, que, “em última análise, leva à sua destruição” (VOGLER, 2007, p. 92). O autor faz notar que esse próprio antagonismo é um ingrediente na elaboração do mito do herói:

Os heróis também devem ser seres únicos humanos, ao invés de criaturas estereotipadas ou deuses de lata, sem falhas ou imprevisibilidade. [...] Ninguém quer ver um filme ou ler uma história sobre as qualidades abstratas em forma humana. Queremos histórias sobre pessoas reais. Um personagem real, como uma pessoa real, não é apenas uma característica única, mas uma combinação única de muitas qualidades e impulsos, alguns deles conflitantes. E quanto mais conflitante, melhor. Um personagem dilacerado pelo dever da guerra e lealdade ao amor é inerentemente interessante para uma audiência. Um personagem que tem uma combinação única de impulsos contraditórios, como confiança e suspeita ou a esperança e o desespero, parece mais realista e humano do que aquele que exibe apenas um traço de caráter<sup>77</sup> (VOGLER, 2007, p. 30-31, tradução nossa).

<sup>75</sup> Texto original: “The title of *The Godfather*, for example, suggests that Don Corleone is both god and father to his people. The graphic design of the logo for the novel and movie lays out another metaphor, the hand of a puppeteer working the strings of an unseen marionette. Is Don Corleone the puppeteer, or is he the puppet of a higher force? Are we all puppets of God, or do we have free will? The metaphorical title and imagery allow many interpretations and help to make the story a coherent design”.

<sup>76</sup> A frase original é “Just when I thought I was out... they pull me back in”.

<sup>77</sup> Texto original: “Heroes must also be unique human beings, rather than stereotypical creatures or tin gods without flaws or unpredictability. Like any effective work of art they need both universality and originality. Nobody wants to see a movie or read a story about abstract qualities in human form. We want stories about real people. A real character, like a real person, is not just a single trait but a unique combination of many qualities and drives, some of them conflicting. And the more conflicting, the better. A character torn by warring allegiances to love and duty is inherently interesting to an audience. A character who has a unique combination of contradictory impulses, such as trust and suspicion or hope and despair, seems more realistic and human than one who displays only one character trait”.

A própria palavra herói, que em sua raiz grega significa “para proteger e servir”, completa Vogler (2007), trata de alguém que está disposto a sacrificar suas próprias necessidades em nome de terceiros. Esses seres divinizados desempenham um papel importante na mitologia. Como explica Barthes (2009), isso não se dá apenas em relação a palavras: o mito representa todo um sistema de comunicação, com todo o universo de expressões.

A desenvoltura é o signo mais astucioso da eficácia; nela se encontra a idealização de um mundo dominado pelo mais puro código do gesto humano e que já não se deixaria reter pelos embaraços da linguagem: os gângsteres e os deuses não falam; acenam com a cabeça, e tudo acontece (BARTHES, 2009, p. 72).

A percepção barthesiana pode ser identificada em diversos momentos da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990). Na primeira parte da saga, Don Corleone faz apenas um sinal com a mão e, imediatamente, uma bebida é servida a Amerigo Bonasera. O mesmo acontece quando, em meio a uma reunião, o chefão levanta-se da cadeira: todos os presentes ficam imediatamente em pé. Sem que uma frase seja pronunciada, o sinal de respeito está caracterizado.

Michael vivencia o mesmo processo. Na cena final de *O poderoso chefão* (1972), um leve movimento é o suficiente para que todos os presentes beijem sua mão, com referência ao valor simbólico do gesto de uma saudação serviçal. Mais do que isso, a sequência traz toda uma gama de significados da própria máfia. *Baciamo le mani*<sup>78</sup> é uma figura de linguagem do Sul da Itália, em particular da Sicília, que, conforme Versaci, Scavone e Carrocetto (1980), além da submissão, representa reverência e respeito a alguém importante.

Essas noções de masculinidade e etnia construídas pela trilogia de *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) e todas as controvérsias que elas envolvem são apontadas por Larke-Walsh (2010) igualmente como responsáveis por uma articulação mitológica. Em vista disso, essas películas são muito mais do que apenas entretenimento violento: elas podem ser vistas como um texto contínuo que perpetua as mitologias da máfia. Barthes (2009) contribui com essa argumentação, ao considerar que os gângsteres apresentam o resíduo de um movimento trágico que consegue confundir o gesto e o ato sob o mais ínfimo burburinho:

O gesto desvolto do gângster, pelo contrário, tem todo o poder arquitetado de uma interrupção; sem ímpeto, rápido na procura infalível do seu ponto terminal, interrompe o fluxo do tempo e perturba a retórica. [...] Todas estas operações impõem a ideia de que a verdadeira vida está no silêncio e de que o ato goza de

---

<sup>78</sup> *Baciamo le mani* significa “beijamos suas mãos”.

direito de vida ou morte sobre o tempo. Assim, o espectador tem a ilusão de um mundo seguro, que só se modifica sob a pressão dos atos (BARTHES, 2009, p. 73).

Ilustração 15 - A jornada como herói trágico de Michael em *O poderoso chefão – Parte III* (1990)



Imagens como essas, segundo Jameson (1995), podem ser guardadas por tempo ilimitado, pois representam os verdadeiros objetos da busca:

[...] as imagens do filme da noite anterior marcam a manhã, impregnando-a de lembranças semiconscientes, de modo a despertar um alarme moralizador; como um visual de que é parte, mas também essência e concentração, um emblema e todo um programa, o cinema é um vício que deixa suas marcas no próprio corpo (JAMESON, 1995, p. 2).

O tempo também é responsável, na visão de Kellner (2001), por fornecer percepções que evoluem conforme a multiplicidade de avanços tecnológicos, fazendo com que “os textos da cultura de mídia incorporem vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos” (KELLNER, 2001, p. 123). O fato de se tratar de uma trilogia faz com que a saga da família Corleone tenha um espaço privilegiado na lembrança do espectador, uma vez que, ao assistir a um dos filmes da sequência, irá rememorar as produções anteriores. Como define Jameson (1995, p. 1-2):

[...] memórias são, acima de tudo, recordações dos sentidos, pois são os sentidos que lembram, e não a “pessoa” ou a identidade pessoal. Isso pode acontecer com livros, se as palavras forem suficientemente sensoriais, mas sempre se dá com filmes, quando já vimos muitos e, inesperadamente, revemos um.

Em síntese, a trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990), ao evidenciar as relações familiares dentro da estrutura criminosa, alça o mafioso de “bandido do bairro” para a posição de “padrinho”. Michael Corleone, embora destoe do patriarca da família enquanto chefão, consegue se redimir ao mostrar conflitos e dilemas que o tornam mais humano. Além disso, vale ressaltar que, embora o protagonista da trilogia seja Michael, o personagem de Don Corleone, interpretado por Marlon Brando na primeira parte da trilogia, ocupa um papel importante no desenrolar das continuações da obra, uma vez que a comparação entre pai e filho se torna inevitável.

## 5 O NOVO PERFIL DO MAFIOSO

Os filmes de gângster com foco na máfia italiana seguiram em ascensão após o sucesso obtido pela trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) até o final dos anos 1990. As películas passaram a retratar o mundo do crime organizado de uma forma mais fidedigna do que já havia sido feito até então, caso de *Os bons companheiros* (1990) e *Donnie Brasco* (1997). Após 2000, houve uma queda substancial nas produções de *Hollywood*. Aparentemente, houve uma migração do tema para a televisão por assinatura, como a exemplo da série *Família Soprano* (1999-2006, HBO). *Sob suspeita* (2006) figura entre as poucas obras realizadas pela indústria cinematográfica norte-americana na referida década. As três películas têm em comum a característica de se basearem em fatos verídicos que marcaram a história da máfia.

### 5.1 OS BONS COMPANHEIROS E O FIM DO ANTI-HERÓI

*Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990, direção de Martin Scorsese) é apontado como uma das obras cinematográficas mais fiéis ao representar o mundo da máfia. Baseada no *best-seller Wiseguy* (1986), de Nicholas Pileggi, a película narra a história verídica de Henry Hill (Ray Liotta), filho de pai irlandês e mãe italiana, e seu fascínio pelos gângsteres desde garoto no Brooklyn, bairro de Nova York. A carreira no submundo começa cedo, quando, com apenas 11 anos de idade, torna-se protegido de James “Jimmy” Conway (Robert De Niro), um mafioso em ascensão, braço direito do chefe da máfia local, Paul “Paulie” Cicero (Paul Sorvino). Ainda adolescente, é preso enquanto comete um delito, e seu silêncio durante o interrogatório é bem recebido pelo clã. Assim, o envolvimento com a organização criminosa cresce com o passar dos anos, e Hill assume mais responsabilidades junto à gangue, sempre na companhia do amigo de infância e parceiro de crime Tommy DeVito (Joe Pesci). Apesar de não estar apto a se tornar um homem feito por ser um ítalo-britânico, Hill ocupa um cargo importante da organização.

A obra começa com Henry dirigindo um carro, e com ele estão Jimmy e Tommy. Ruídos ouvidos no carro fazem com que parem o veículo. É quando o espectador se depara com a primeira cena de violência: ao abrir o porta-malas, descobrem que o homem que iriam enterrar ainda está vivo. Tommy, o mais inescrupuloso, desfere diversas facadas na vítima, até que Jimmy saca a arma e dispara os tiros fatais.

Mesmo perplexo com a frieza de Tommy, Hill admite: “Para mim, ser um gângster era melhor do que ser presidente dos Estados Unidos”. A justificativa para a sua relação ambígua com a máfia está posta. Henry não queria ser dominado pelo mal, mas via na atividade criminosa sua chance de ascensão em um lugar onde as chances de obter êxito financeiro seguindo as regras da sociedade eram praticamente nulas. Para Orsitto (2011), a cena de abertura antecipa a relação dúbia que o protagonista desenvolve com a máfia ao longo do filme e que culmina na sua decisão final de cooperar com as autoridades federais.

A distância do protagonista dos habitantes deste submundo contribui para a sua percepção do gângster como uma figura mítica, um papel-modelo a ser imitado. Nas palavras de Henry, tornar-se como um deles significa ‘ser alguém em um bairro cheio de ninguém’. Essa posição lhe permitiria perseguir a sua própria versão do *American Dream*, adquirindo, assim, a mobilidade social e a liberdade de fazer o que quisesse<sup>79</sup> (ORSITTO, 2011, s.p., tradução nossa).

Durante sua trajetória nos negócios da família, conhece Karen (Lorraine Bracco), casa-se com ela e enfrenta uma vida familiar tumultuada, em um primeiro momento, pela apreensão da esposa com seu modo de vida. O obstáculo é vencido a partir do momento em que a vida glamorosa logo a seduz. Outro episódio conflituante na vida do casal se dá no momento em que Karen descobre que Hill tem uma amante, mas ele promete que dará um fim ao relacionamento extraconjugal.

Sentenciado a dez anos, junto com Jimmy, em função de uma denúncia envolvendo a cobrança de dívida de jogos, Hill se envolve na venda de drogas como meio de sustentar a família durante o tempo em que está detido. A atividade prossegue após sua saída da cadeia, e o comércio de narcóticos passa a ser não apenas sua principal fonte de renda como também de consumo, apesar da censura de Paulie. Sentindo-se traído, Paulie dá por encerrada a associação entre eles com o pagamento de uma indenização simbólica a Hill.

Para se defender das acusações federais por tráfico de drogas e, principalmente, escapar da morte por ter traído a família criminosa, Hill busca refúgio no Programa de Proteção a Testemunhas. Seus relatos levam Paulie e Jimmy para a penitenciária. A vida no mundo real não é a que ele esperava, ainda que saiba que essa é a consequência por ter baseado suas ações em impulsos hedonistas. “Agora eu não sou ninguém. Vou viver o resto

---

<sup>79</sup> Texto original: “the protagonist’s distance from the habitants of this underworld contributes to his perception of the gangster as a mythical figure, a role model to be imitated. In Henry’s words, becoming like them means ‘being somebody in a neighborhood full of nobodies.’ Such a position would allow him to pursue his own version of the American Dream, thereby acquiring social mobility and the freedom to do as he pleases”.

da minha vida como um inútil.”<sup>80</sup> Não há perdão para aqueles que descumprem duas das principais regras do mundo da máfia: “nunca traia a família e mantenha sempre a boca fechada”, lição que recebeu de seu tutor Jimmy Hill, que é saudado pela família mafiosa quando é retido ainda jovem, delata os comparsas para garantir a sua salvação (Ilustração 16).

Ilustração 16 - Hill, de herói a delator em *Os bons companheiros* (1990)



Essas características, segundo Orsitto (2011), fazem com que a obra de Scorsese provoque uma mudança fundamental no subgênero:

Apesar de um conto clássico da ascensão e queda de um criminoso no submundo ítalo-americano, este filme representou um novo tipo de gângster. Com seu pastiche pós-moderno de elementos, influências e citações, *Os bons companheiros*

<sup>80</sup> Texto original: “I’m an average nobody. I get to live the rest of my life like a schnook”.



pavimentou o caminho para os filmes de diretores como Quentin Tarantino<sup>81</sup> (ORSITTO, 2011, s.p., tradução nossa).

O realismo da retratação, acrescenta Gardaphé (2006), está no fato de os gângsteres não serem apresentados de forma romantizada, mas como perdedores, algo que não se pensava até então. O glamour dá lugar ao lado obscuro do crime, marcante no modo de vida dos personagens da produção de Scorsese. “Não é uma metáfora para o que é certo ou errado com os Estados Unidos; é simplesmente a maneira que estes homens escolheram viver” (GARDAPHÉ, 2006, s.p.). Como resultado, a partir de *Os bons companheiros* (1990), o dualismo passa a ser do próprio mafioso:

É claro que a intenção de Scorsese é desmistificar a figura do mafioso, intenção explicitada no nível narrativo das relações experimentadas pelos três membros principais do grupo de Paulie Cícero na conclusão do filme: Hill, que se tornou um gângster importante por causa da cocaína, vira dedo-duro para salvar a si mesmo e vergonhosamente entra em um Programa de Proteção à Testemunha para viver o resto da vida como um estúpido que se vitimiza; o gângster fora de controle Tommy DeVito, que normalmente exibe seus poderes de gângster de forma cruel e se manifesta por meio de explosões de violência psicopata, vai a um ponto tão extremo que a máfia tem de exterminá-lo. Jimmy Conway, “o tipo de cara”, como narra a voz de Hill, “que torcia por bandidos nos filmes”, acaba fechado em uma total paranoia<sup>82</sup> (D’ACIERNO, 1999, p. 648-649, tradução nossa).

Orsitto (2011) reforça essa característica ao afirmar que, em *Os bons companheiros* (1990), Scorsese apresenta uma nova categoria de empresários da máfia, que adotam valores capitalistas em busca de lucro e poder. Além disso, em contraponto às produções anteriores, Hill confessa, já na cena inicial, sua vontade de pertencer ao submundo e de conviver com os homens do colarinho azul. Aqui, a produção estabelece outra oposição a produções anteriores, cujo foco era os crimes do colarinho branco.

Croall (2011) apregoa que, enquanto os crimes do colarinho branco são “crimes ocupacionais”, referindo-se a pessoas que ocupam cargos com status social elevado, o crime do colarinho azul tem como principal característica o fato de se utilizar de informações privilegiadas, associadas principalmente com as empresas, para cometer ações de peculato,

<sup>81</sup> Texto original: “Although a classic tale of the rise and fall of a criminal in the Italian-American underworld, this film represented a new kind of gangster film. With its postmodern pastiche of elements, influences, and citations, *GoodFellas* paved the way for the films of directors such as Quentin Tarantino”.

<sup>82</sup> Texto original: “It is clear that Scorsese’s intention is to de-romanticize and demystify the figure of the Mafioso, an intention made explicit at the narrative level by the terminal breakdowns experienced by the three primary members of Paulie Cicero’s crew at the film’s conclusion: Hill, whose gangster high has become a cocaine high, turns stoolie to save himself, ingloriously entering a Witness Protection Program to live the rest of this life as a ‘schnook’; the out-of-control Tommy DeVito whose gangster high expresses itself routinely in psychopathic blasts of violence and cruel displays of power, [and who] goes so far over the edge that the mob has to exterminate him. Jimmy Conway, ‘the kind of guy,’ as Hill’s voice narrates, ‘who rooted for bad guys in the movies,’ winds up enclosed in a total paranoia”.

fraude e delitos envolvendo a negligência da segurança, da saúde, dos consumidores ou dos regulamentos ambientais.

O desejo manifestado por Hill concretiza-se naquele que ficou conhecido como o maior golpe praticado pela família chefiada por Paulie: o assalto à companhia aérea Lufthansa no Aeroporto Internacional John F. Kennedy, que rendeu à gangue US\$ 6 milhões em 1978. O roubo foi planejado por Hill com base em informações repassadas por um funcionário da Lufthansa, o que permitiu que se utilizassem também das fraquezas do segurança para terem acesso ao cofre: é o seu vício por mulheres que faz a gangue distraí-lo com prostitutas e, assim, roubar suas chaves.

Esse novo tipo de mafioso, defende Orsitto (2011), difere muito dos chamados “homens de honra” do Velho Mundo. O choque de valores é ilustrado na cena em que Tommy mistura os negócios ilícitos com a vida privada. O criminoso não hesita em contaminar o espaço sagrado da família ao fazer uma parada na casa da mãe e deixar na garagem o carro com uma vítima no porta-malas.

Enquanto a matriarca prepara a refeição, Tommy pede a ela que empreste uma faca de cozinha, instrumento que é usado para finalizar a matança (Ilustração 17). Uma reação dessas seria inadmissível para Don Corleone (*O poderoso chefão*, 1972), que sequer permitia falar sobre os negócios à mesa e separava o mundo sombrio das atividades ilegais do convívio dentro do lar.

Ilustração 17 - O choque com os valores da ‘velha máfia’ em *Os bons companheiros* (1990)



Além disso, Scorsese apresenta o mafioso moderno como um criminoso que também é dominado pela sensação angustiante de perigo e incerteza (ORSITTO, 2011). A determinação e a coragem de Michael Corleone, que assume os negócios da família contra a vontade (*O*

*poderoso chefe*, 1972), dão lugar ao pessimismo, ao fatalismo e a uma sensação de perseguição, características do protagonista de *Os bons companheiros* (1990):

Hill (narração): Não quer dizer nada. Quando eu estava sem dinheiro, saía para roubar um pouco mais. Nós administrávamos tudo. Pagávamos policiais. Pagávamos advogados. Pagávamos juízes. Todos quebravam as regras. Tudo para ganhar dinheiro. E, agora, está tudo acabado.

A quebra da narrativa linear, com o relato em primeira pessoa, confere a Henry esse papel de observador, que se mantém praticamente durante toda a trama. É assim que o protagonista apresenta as características individuais de cada um dos gângsteres que formam a família. Para Orsitto (2011), um bom exemplo é quando Henry apresenta o personagem Jimmy Conway como “o tipo de cara que torceu pelos bandidos nos filmes”. O mesmo exemplo vale para Tommy, o mais cruel membro da organização, que atira em um jovem garçom porque ele está fingindo agir como o personagem de um filme.

No caso do protagonista, sua relação é com o poder de sedução do submundo do crime. No ápice de sua trajetória como gângster, Henry leva Karen ao Copacabana Club. Para evitar a fila de espera, ele suborna um dos porteiros e utiliza uma entrada alternativa. Karen e Henry adentram por corredores e salas, até chegarem ao salão principal, onde imediatamente uma mesa é colocada para o casal bem em frente ao palco:

A decisão de executar toda a cena em um *take* ressalta a falta de separação entre Henry e o submundo – um mundo a que ele deseja pertencer. A câmera entra em um mundo onde as portas abrem magicamente para o protagonista, proporcionando-nos, como o público, uma metáfora eficaz para a ascensão de Henry ao poder (que, ironicamente, corresponde a uma descida para os pisos inferiores do clube e, mais tarde, em abuso de substâncias). Essa cena também simboliza o sucesso da mobilidade social do protagonista, uma vez que ele entra pela porta dos fundos e acaba no centro do clube<sup>83</sup> (ORSITTO, 2011, s.p., tradução nossa).

Henry é agora um membro bem-sucedido da gangue. No entanto, no decorrer da trama, passa a enfrentar o lado mais obscuro ao rejeitar completamente o modelo de rotina ideal. Ao contrário do mafioso tradicional, que evitava a ostentação ao ser discreto e reservado, em *Os bons companheiros* (1990) fica evidente a exibição do consumo pelos membros da organização, não como meio para a satisfação das necessidades materiais, mas

---

<sup>83</sup> Texto original: “The decision to execute the entire scene in one take underscores the lack of separation between Henry and the underworld – a world he desires to belong to. The camera enters a world where doors magically open to the protagonist, providing us, as the audience, with an effective metaphor for Henry’s ascent to power (which, ironically, corresponds to a descent into the lower floors of the club and, later, into substance abuse). This scene also successfully symbolizes the protagonist’s social mobility, since he enters from the back door and winds up at the centre of the club”.

como necessidade de afirmação dentro de um mundo regulado pelas forças do mercado. Para Renga (2011), a máfia descrita por Scorsese ampliou os limites desses filmes ao sugerir que, assim como Henry, todos podem ser atraídos pelo fascínio do dinheiro e do poder associado ao assumir um empreendimento capitalista.

Por certo, em *Os bons companheiros* (1990) não há mais as regras de comportamento estabelecidas dentro do mundo do crime. Essas características, segundo Schickel (2011), contrapõem o gângster como herói trágico descrito por Warshow em 1948:

A ideia de que o gângster é um herói trágico é colocada em dúvida pelos tipos apresentados em *Os bons companheiros*, pois eles não possuem nada de muito trágico e o que acontece com Henry Hill no final da película não é trágico, ele só não se diverte mais (SCHICKEL, 2011, p. 251).

A dualidade também não mais se concentra entre bons e maus italianos, como em obras anteriores. Os estereótipos reforçados por filmes como *The black hand* (1906) – o açougue de Angelo simbolizava a assimilação à sociedade norte-americana, enquanto o esconderijo sujo era a ameaça de imigrantes criminosos – e *Alma no lodo* (1931) – repleto de características étnicas pejorativas –, que funcionavam como indício da ligação entre o mundo da criminalidade e a imigração, ganham novos contornos.

Na época do filme, os Estados Unidos passavam por novo período de turbulência em relação à imigração. Havia a preocupação do governo e da sociedade quanto aos efeitos dos estrangeiros que chegavam à América sobre os reflexos econômicos que afetavam os cidadãos norte-americanos. Ademais, o crescimento da população e a capacidade de os imigrantes se entrelaçarem ao tecido social da nação reacenderam antigos temores, o que levou o Congresso, em 1990, a nomear uma comissão bipartidária para rever as políticas e as leis sobre a Reforma de Imigração e recomendar mudanças<sup>84</sup> (SMITH; EDMONSTON, 1997). Outro aspecto destacado pelos autores é que os norte-americanos com menor qualificação competiam diretamente com os imigrantes na busca por poucas vagas de trabalho (LAZER, 2007, s.p.). Zaretsky (1997) reforça que, além do temor de os imigrantes tomarem o emprego

---

<sup>84</sup> A Federação para Reforma da Imigração, em seu relatório “A imigração ilegal e a Lei de Imigração de 1990” (2008), aponta que a Lei de Imigração de 1990 (IMMACT90), assinada presidente George Bush, constituiu-se em uma grande revisão da imigração e nacionalidade, cujo principal foco foi o sistema de limites numéricos e preferências para a imigração legal permanente. Disponível em: <[http://www.fairus.org/facts/us\\_laws](http://www.fairus.org/facts/us_laws)>. Acesso em: 12 dez. 2015. Nesse período, mais especificamente entre junho de 1990 e março de 1991, os Estados Unidos passaram novamente por uma recessão, que, segundo estudos da Universidade da Califórnia, deveu-se principalmente à política monetária restritiva do governo Bush, com aumento das taxas de juros. Disponível em: <<http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/ROHO/projects/debt/1990srecession.html>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

dos norte-americanos, a sociedade ainda acreditava que a entrada de estrangeiros no país prejudicaria a própria economia.

*Os bons companheiros* (1990) apresenta o contraponto dessas premissas. Casillo (2011) afiança que a obra oferece uma interpretação irônica em que os valores produtivos orientados para o trabalho, considerados, em grande parte do dia a dia dos cumpridores da lei, são ignorados pelo consumismo transgressivo e parasitário dos personagens. “Além disso, quanto mais o grupo adere ao ideal de subcultura, maior é o seu desprezo pelo mundo externo, os seus valores, costumes e instituições” (CASILLO, 2011, s.p.). Assim, fica reforçado o autointeresse dos novos mafiosos retratados na película, que substituem a conquista de honra e lealdade pela brutalidade e traição.

De forma idêntica, os ideais de conquista de reconhecimento social e financeiro, oriundos do poder exercido pelos mafiosos, não existem mais. Embora Hill acredite estar vivendo o sonho americano, ele experimenta o “pesadelo americano” (RENGA, 2012). Além disso, conforme acrescenta De Stefano (2006), a ganância de Hill e da família criminosa é desprovida de qualquer característica que remeta ao perfil de criminoso retratado pelo cinema até então:

Não há cenas sombrias de homens de terno escuro que discutem o negócio em escritórios de bom gosto, com painéis de madeira, não há conversas pai-filho com alma, não há celebrações familiares alegres. Há apenas nua e crua avareza, traição e assassinato<sup>85</sup> (DE STEFANO, 2006, s.p., tradução nossa).

Esse enredo funciona para constituir uma importante revisão da figura clássica do mafioso. Larke-Walsh (2010), por sua vez, ressalta que, ao contrário da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1984 e 1990), em *Os bons companheiros* (1990) a família, agora, degrada até aqueles que servem apenas a um propósito: assegurar a sua própria sobrevivência. Lamberti (2005) reforça que o enredo da película de Scorsese difere significativamente de filmes de gângsteres anteriores, uma vez que pessoas que não descendem apenas de italianos e não têm parentesco com a família de crime ainda assim são capazes de se tornarem membros importantes dentro da organização.

Além disso, De Stefano (2006) observa a inexistência de um protagonista carismático na obra. “Hill é apenas os olhos através dos quais vemos o mundo dos gângsteres, mas não

---

<sup>85</sup> Texto original: “There are no somber scenes of dark-suited men discussing business in tasteful, wood-paneled offices, no soulful father-son conversations, no joyous family celebrations. There’s just unvarnished avarice, backstabbing, and killing”.

somos encorajados a nos preocuparmos com ele” (DE STEFANO, 2006, s.p.). Para o autor, *Os bons companheiros* (1990) retira de cena todo o glamour acumulado pelos filmes do gênero até então:

Henry Hill, interpretado (com competência, mas sem inspiração) por Ray Liotta, narra *Os bons companheiros*, e, embora vejamos os incidentes do filme a partir de sua perspectiva, ele nunca se torna um personagem fascinante ou enigmático como Vito ou Michael Corleone. Ele é apenas um gângster violento<sup>86</sup> (DE STEFANO, 2006, s.p., tradução nossa).

De Stefano (2006) considera este o principal motivo por *Os bons companheiros* (1990) não ter alcançado a mesma popularidade da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990): o filme desconstrói o mito da máfia em vez de perpetuá-lo.

*O poderoso chefão* oferece alcance histórico, grandeza, nostalgia e a aura de tragédia; *Os bons companheiros* apresenta o sujo, a realidade sem glamour. E, quando se trata de nossos mafiosos do cinema, preferimos o padrinho ao soldado da máfia, o mítico ao mundano<sup>87</sup> (DE STEFANO, 2006, s.p., tradução nossa).

Isso vem ao encontro do que afirma Rafter (2000): os filmes são uma fonte, talvez a mais significativa, de ideias sobre o crime e os criminosos, como eles se relacionam com a sociedade, o que dizem sobre as causas do crime e as valências morais de seus heróis criminosos. Assim, *Os bons companheiros* (1990) abre outra perspectiva para esse entendimento ao mostrar um novo mafioso na tela: um criminoso que não cumpre as regras da lealdade da organização ou que é facilmente seduzido para outros empreendimentos de risco, como as drogas, no exemplo de Henry Hill.

## 5.2 DONNIE BRASCO E OS SEGREDOS DA MÁFIA

Na trilha de *Os bons companheiros* (1990), outras películas seguiram a mesma fórmula, retratando a máfia sem romantizá-la. O próprio Scorsese é responsável por outro sucesso dentro do subgênero após a trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) com *Cassino* (*Casino*, 1995), que mostra a evolução do crime organizado com os cassinos em Las Vegas nos anos 1970 até a sua derrocada, quando grandes corporações assumiram os negócios na cidade. *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997), também ambientado nos anos 1970, mostra

---

<sup>86</sup> Texto original: “Henry Hill, played (competently but without inspiration) by Ray Liotta narrates *Goodfellas*, and though we see the film’s incidents from his perspective, he never becomes a fascinating, enigmatic character like Vito or Michael Corleone. He’s just a hood”.

<sup>87</sup> Texto original: “The Godfather films offer historical sweep, grandeur, nostalgia, and the aura of tragedy; *Goodfellas* presents grubby, unglamorous reality. And when it comes to our movie mobsters, we prefer the Godfather to the mafia soldier, the mythic to the mundane”.

as relações por dentro da máfia ao contar a história verídica de Donnie Brasco (Johnny Depp), codinome adotado pelo agente do FBI Joe Pistone para se infiltrar em uma das famílias mais temidas na época: os Bonanno.

Na época em que a produção de Newell chegou às salas de projeção, os Estados Unidos ainda sentiam os reflexos da Reforma da Imigração<sup>88</sup>, aprovada em 1996. Smith e Edmonston (1997) detalham que o ato introduziu, entre as determinações, a verificação dos dados de trabalhadores estrangeiros junto aos empregados para atestar a autenticidade do status legal de permanência no país. Além disso, a norma expandiu as restrições de imigrantes não naturalizados norte-americanos à assistência pública e ampliou a vigilância nas fronteiras.

Baseada no livro de memórias do ex-agente secreto, intitulado *Donnie Brasco, minha vida clandestina na máfia*, a película traça a trajetória de Pistone entre 1976 e 1981 com o objetivo de entrar para uma família criminosa e entender seus mecanismos de funcionamento. Em virtude disso, *Donnie Brasco* (1997) não explora apenas a saga dos grandes chefões, mas também a vida dos soldados rasos da máfia. Sob o disfarce de um ladrão de joias, Brasco se aproxima de Benjamin “Lefty” Ruggiero (Al Pacino). Naquele tempo, os Bonanno passavam por conflitos, incluindo o assassinato, em 1979, do chefe Carmine Galante, cujos subordinados herdaram o monopólio do comércio de drogas.

Ruggiero e Brasco integram o clã liderado pelo *capo* da máfia do Brooklyn, Dominick “Sonny Black” Napolitano (Michael Madsen), que coloca Donnie como seu braço direito na organização. No entanto, quando uma operação de jogo ilegal na Flórida é inesperadamente invadida pela polícia local, Sonny percebe a possibilidade de ter um informante entre seus subordinados.

Casillo (2011) destaca que o roteiro do filme de Newell toma algumas liberdades em relação ao *best-seller* de Pistone. Uma delas é a intensa amizade entre Brasco e Ruggiero. Outra é que Ruggiero, na película, é executado pelos capangas de Bonanno. Em vez disso, foi condenado a uma longa pena como resultado das investigações. O trabalho de Pistone resultou no indiciamento de cerca de 200 criminosos, dos quais cem foram condenados entre 1984 e 1992.

Os apontamentos de Casillo (2011) são confrontados por Rosenstone (2010), para quem os filmes não são espelhos de uma realidade extinta, mas sim construções com base na interação com os vestígios do passado. “Como essas regras poderiam ser as mesmas (e quem

---

<sup>88</sup> O nome original da norma é *Illegal Immigration Reform & Immigrant Responsibility Act*.

quer que elas sejam as mesmas?) se a tarefa do filme é exatamente acrescentar movimento, cor, som e carga dramática ao passado?” (ROSENSTONE, 2010, p. 62).

O fato é que *Donnie Brasco* (1997) entra mais fundo ainda no mundo da máfia ao retratar detalhes da cultura desses criminosos. Considerando que os filmes clássicos de gângster do início dos anos 1930, como *Alma no lodo* (1931) e *Scarface* (1932), enfatizam a etnia italiana do gângster, as organizações criminosas descritas em *Donnie Brasco* (1997) não são baseadas no parentesco de sangue nem ficticiamente construídas em laços familiares. Os rituais recebem muito pouca atenção, e o foco está no criminoso como um indivíduo:

O requisito básico de um iniciado ou “homem feito”<sup>89</sup> é que ele seja o que Lefty chama de “um cara leal”, isto é, não informe sobre outros criminosos. Ao estar dentro de uma estrutura hierárquica, o subordinado deve respeitar seus superiores e, de fato, Lefty se comporta como um cão fiel quando se apresenta a Santo Trafficante. Mas, além desses recursos pouco atraentes da vida na máfia, Lefty mostra a Donnie a posição privilegiada de um homem iniciado no mundo do crime. “Um homem feito sempre tem razão”, diz Lefty, “mesmo quando ele está errado.”<sup>90</sup> (CASILLO, 2011, s.p.).

A obra de Scorsese, prossegue Casillo (2000), oferece uma visão sobre os segredos da máfia, como a *omertà* e seu código de silêncio, a estrutura hierárquica e sua exigência de respeito dos subalternos para com as autoridades e o fato de ser proibido a qualquer membro da gangue recusar uma ordem vinda de um superior. Acima de tudo, está o foco na obtenção de lucros como principal fim da organização criminosa.

A busca por riqueza e poder em *Donnie Brasco* (1997) chega às salas de projeção dos Estados Unidos em um momento em que o país volta a apresentar temor em relação a contravenções cometidas por estrangeiros. Siegel (2005) destaca que os norte-americanos elegeram, em 1997, prefeitos cujas plataformas incluíam o equilíbrio do orçamento e a remodelação das leis trabalhistas, de forma a lidar, rapidamente, com o crime. Em Nova York, Rudolph Giuliani, filho de imigrantes italianos que ficou conhecido pelo combate à máfia, tornou-se o primeiro republicano a conquistar um segundo mandato como prefeito, conforme informa sua biografia publicada pelo governo municipal.<sup>91</sup> Nos anos 1980, Giuliani liderou

<sup>89</sup> Homem feito é a tradução de *wiseguy*.

<sup>90</sup> Texto original: “The basic requirement of an initiate or ‘made man’ is that he be what Lefty calls a ‘stand-up guy,’ that is, unwilling to inform on other criminals. Being within a hierarchical structure, Mafia underlings must respect their superiors and, indeed, Lefty behaves fawningly when introduced to Santo Trafficante. But besides these unattractive features of Mafia life, Lefty showcases for Donnie the privileged position of an inducted Mafioso – or wiseguy – in the criminal world. ‘A wiseguy is always right,’ says Lefty, ‘even when he’s wrong.’”

<sup>91</sup> Disponível em: <<http://www.nyc.gov/html/records/rwg/html/bio.html>>. Acesso em: 13 dez. 2015.



um processo contra a máfia e agentes corporativos corruptos, o que levou o chefe John Gotti a ser condenado à prisão perpétua.

Rivoli (2012) compreende que movimentos para o controle da imigração fornecem fontes visuais e narrativas para os filmes. Nesse quesito, mais uma vez o cinema leva ao espectador questões pertinentes ao contexto sócio-histórico do período em que a produção foi lançada, como evidencia o desabafo de Lefty a Donnie em relação ao tratamento do filho no hospital:

Brasco: O que aconteceu com ele? Será que vai ficar bem?

Lefty: Como eu vou saber? Doze diplomas na parede, e não sabem dizer nada. Esqueça isso. Tommy sai deste maldito hospital e aí volta para casa.

Brasco: O que foi? Overdose?

Lefty: Essa não é a questão. Ele tem um tubo de plástico na boca. Está com uma infinidade de tubos... Eles têm uma máquina de respiração artificial para ele.

Brasco: E o médico? Quer que eu fale com ele?

Lefty: Para quê? Quebrar as pernas dele?

A sequência da cena do hospital revela outro diálogo que denota o cenário vivido à época em relação às averiguações do governo quanto à legitimidade dos dados prestados por imigrantes que estavam nos Estados Unidos a trabalho. A esposa de Brasco, Maggie Pistone (Anne Heche), é quem levanta o argumento:

Maggie: Ei, Joe.

Brasco: O que é?

Maggie: Sabe o governo dos Estados Unidos?

Brasco: Sim.

Maggie: O governo ao qual você fez um juramento e dedicou sua vida?

Brasco: Sim. Por quê?

Maggie: Estamos sendo investigados.

A lealdade de Brasco à gangue em detrimento da família e os conflitos junto ao próprio FBI também contrastam com o livro de memórias de Pistone. Mas, ao fazer essa adaptação, Casillo (2011) destaca que o documento cinematográfico permite revelar comportamentos profundamente enraizados pelos ítalo-americanos, assim como no Sul da Itália. Essas características incluem a intensa ligação masculina na sociedade ítalo-americana, caracterizada por uma rigorosa demarcação entre o local de trabalho e a esfera doméstica, um alto grau de segregação sexual e, no passado mais distante, famílias com pai ausente, com os homens muito tempo fora de casa, quer como trabalhadores imigrantes, quer na companhia de amigos do sexo masculino.

Os conflitos familiares evidenciam mais um costume da máfia: excluir as mulheres do mundo masculino dos assuntos de negócios. Diferentes cenas trazem à tona a questão, como,

por exemplo, quando Annete (Ronnie Farer), namorada de Lefty, deixa a sala para que ele possa discutir assuntos profissionais com Donnie. O protagonista experimenta a mesma situação dos conflitos domésticos, ao ter que deixar a família em segundo plano durante os seis anos em que trabalhou infiltrado. Para Casillo (2011), a obra exemplifica os lares sem a presença do patriarca, uma vez que suas carreiras criminosas os levam para longe de casa por longos períodos de tempo, e também a relação de proximidade entre os mafiosos:

Ironicamente, não só o trabalho secreto de Donnie lhe exige que deixe sua família temporariamente, mas também os companheiros do grupo, pois precisa seguir a ética cujo código social valida seu comportamento. Ao mesmo tempo, esses mafiosos reunidos em grupos exclusivamente masculinos exemplificam o *homophilism*<sup>92</sup> do Sul da Itália, cujos sinais visíveis consistem em abraços, beijos e outros gestos de carinho físico. Embora a proximidade de Donnie com outros homens provoque acusações injustificadas de homossexualidade por parte de sua esposa negligenciada, não se pode negar a intensidade de afeto entre esses mafiosos<sup>93</sup> (CASILLO, 2011, s.p.).

Outra estrutura com a qual o espectador ainda não tinha se defrontado nos filmes de máfia refere-se à estrutura da organização. Enquanto o apelo de *O poderoso chefão* (1972) era a máfia como incorporação de valores personalistas e tradicionais, incluindo lealdade, amizade e solidariedade familiar em contraste com a impessoalidade do Estado e das empresas burocráticas, em *Donnie Brasco* (1997) a máfia é descrita como uma cadeia de comando mais rígida do que a do Exército, conforme um dos diálogos entre Brasco e Ruggiero:

Lefty: Ele é o chefe. E, abaixo dele, há o capitão. Você sabe o que isso significa?  
 Brasco: Sim, é como no Exército.  
 Lefty: Asneira. No Exército há um cara que você não conhece lhe dizendo para ir bater em outro cara que você não sabe quem é.

Para Casillo (2011), a família mafiosa apresentada em *Donnie Brasco* (1997) é mais comparável à administração pública ao afirmar que, assim como os governos, eles investem na autoridade de seus líderes para pagar privilégios e proteção aos cidadãos ou membros, tributá-los em troca de serviços, julgar disputas e fazer tratados com outras organizações.

---

<sup>92</sup> Não há tradução da palavra *homophilism* para a língua portuguesa. De acordo com Steen e Price (1977), *homophilism* significa uma predileção ou atração por pessoas do mesmo sexo para associações, que podem ser sociais, intelectuais, de negócios, de lazer, religiosas ou por outras razões. Se a associação é para fins sexuais, a condição é chamada homossexualidade.

<sup>93</sup> Texto original: “Ironically, not only does Donnie’s undercover work require him to leave his family temporarily but also it exposes him to fellow ethnics whose social code validates such behaviour. At the same time, these Mafiosi congregating in all-male groups exemplify that southern Italian homophilism whose visible tokens consist of hugging, kissing, and other gestures of physical affection. Although Donnie’s closeness with other males elicits unjustified accusations of homosexuality from his neglected wife, one cannot deny the intensity of affection among these Mafiosi”.

Dessa forma, embora cada mafioso tenha seu posto dentro de uma hierarquia, seus superiores esperam que ele aja como um empreendedor, de forma independente e com discrição. Embora tenham certa autonomia para operar, por outro lado, dependem da autorização do chefe para executar o que foi planejado. Essa descrição das operações da máfia está intimamente espelhada em *Donnie Brasco* (1997). Na presença do chefe, os demais membros do clã devem cumprimentá-lo com silêncio respeitoso.

Todos esses ensinamentos são passados por Lefty a seu pupilo e, conseqüentemente, introduzem o próprio espectador a meandros da sociedade criminosa até então desconhecidos pelo público. Brasco aprende também sobre os jargões que fazem parte do dia a dia da máfia. Essas elucidações ajudam a entender não apenas os códigos de conduta mas também as relações sociais e seus diferentes significados, “como as muitas variações da expressão ‘*fuhggedaboudit*’” (RENGA, 2012, s.p.). Em um dos encontros de Brasco com os colegas do FBI, ele explica que ‘*fuhggedaboudit*’ deriva de *forget about it* (na tradução para o português, “esqueça isso”), é uma gíria dos mafiosos que pode significar muitas coisas:

Técnico do FBI: O que é ‘esqueça isso’?

*Donnie Brasco*: ‘Esqueça isso’ é quando você concorda com alguém, tipo “Raquel Welch é um mulherão, ‘certamente!’”. Mas também se você não concorda, como “Um Lincoln é melhor do que um Cadillac? ‘Definitivamente, não!’”. Entende? Também pode ser como se algo fosse a melhor coisa do mundo, como “Essas pimentas? ‘Vá se danar!’”. Mas também é como dizer “Vá para o inferno!”. Como, “Hely Paulie, você tem um pau de uma polegada?”, e Paulie diz: “Vá para o inferno!”. Às vezes significa apenas ‘esqueça isso’.

Igualmente, Lefty introduz o espectador à forma de identificação de um mafioso ao explicar a Brasco como funcionará quando o levar para conhecer a família de crime: “Quando eu apresentar você, direi ‘este é um amigo meu’. Isso significa que você é um cara relacionado. Agora, se, em vez disso, eu disser ‘este é um amigo nosso’ quer dizer que você é um homem feito, entendeu?”. As orientações de Lefty vão além do linguajar típico dos mafiosos. Brasco precisa mudar também seu visual. Messenger (2002) busca subsídios em Barthes para clarificar que as configurações linguísticas podem moldar qualquer mensagem específica, articulando-a com o poder.

O exemplo citado por Messenger (2002) é o de Don Corleone, mas pode-se aplicar aos conselhos recebidos por Brasco de vestir-se de forma adequada e estar sempre barbeado, pois o desempenho gestual e a produção de uma *bella figura* significam astúcia.

Ilustração 18 - Brasco recebe a ordem de aderir ao estilo *bella figura* em *Donnie Brasco* (1997)



*Bella figura*, explana Orlando (2001), define “uma figura impressionante” para todos os italianos, mas, em especial, para os sicilianos, para quem a aparência elegante pode transformar a realidade:

Como seria de esperar, os mafiosos julgam uns aos outros com base no que vestem, como quando Sonny Black, chegando a uma boate, é contido por um rival mais elegante que lhe diz que ele precisa de guarda-roupa novo. No entanto, apesar da insistência de Lefty de que Donnie não pode se vestir como um ‘cowboy’ – um jargão da máfia para um atirador imprudente –, os mafiosos de *Donnie Brasco* encontraram seu ideal masculino nos heróicos personagens estrelados por John Wayne<sup>94</sup> (CASILLO, 2011, s.p., tradução nossa).

Messenger (2002) expõe que esse é um dos desdobramentos da ganância e do desejo que marcam os criminosos de *Os bons companheiros* (1990). O empenho frenético do clã para obter cada vez mais dinheiro faz parte de diversos diálogos ao longo da trama:

Sonny Black: Vocês pensam que isso é engraçado? Agora eu sou um capitão, tenho que entregar 50 mil a cada mês até chutar Rusty. Um dia vou morrer e eu vou estar aqui, neste mesmo bar, com todas as mesmas caras falando sobre os mesmos golpes, que não equivalem a nada.

Brasco, em contraponto, tem seu foco dramático justamente nos valores que são relegados pelo clã. Para o autor, o tom realista da película e as liberdades consideráveis na

<sup>94</sup> Texto original: “As one would expect, Mafiosi judge each other on the basis of dress, as when Sonny Black, arriving at a nightclub is told by a more stylish rival that he needs a new wardrobe. Yet despite Lefty’s insistence that Donnie not dress like a ‘cowboy’ – Mafia parlance for a reckless gunman – the Mafiosi of *Donnie Brasco* find their masculine ideal in the heroic characters played by western film star John Wayne”.

adaptação de Newell ofereceram ao público uma interpretação realista e irônica, na qual o individualismo supera a conquista da honra e lealdade, a brutalidade substitui o heroísmo. Os valores produtivos são ignorados em prol do consumismo transgressivo e parasitário, uma dicotomia entre os costumes e tradições que motivam Brasco e o desprezo a essas questões evidenciado pelos mafiosos.

Na trama, o aprofundamento da amizade com Lefty leva o protagonista a um dilema. Embora Brasco não esqueça que ele é um mafioso prepotente que se vangloria pelo número de assassinatos que já cometeu, a generosidade de Lefty como seu mentor acaba gerando uma empatia. Assim como Brasco, que se mostra isolado, sem proteção e, portanto, totalmente vulnerável para despertar a simpatia de Lefty e ingressar na família, Lefty se sente afastado do clã e profissionalmente suscetível. Essa aproximação faz Brasco se esforçar para retirar Lefty das atividades ilegais antes que o FBI conclua a operação. O protagonista oferece de presente a seu tutor da máfia um barco, para que ele possa viajar o mundo com a namorada, desejo que já havia manifestado, mas a tentativa é frustrada.

Mesmo que a oferta expresse a sincera afeição de Brasco, Casillo (2011) frisa que não é suficiente para aliviar a culpa que carrega por, em última instância, trair seu amigo. Considera o autor que o remorso do personagem é ainda maior, uma vez que, por meio de sua imersão na sociedade mafiosa, internalizou os velhos códigos da comunidade contra informantes da polícia. “O Joseph Pistone do filme surge assim como uma América italiana precariamente assimilada e dividida entre códigos étnicos e lealdades, por um lado e, por outro, à sua fidelidade à lei impessoal e do Estado<sup>95</sup>” (CASILLO, 2011, s.p., tradução nossa). Mais uma vez, está posto o conflito do imigrante sujeito ao malogro de sua herança étnica, que deve dar lugar à assimilação da cultura norte-americana.

### 5.3 SOB SUSPEITA E O REFLEXO DOS ESTADOS UNIDOS

Poucas produções sobre máfia marcaram os primeiros anos do século XXI. Alguns filmes classificados no subgênero, como *Estrada para Perdição* (*Road to perdition*, Sam Mendes, 2002) e *Os infiltrados* (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006), embora tenham se destacado, abordam o tema como argumento, mas não como foco central da trama. Das obras que priorizam o conteúdo, estão *A máfia volta ao divã* (*Analyze that*, Harold Ramis, 2002),

---

<sup>95</sup> Texto original: “The Joseph Pistone of the film thus emerges as a precariously assimilated Italian America torn between ethnic codes and loyalties on the one hand and, on the other, his allegiance to the impersonal law and the state”.

*Sob suspeita* (*Find me guilty*, Sidney Lumet, 2006) e *Esquina da morte* (*10th & Wolf*, Robert Moresco, 2006). Dentro desse repertório fílmico, a escolha levou em conta o histórico de Lumet em filmes criminais, destacado em obras como *Assassinato no Expresso Oriente* (*Murder on the Orient Express*, 1974) e *Um dia de cão* (*Dog day afternoon*, 1975), em que faz sua primeira incursão no mundo da máfia.

*Sob suspeita* (2006) leva para as telas a história do julgamento mais longo da história dos Estados Unidos, que começou em 1987 e se arrastou por 21 meses, período em que 20 integrantes da família Lucchese, entre eles o chefão Nick Calabrese (Alex Rocco), foram julgados por 76 crimes. Rudolph (1992) assinala que a maior parte dos diálogos encenados no tribunal, no qual os Lucchese respondiam por agiotagem, extorsão, jogo ilegal, lavagem de dinheiro, tráfico de drogas, incêndio, furtos e assassinatos, é fidedigna ao que ocorreu na época. O episódio ficou marcado pela atuação de Giacomo “Jackie Dee” DiNorscio (Vin Diesel), um membro da família que cumpria pena de 30 anos por tráfico de drogas e decide ser seu próprio advogado de defesa nessa nova acusação.

As imagens documentais<sup>96</sup> que abrem o filme dão lugar às cenas fictícias. Com a arma em punho, Tony Compagna (Raul Esparza) dispara quatro tiros contra o primo. A vítima é DiNorscio. Socorrido pela filha Marina (Aleksa Palladino), recebe a visita de agentes federais no hospital para prestar informações e alega que não pode colaborar porque não viu o ocorrido:

Agente: Não está ajudando, Jackie. Vou avisar seu agente da condicional. Não somos idiotas. Ficou de olhos fechados? Acha que vamos acreditar?

DiNorscio: Fiquei de olhos fechados o tempo todo. Não vi nada.

Agente: Senhorita?

Marina: Meus olhos estavam fechados o tempo todo.

Agente: Vamos embora. Se alguém te matar, não vai ainda reclamar para nós.

DiNorscio: Se alguém me matar, não poderei reclamar.

Marina confronta o comportamento do pai por proteger o homem que tentou assassiná-lo e sentencia: “Eu mesma vou matá-lo”. O tom da resposta é de repreensão: “Veja como fala. Não denuncie quem ama você. Ele me ama, eu o amo, é da família. É um drogado, não sabe o que faz. Viva e deixe viver. Quantas vezes já lhe disse isso? Se me derem 20 tiros, se me cortarem a cabeça, não chame a polícia”. A devoção à família evidenciada nas cenas iniciais se mantém durante toda a obra. Apesar da figura hilária que destoa do perfil sisudo

---

<sup>96</sup> A produção estreou quase 20 anos após a conclusão do julgamento e se utiliza de imagens reais da época para situar o espectador no episódio. A película abre com a reprodução de um noticiário de TV em que o prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani, anuncia a operação de combate à máfia.

característico dos gângsteres tradicionais, DiNorscio mantém sua crença inabalável nos valores da máfia, que voltam a ser o centro de uma produção cinematográfica. *Sob suspeita* (2006) tem no papel principal um homem de honra, arraigado aos códigos mais tradicionais da organização, diferentemente de produções anteriores, como *Os bons companheiros* (1990) e *Donnie Brasco* (1997), nas quais o argumento era o mundo nu e cru da máfia.

A crença do protagonista da película de Lumet nesses pilares fica explícita quando o promotor Sean Kierney (Linus Roache), a pedido do prefeito Rudolph Giuliani, tenta obter sua colaboração ao lhe oferecer a redução de pena em troca do testemunho contra os outros mafiosos. Considerado o elo mais fraco da organização por ocupar o posto de soldado, a promotoria tem convicção de que obterá a cooperação de DiNorscio, uma vez que cumpriu apenas oito dos 30 anos a que foi condenado por posse, venda e distribuição de drogas.

DiNorscio: Denunciar meus amigos?

Kierney: Você não tem amigos.

DiNorscio: Não tenho amigos? Esse pessoal me ama. Eu os amo.

Kierney: Eles te amam? Você deixou a família Bruno. Muitos morreram por menos. E, pior, você foi para os Lucchese. Eles não te aturam. Os Bruno querem você morto. Como você foi dos Bruno para os Lucchese?

DiNorscio: Peguei um táxi.

Kierney: Pegou um táxi? Escute, seu cretino, não brinque comigo. Vamos pegar a família toda, você entendeu? O julgamento vai levar um ano: 76 acusações, 20 réus. Diversos advogados, vários promotores, oito jurados substitutos, caso você peça anulação. Será o maior caso da minha vida. Nunca perdi um caso. Não começarei perdendo com este. Vou ver todos vocês pegando prisão perpétua. É o único tipo de amor que irão receber. Qual é a sua resposta?

DiNorscio: Vá se danar.

A lealdade à organização é mantida. DiNorscio enfrenta o juiz Finestein (Ron Silver), a promotoria, os jurados e os próprios membros da máfia, uma vez que é coagido a depor, com ou sem acordo. A análise que Kellner (2010) aplica em *O senhor das armas* (*Lord of war*, Andrew Niccol, 2005) também é apropriada para a obra de Lumet: o protagonista é um imigrante, porta-voz irônico de sua própria ascensão e queda, em uma narrativa muito parecida com a de um filme trágico de gângster.

Nochimson (2007) destaca que esse tipo de ironia, com mensagens patentemente manipuladoras e dúbias, é típica desse gênero cinematográfico. No caso de *Sob suspeita* (2006), a autora transcreve que Lumet usa a retórica para criar uma ligação empática entre o protagonista e o público, que se alegra ao ver sua perversão ao enfrentar o sistema judicial. Esse aspecto, afirma Nochimson (2007), é fundamental para aproximar o espectador da produção cinematográfica, uma vez que, se houver uma lacuna intransponível entre o

protagonista do gênero de gângster e aqueles que o assistem, o filme torna-se um melodrama simplista e fecha a entrada do espectador em um reflexo de seu lado escuro.

Esse aspecto também é comentado Levinson (2012), ao destacar que a ambição e a busca de reconhecimento financeiro e social características das produções cinematográficas sobre gângsteres funcionam para fomentar uma ligação com desejos e medos que, eventualmente, ultrapassam a razão e a moralidade. Correndo contra a autoimagem de uma América feliz, confiante e repleta de recursos face aos desafios, os filmes de gângster tocam em uma veia profunda de desespero sobre o que o sucesso exige de seus candidatos (LEVINSON, 2012). Ou, como resume Warshow (1948), o gângster se esforça para conquistar sua afirmação como indivíduo, destacando-se fora da multidão, ou seja, é o que queremos ser e o que temos medo de nos tornar:

No fundo, o gângster está condenado porque ele é obrigado a ter sucesso, não porque os meios que emprega são ilegais. Na consciência moderna, todos os meios são ilegais, todas as tentativas para obter sucesso são um ato de agressão; quem busca sucesso é abandonado à solidão, culpado e indefeso entre os inimigos: é punido pelo sucesso. Este é o nosso dilema intolerável: que fracasso é uma espécie de morte e sucesso é mau e perigoso; é – em última análise – impossível<sup>97</sup> (WARSHOW, 1946, p. 585-586).

De motivo de chacota entre os mafiosos a olhares desconfiados das pessoas que decidirão sobre o destino da família Lucchese, com o decorrer da trama, DiNorscio capta a atenção da corte. Assim, empenha-se para convencer o júri de que os homens que estão à espera de uma sentença não são assassinos e ladrões, mas sim uma família, cujos princípios estão baseados na honra, amizade e lealdade. “A verdadeira questão é: alguém deveria ir para a cadeia por ser parte de uma família?”, questiona o protagonista.

Os argumentos utilizados pelo personagem que cativam a simpatia do júri também podem ser bem percebidos pelo espectador.

[...] personagens fracos, incompetentes, desonrados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a elas. Mas pode haver grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente, lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis (BROMBERT, 2010, p. 14).

---

<sup>97</sup> Texto original: “At bottom, the gangster is doomed because he is under the obligation to succeed, not because the means he employs are unlawful. In the modern consciousness, all means are unlawful, every attempt to succeed is an act of aggression, leaving one alone and guilty and defenseless among enemies: one is punished for success. This is our intolerable dilemma: that failure is a kind of death and success is evil and dangerous, is – ultimately – impossible”.



Símbolos atribuídos aos gângsteres são usados pelo protagonista para demonstrar ao júri que os rótulos já estão formados:

DiNorscio: Quero agradecer ao Sr. Klandis por traduzir a frase em Latim. Pensei que dizia “proibido fumar”. Eu já ia começar a fumar. Como eu disse, não sou advogado, não sei de onde tiraram essa Lei RICO. Deviam perguntar ao Sr. Kierney. Acho que, se você é italiano, devia ser preso. Eu li a Lei RICO e ela é mais apropriada para gente em Washington, não para mim ou meus amigos.

DiNorscio: Que tal estou? Bonito? Estão vendo o chapéu? Estou usando o chapéu para parecer um gângster. É isso o que eles querem, que eu seja um gângster. Mas não sou um gângster. Sou um piadista. O chapéu nem é meu.

O papel desempenhado pelos chapéus na cultura gângster da América atesta uma troca simbólica densa em torno do status formal ou provisório da identidade criminal, conforme salientam Grieveson, Sonnet e Stanfield (2005). Os autores ressaltam ainda que o acessório também carrega um significado de legitimidade de classe, riqueza e autoconfiança características dos filmes clássicos de gângster. “No entanto, os chapéus que aparecem nos filmes da década de 1990 não fazem qualquer referência a esta história” (GRIEVESON; SONNET; STANFIELD, 2005, p. 174). Assim, o filme satiriza não apenas o perfil do mafioso como também todo um conceito de heroísmo e manutenção da ordem atribuída ao sistema legal falho e fraco. Silva Jr. (2006) avalia que, embora dilemas morais sejam características de personagens de outros filmes de Lumet, *Sob suspeita* (2006) vai além:

Ao contrário da obra clássica de Lumet na qual, mesmo num universo essencialmente corrupto, haveria espaço para algum senso de justiça ou idealismo, aqui ele parece ter desaparecido completamente, caracterizando a afirmação de uma falência generalizada do sistema. Meliantes, advogados, promotores, são tudo farinha do mesmo saco e, quando presentes no mesmo ambiente, não há como diferenciá-los, seja por sua aparência, mas, principalmente, por suas atitudes. E isso se acentuará de forma cada vez mais intensa ao longo do filme (SILVA JR., 2006, s.p.).

Ilustração 19 - Símbolos como o chapéu são usados para satirizar o estereótipo do gângster em *Sob suspeita* (2006)



Essas características, destaca Silva Jr. (2006), subvertem todo um conceito de heroísmo e manutenção da ordem dos filmes hollywoodianos tradicionais:

A começar pela escolha do protagonista, Jackie DiNorscio, um mafioso que nunca deixa de ser apresentado como criminoso e a quem não se procura escamotear os delitos que cometera no passado. Justamente o oposto do herói “lumetiano” clássico, tradicionalmente situado do lado da lei, como o detetive Frank Serpico<sup>98</sup> ou o advogado Frank Galvin.<sup>99</sup> Há também que se destacar a audácia, partindo de um diretor que sempre optou por trabalhar com atores virtuosos e consagrados – Al Pacino<sup>100</sup>, Paul Newman<sup>101</sup>, para ficar somente nos últimos dois exemplos –, da escalação de Vin Diesel, astro de ação de filmes pouco valorizados (SILVA JR. 2006, s.p.).

De fato, se são as vedetes que ocupam o Olimpo do cinema, não há lugar para o protagonista de *Sob suspeita* (2006) na morada desses semideuses. Em *Sob suspeita* (2006) o espectador não se depara com os novos olímpianos, pois os personagens, e o próprio protagonista, fogem dos estereótipos adotados pela indústria cinematográfica. O difícil desafio do cinema, segundo Morin (1989), é buscar uma síntese entre o padrão obtido em sucesso do passado, que corre o risco de fatigar, e o original como garantia do novo sucesso,

<sup>98</sup> Protagonista do filme *Serpico* (1973).

<sup>99</sup> Protagonista do filme *O veredicto* (1982).

<sup>100</sup> Al Pacino interpreta Frank no filme *Serpico* (1973).

<sup>101</sup> Paul Newman interpreta Frank Galvin em *O veredicto* (1982).

cuja ameaça é desagradar. Por isso, conforme o pensamento moriniano, as celebridades são a fórmula encontrada pelo cinema para evitar riscos:

Os heróis dos filmes, heróis da aventura, da ação, do sucesso, da tragédia, do amor e até, como veremos, da comédia, são, de uma maneira evidentemente atenuada, heróis no sentido divinizador das mitologias. A estrela é o ator, ou a atriz, que absorve parte da essência heroica – isto é, divinizada e mítica – dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria. Quando se fala em mito da estrela, trata-se, portanto, em primeiro lugar do processo de divinização a que é submetido o ator do cinema, e que faz dele ídolo das multidões (MORIN, 1989, p. 26).

Com efeito, a missão do protagonista de *Sob suspeita* (2006) é outra: derrubar o arquétipo das figuras enaltecidas em pedestais. Brombert (2010) entende que cabe ao modelo subvertido, com suas forças secretas e vitórias ocultas, decodificar definições pré-formatadas:

Amplas áreas da literatura ocidental têm sido cada vez mais invalidadas por protagonistas que, por estratégia deliberada de seus autores, não conseguem colocar-se à altura de expectativas ainda associadas a lembranças da literatura tradicional ou dos heróis míticos. Mas esses protagonistas não são fatalmente “fracassos” nem estão desprovidos de possibilidades heroicas. Podem corporificar outros tipos de coragem, talvez mais sintonizados com nossa época e nossas necessidades. Tais personagens podem cativar nossa imaginação, e até chegar a parecer admiráveis, pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal” (BROMBERT, 2010, p. 19).

Embora se utilize de personagens da literatura como exemplo, é possível recorrer às arguições de Brombert (2010) e justapô-las não só ao cinema, mas ao próprio protagonista de *Sob suspeita* (2006). DiNorscio levou para os espectadores das salas de projeção dos Estados Unidos temas que estavam presentes na sua realidade e, mais do que isso, evidenciavam a frustração de seus desejos. Ao passo que o protagonista encenava seu escárnio em relação ao aparato legal norte-americano, manifestado por sua forma excêntrica de agir durante o julgamento, a sociedade experimentava, novamente, uma crise de confiança em relação ao Estado.

DiNorscio: O governo tentou mostrar provas. Eles mostraram fotos e vocês pensam que sou eu e meus amigos nos reunindo para algum crime. Veem esta foto? Reconhecem o sujeito no meio? Sou eu, o resto do pessoal e seus filhos. Isso foi bem antes do governo saber quem era Jackie DiNorscio. Estávamos na esquina, na frente da sorveteria. Sabe o que fazíamos? Conspirávamos para comprar sorvete. Se a Lei RICO existisse, já teriam nos prendido. É difícil de decidir em quem acreditar neste caso. Há 600 dias vocês estão aqui. Eles apresentaram fitas e testemunhas. Tentaram encher suas mentes com tanta bobagem que, no fim, vocês pensam que pode haver verdade nisso. Senhoras e senhores, se acreditam em qualquer coisa que as testemunhas disseram, ou se acham que o promotor está certo, então, eu imploro: não descontem nos meus amigos. Se quiserem culpar alguém, me declarem culpado. Vocês ouviram direito: me declarem culpado. Deixem que eles fiquem com suas famílias. Já perdi a minha. Não quero que seus filhos percam os pais por minha causa. Me mandem para a cadeia. Sou inocente, mas estou acostumado. Isso é tudo.

Obrigado pela atenção. Sei que usarão da melhor maneira para chegar a um veredicto (Ilustração 20).

Ilustração 20 – “Conspirávamos para comprar sorvete. Se a Lei RICO existisse, já teriam nos prendido”, diz DiNorscio em *Sob suspeita* (2006)



De todos os envolvidos no julgamento, DiNorscio é o único que não conquista a liberdade, uma vez que, ao rejeitar o acordo de delação, precisa cumprir o restante da sentença. O que se percebe, segundo Deguy (2011), é que essa desconfiança quanto à solidez de princípios vigentes pode refutar até mesmo evidências legais. Em *Sob suspeita* (2006), o apelo pela liberdade dos mafiosos não está no benefício da dúvida<sup>102</sup>, uma vez que o processo apresentava provas cabais das atividades ilegais. O que conta, então, é o “benefício da família”, que reverte no veredicto favorável aos Lucchese:

O fim catastrófico da justiça é essa absolvição. Ao longo de episódios, assiste-se à decomposição do julgamento. A compaixão, o calor familiar, a fraternidade corrupta, isto é, a convivência, o privilégio dos “laços de sangue” supersticiosamente idolatrados (último “valor” popular), a enorme cumplicidade da imoralidade calorosa, tudo dissolve a justiça (DEGUY, 2011, s.p.).

O que chama a atenção no caso da produção de Lumet, explica Albanese (2011), é que, desta vez, os fatos verídicos estavam literalmente representados dentro da tela. Em 2006, quando a película estreou, dois integrantes do Departamento de Polícia de Nova York foram

<sup>102</sup> Benefício da dúvida é um conceito do Direito que, segundo Mirza (2010), refere-se à ausência de provas e evidências suficientes, o que pode causar incertezas nas ações penais condenatórias.

condenados à prisão por envolvimento nos crimes cometidos pela família Lucchese, a mesma que ocupava o banco dos réus nas telas.

O contexto sócio-histórico do ano de estreia de *Sob suspeita* (2006) foi marcado por uma série de episódios que abalaram não só a questão ética, mas incluíram também adversidades financeiras e mudanças na legislação de imigração. Kellner (2010) considera a primeira década dos anos 2000 uma das mais turbulentas e contestadas da história norte-americana. A era Bush-Cheney, como Kellner (2010) denomina o período referindo-se à administração do presidente George Bush e seu vice, Dick Cheney, entrou no que o pensador classifica como o período mais assustador do que aquele vivido durante a Grande Depressão dos anos 1930. Nesse período, a América viveu sua segunda pior turbulência econômica, que resultou em desemprego e redução do consumo.<sup>103</sup>

As questões econômicas foram agravadas por uma nova imigração em massa. Conforme Freeman (2009), na virada do século XXI, os Estados Unidos foram o principal país de recepção de estrangeiros no mundo, como tinha sido um século antes<sup>104</sup>, o que resultou na elaboração de um projeto que instituiria a Lei de Controle de Imigração.<sup>105</sup> O temor de aprovação da norma foi o catalisador para a realização de inúmeros protestos por parte de imigrantes no ano seguinte, justamente quando a obra de Lumet chegava aos cinemas do país.<sup>106</sup>

O sarcasmo de DiNorscio denota a anarquia que está instalada em instituições públicas dos Estados Unidos e o descontentamento da sociedade com diversos problemas enfrentados à época nas áreas social, econômica e política. Para Silva Jr. (2006), ao conquistar a aprovação

---

<sup>103</sup> Weller (2006) enumera diferentes motivos como causa da recessão de 2006: a valorização do mercado de habitação, iniciada no ano 2000, começou a ceder e levou os Estados Unidos à pior crise imobiliária de sua história em 2007; defrontado por déficits financeiros, o governo norte-americano elevou os juros; o nível de empregos caiu. Naquele ano, segundo o autor, o crescimento do emprego foi 14,5% mais lento do que em 2004, considerado o ano com o maior crescimento do emprego até então. O abrandamento do mercado de trabalho e a retração financeira, de acordo com Weller (2006), levaram à redução do orçamento doméstico e ao endividamento da população, em meio a pedidos de empréstimo e falências.

<sup>104</sup> Freeman (2009) aponta que, somente em 2005, ingressaram nos Estados Unidos 35 milhões de estrangeiros, o equivalente a 12,1% da população total.

<sup>105</sup> O nome original da referida legislação é *Border Protection, Anti-terrorism and Illegal Immigration Control Act of 2005*, também conhecida como H.R. 4437.

<sup>106</sup> No dia 10 de março de 2006, 100 mil pessoas tomaram as ruas de Chicago em um ato inicial de protesto (PULIDO, 2007). Uma semana depois, no dia 17 de março, *Sob suspeita* (2006) entrava em cartaz nos cinemas dos Estados Unidos. Uma semana após a estreia da obra de Lumet, no dia 25 de março, Pulido (2007) destaca que 500 mil pessoas tomaram as ruas de Los Angeles em oposição à Lei de Controle de Imigração, em uma marcha histórica. Os atos de contestação culminaram no dia 10 de abril, em 102 cidades norte-americanas, período em que o filme continuava em cartaz.

do júri com base em chacotas, o protagonista obtém, de uma forma quase catártica, a absolvição de criminosos.

A sequência da saída do tribunal é igualmente inspirada e debochada e antecipa brilhantemente a conclusão de um filme que beira o niilismo ao sugerir que, dentro do atual estado das coisas na sociedade americana, o último bastião da preservação dos valores tradicionais da honra e da família estaria justamente nos criminosos (SILVA JR., 2006, s.p.).

*O poderoso chefão* (1972) é apontado como a síntese do sonho americano, e *Os bons companheiros* (1990), como a experiência do pesadelo americano. *Sob suspeita* (2006) pode representar o espelho americano da primeira década dos anos 2000 ao retratar, de forma simultânea, os acontecimentos cotidianos que acometiam a sociedade norte-americana.

Em suma, o subgênero máfia apresentou uma trajetória importante na década de 1990. *Os bons companheiros* (1990) e *Donnie Brasco* (1997), documentos cinematográficos que se destacaram entre os mais representativos da indústria hollywoodiana, contribuíram para uma nova mudança no paradigma do gângster. Os protagonistas Henry Hill (*Os bons companheiros*, 1990) e *Donnie Brasco* (*Donnie Brasco*, 1997) revelaram os meandros da organização na sua mais pura crueza, desconstruindo o mito do próprio anti-herói.

Em contraste, faz-se necessário destacar que, ao mesmo tempo em que esses personagens se declaram seduzidos pelo mundo do crime de forma explícita, apresentam um submundo repleto de carências e fragilidades. Assim, tornarem-se mais humanos e próximos do público. Outro aspecto importante e que merece ênfase é que, mesmo sem obter o mesmo reconhecimento de películas que o antecederam, *Sob suspeita* (2006) revelou-se um objeto de muitos significados capaz de conformar conceitos consolidados dentro do subgênero e até mesmo do cinema.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No seu início, os filmes norte-americanos sobre a máfia careciam do que se poderia chamar de dimensão trágica. Os mafiosos eram retratados como ignorantes, fosse pela brutalidade dos atos, fosse pela falta de cultura. As obras cinematográficas buscavam inspiração em fatos históricos e retratavam a realidade da época em que eram produzidas. Ao abordar o contexto sócio-histórico contemporâneo, colocavam os espectadores em contato, mesmo em se tratando de obras de ficção, com acontecimentos com os quais vivenciavam diariamente, o que ajudou a reforçar o sentimento anti-italiano que aflorava na população anglo-saxã. Essas premissas se evidenciam nas obras *The black hand* (1906, direção de Wallace McCutcheon) e *Alma no lodo* (1931, direção de Melvin LeRoy), que desdobravam, na ficção, episódios que se desenrolavam simultaneamente na vida da população dos Estados Unidos.

Em 1950, *A mão negra* (direção de Richard Thorpe), uma das poucas produções do subgênero no período, introduziu um elemento novo para a plateia das salas de projeção. O filme apresenta como protagonista não um gângster ou sequestrador, mas um herói italiano, embora não o eximisse do padrão básico do imigrante propenso à criminalidade. Conquanto não retratasse fatos contemporâneos como os que o antecederam, já que a história se passava no início do século XX, o filme de Thorpe era quase uma extensão do tecido sócio-histórico daquele ano, quando o Senado norte-americano levou ao conhecimento da população a existência da máfia como organização criminosa.

Após a letargia que o subgênero viveu até o final dos 1960, o abrandamento das regras de censura que vigoravam desde a década de 1930 levou os estúdios a retomar investimentos em filmes de máfia. Afora os perfis já conhecidos dos espectadores em relação a personagens italianos, as obras fílmicas ganharam mais ingredientes, caso da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990). O diretor Francis Ford Coppola povoou a saga dos Corleone e suas relações familiares com conflitos e complexidades. Os papéis antes desempenhados por bandidos solitários, brutais e sem sentimentos cederam lugar à esfera privada e sua rotina doméstica, repletas de valores como lealdade e devoção às pessoas de relação mais íntima, seja ela estabelecida por laços de sangue ou etnia.

Isso não significa dizer que a violência deixou de se fazer presente na obra cinematográfica de Coppola. O que houve foi uma demarcação clara entre os dois mundos: o

da família de sangue e o da família mafiosa. O legado da glamorização de *O poderoso chefão*, no entanto, foi uma herança abandonada pelos títulos que se seguiram.

A partir dos anos 1990, não há mais os rígidos códigos de fidelidade, tanto no que se refere ao clã quanto em relação à estrutura familiar. Declaradamente fascinados pelo submundo, os personagens se opõem aos enredos que eram conhecidos do público. Em *Os bons companheiros* (1990), Martin Scorsese dirigiu a trama a um ponto tão extremo em termos de endurecimento nas representações e apresentou cenas de tamanha violência que passou a ser considerado um dos documentos cinematográficos mais fiéis ao representar o mundo da máfia. *Donnie Brasco* (1997, direção de Mike Newell) percorre a mesma trilha desbravada por *Os bons companheiros* (1990) e reforça a mudança do paradigma do gângster, colocando o espectador dentro das relações de poder da máfia.

A ruptura com os valores do velho mundo do crime é quebrada em *Sob suspeita* (2006), filme que resgata as crenças no lado mais tradicional da organização criminosa italiana. Porém, o diretor Sidney Lumet opta por retratar essa retomada de forma inusitada. Jackie DiNorscio em nada se parece com os gângsteres clássicos, que, aliás, têm seu estereótipo transformado em motivo de chacota pelo próprio personagem.

Os achados aqui resumidos – e esmiuçados em cada um dos capítulos deste estudo – permitem indicar algumas respostas ao que foi proposto, a começar pela relevância de uma pesquisa abrangente sobre o mito da máfia no cinema. Nesse quesito, inclusive, abriu-se uma perspectiva ainda mais desafiadora durante as investigações. Grande parte da literatura especializada, além de interpelar os documentos fílmicos com foco em uma obra, período histórico ou categoria, da mesma forma limita-se ao tentar compreender as características mitológicas próprias dessas películas, uma vez que se detém ao conteúdo narrativo como principal resposta.

Ao desenvolver esta dissertação à luz de diferentes perspectivas, as investigações permitiram entrecruzar não apenas os documentos fílmicos mas também todos os aspectos envolvidos na produção, consumo e significados dessas obras dentro de seus contextos sócio-históricos, conforme evidenciam as análises em cada um dos capítulos. Como resume Morin (2014), o cinematógrafo reúne o campo do sonho e da ciência e, para empreender na averiguação de quais atributos da filmologia ajudaram a formar o mito da máfia, se faz necessário observar as complexas relações entre imaginário e técnica.



Tendo como exemplo *The black hand* (1906), à primeira vista a película indica o temor da sociedade e do poder público quanto aos reflexos da imigração em massa, especialmente a de italianos, que chegavam em maior número, para os Estados Unidos. Possivelmente, o argumento em si era de domínio público, uma vez que o sequestro de uma criança por uma organização criminosa ocupou as páginas dos jornais. Presume-se, então, que os espectadores estavam familiarizados com aquela realidade e que sua simples reprodução nas salas de projeção como objeto de entretenimento não teria reflexos mais profundos.

Observando-se a obra de McCutcheon, o que se verifica é que há nela uma elaboração muito além da mera representação dos fatos e que seu pioneirismo não se atém ao título de precursora na exploração da máfia como roteiro. A referência à película como clássico do subgênero contempla outros componentes. A obra, produzida em um período em que o cinema ainda não contava com a tecnologia do som, valeu-se de outros elementos para passar ao público aquilo que queria destacar na trama. A utilização do recurso do *close*, que sequer tinha essa denominação à época, poderia ter privilegiado a alegria da menina ou o alívio dos pais no momento do resgate.

A opção, porém, foi aproximar a câmera do bilhete do sequestro, recurso cinematográfico ao qual os espectadores, mesmo acompanhando a história verídica, não tinham tido acesso. Além da técnica cinematográfica, McCutcheon, em sua adaptação, fez uso de uma informação que contrapôs o ícone mais comum utilizado para assinar as cartas de extorsão: no lugar da impressão digital de *A mão negra*, a mensagem continha o desenho de uma caveira sobre ossos cruzados, símbolo de situação de perigo ou morte iminente. Essas características, aliadas a outras inovações já mencionadas neste estudo, permitiram à película se situar entre a ficção e o drama real e, assim, surpreender o público com uma dinâmica de práticas sociais que eram desconhecidas no cinema. Ao trazer novos elementos para uma mídia recém-criada e agregar informações que ultrapassavam a veracidade dos fatos contemporâneos, quiçá, nos primórdios da representação da máfia no cinema, tenha sido a película a influenciadora do contexto sócio-histórico.

*The black hand* (1906) apresentou diversos argumentos para se manter no imaginário popular e perpetuar a fórmula de seu sucesso, o que não tardou a acontecer. O mesmo estúdio responsável por *The black hand* (1906) lançou *The musketeers of Pig Alley* (1912, direção de D. W. Griffith), outra referência fílmica sobre a máfia no cinema mudo.

Com a chegada da tecnologia do som nas produções e a possibilidade de tornar as películas ainda mais reais, as obras sobre o crime organizado, repletas de tiroteios, fugas de

automóveis e discussões acaloradas, não demoraram a voltar à cena. A nova habilidade, aliás, foi um aspecto bem explorado em *Alma no lodo* (1931), cuja sequência inicial prioriza a sonoridade em detrimento da imagem: só depois do estrondo das metralhadoras é possível visualizar os personagens. Mais uma vez, o que predomina na trama é sua relação com episódios cotidianos. Todavia, a representação na tela não é mais de imigrantes anônimos. Rico Bandello foi inspirado em Al Capone, gângster que ficou famoso durante a Lei Seca.

No período em que Capone ganhou popularidade, dividia as manchetes dos jornais com Bugsy Siegel, seu amigo de infância e comparsa de crime. No entanto, era Siegel quem predominava nas páginas de celebridades, segundo Gragg (2015), por ser conhecido como um dos gângsteres mais charmosos e temidos de seu tempo. Ao servir de referência cinematográfica, os papéis se invertem. Capone é o mafioso que mais se faz presente nas telas de cinema, em diferentes épocas e gêneros, seja na narrativa, seja como protagonista, conforme aponta levantamento realizado nesta pesquisa sobre repertório fílmico sobre máfia. Bugsy, em contrapartida, figura como protagonista em apenas uma produção: o drama criminal homônimo, dirigido por Barry Levinson, que estreou em 1991, 60 anos após a primeira representação de Capone no cinema. O motivo para essa disparidade, ao que tudo indica, está no estereótipo do criminoso configurado no cinema a partir de *The black hand* (1906). Capone era ítalo-americano, e Bugsy, judeu.

A caracterização de Edward G. Robinson na película deu ao personagem Rico Bandello uma semelhança física muito próxima ao mafioso, o que se estende ao figurino. Uma das primeiras atitudes de Rico Bandello quando chega ao poder é contratar um alfaiate para confeccionar seus ternos, significado de sucesso financeiro e social do tão desejado *American Dream*. O comportamento, na narrativa, configura-se em mais uma marca comum. Capone era conhecido pelo temperamento explosivo e por sua habilidade de escapar das investidas da polícia para colocá-lo na prisão, o que acabou ocorrendo não por suas ações no submundo do crime organizado, mas pela sonegação de impostos. Assim como o mafioso em que se espelhou, Rico não deixa rastros que o possam pôr atrás das grades, mas sua arrogância ao subestimar a capacidade dos detetives para encontrá-lo é o que leva à sua captura. Essas características, somadas aos recursos cinematográficos e contexto sócio-histórico, contribuíram para fixar ainda mais a figura do imigrante italiano como criminoso.

Esse vínculo se estruturou de tal forma ao longo do tempo que nem mesmo quando retratado como herói em filmes de máfia o personagem italiano consegue escapar do estereótipo. Richard Thorpe, diretor de *A mão negra* (1950), tinha argumentos para desenrolar

a trama dessa forma, uma vez que optou pela atmosfera soturna do cinema *noir*, característica que também se faz presente nos personagens, marcados pela dubiedade moral.

Assim, a primeira produção sobre máfia que tinha como protagonista um italiano heroico e poderia se utilizar dos atributos típicos esperados para esse tipo de personagem, como bravura e nobreza – recorrendo às definições de Brombert (2010) –, se vale da ambivalência justificada pelo cinema *noir*. A escolha corroborou para reforçar todos os temores e preconceitos em relação aos ítalo-americanos, já que sua estreia se deu em um dos anos mais simbólicos na luta dos Estados Unidos contra o crime organizado.

Dessa forma, absolvido de qualquer tipo de preconceito por buscar respaldo em um estilo cinematográfico que estava em pleno auge nos anos 1950, o cinema dos Estados Unidos reforça a imagem do italiano que traz na bagagem o vínculo com o mundo do crime, do qual só poderá se livrar ao renegar as raízes e se tornar americano. O protagonista de *A mão negra* (1950) representa essa assimilação, deixando de ser Giovanni Columbo para se tornar Johnny.

A identificação do italiano com a ilegalidade na ficção cinematográfica na primeira metade do século XX foi tamanha que interferiu nas próprias produções cinematográficas. *Irmãos de sangue* (*The brotherhood*, 1968), dirigido por Martin Ritt, apresentava todos os ingredientes considerados essenciais pela indústria de *Hollywood* para garantir o sucesso de bilheteria. Naquele período, a nova geração de executivos do cinema norte-americano buscava uma maneira de contornar o legado de problemas financeiros dos anos 1960 e, nesse aspecto, lotar as salas de projeção era fundamental.

Em *Irmãos de sangue* (1968), o protagonista era interpretado por Kirk Douglas – que também produziu o filme –, ator consagrado e que já havia garantido seu lugar no Novo Olimpo do cinema. A trama igualmente era recheada de argumentos que permitiam à Paramount antever seu grande sucesso: o drama do fratricídio, tensão e simbolismos que marcavam os laços de sangue com a família e a fraternidade do crime, a presença constante da vingança e o choque entre o passado étnico e presente corporativo. Outra preocupação, para dar mais veracidade às cenas, incluiu gravações fora do estúdio, em locações em Nova York e na Sicília. O filme também foi responsável por introduzir as relações familiares no mundo da máfia. Um leitor distraído poderia pressupor que essas características se referem ao filme *O poderoso chefão* (1972), exploradas detalhadamente no quarto capítulo deste estudo, mas todas estão presentes em *Irmãos de sangue* (1968).

Porém, nem todos esses pressupostos certificaram o tão aguardado retorno positivo, e a obra fracassou nas bilheterias. O motivo foi atribuído à falta de atores ítalo-americanos

convincentes, juntamente com uma incapacidade de capturar o espírito étnico dos italianos, o que, conforme explica Casillo (2011), gerou uma perda de autenticidade do submundo. A Paramount admitiu então investir em um novo filme sobre máfia italiana desde que os atores realmente fossem ítalo-americanos, ou, como denominaram os executivos do estúdio, “era preciso seguir o padrão da *Hollywood* italiana” (CASILLO, 2011, s.p.). É nesse contexto que Coppola lança a primeira parte da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990), considerada um épico.

A obra seguiu a recomendação de primar pela italianidade, mas também imprimiu uma complexidade subjetiva aos personagens, indivíduos repletos de dilemas que eram evidenciados, muitas vezes, por meio dos próprios elementos cinematográficos ou por sutilezas presentes nos diálogos. Entre as obras que formaram o corpus de análise desta pesquisa, a trilogia *O poderoso chefão* é a que faz mais uso desses recursos, conforme apontam as ilustrações que compõem o estudo. Levando-se em conta que é no gesto que está, segundo o pensamento barthesiano, o código humano mais puro de idealização, com o mundo da família Corleone, em que um simples estalar de dedos representa uma ação imediata em obediência, a produção de Coppola abriu uma possibilidade de múltiplas interpretações. Como define Messenger (2002), as cenas podem fascinar e, ao mesmo tempo, repelir, criando falas mitológicas distintas que são perpetuadas ao longo do tempo.

*O poderoso chefão* (1972) e sua sequência revolucionaram tanto o gênero que, segundo Kirby (2008), tornaram-se parâmetro para qualquer filme de gângster feito posteriormente. Scorsese enfrentou esse desafio em *Os bons companheiros* (1990) e não apenas conseguiu fugir do modelo anterior ao fazer uso de uma abordagem pouco ortodoxa e original. Orsitto (2011) aponta o conteúdo inovador da obra de Scorsese: com o foco no submundo na sua forma estrita, evitou qualquer semelhança com o tom romantizado no épico de Coppola e ajudou a redefinir as fronteiras do filme de gângster clássico.

Além da locução em primeira pessoa pelo protagonista Henry Hill, cenas congeladas por alguns segundos nos momentos mais tensos deram um impacto ainda mais forte a um submundo depravado e em decadência. Mas, se por um lado *Os bons companheiros* (1990) derruba o mito do anti-herói, por outro elevou os personagens a outro patamar ao retratá-los moralmente incorretos. Mais do que nunca, os mafiosos se tornaram humanos. Martin (2014) destaca que fica estabelecido um jogo sedutor com o espectador, que é desafiado a torcer por criminosos nada glamorosos, já que eles enfrentam batalhas cotidianas que o público tanto conhece. Esses protagonistas formam uma nova espécie, do “homem acochado ou homem

oprimido, atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno” (MARTIN, 2014, p. 21). *Donnie Brasco* (1997) percorre a mesma trilha desbravada por *Os bons companheiros* (1990) e reforça a mudança do paradigma do gângster. O diretor Mike Newell evita uma oposição simplista entre lealdades e o clichê de mafiosos explosivos.

*Sob suspeita* (2006) também se vale desse princípio, uma vez que o protagonista Jackie DiNorscio representa o escárnio do estereótipo apresentado até então. A figura hilária do personagem dissona completamente dos mafiosos retratados até então, fossem eles os individualistas dos anos 1930, os preocupados chefes de família dos anos 1970 ou os criminosos dos anos 1990, que sequer se encaixaram no mito do anti-herói. Em suma, *Sob suspeita* (2006) é a autoimagem de uma América infeliz, descrente e submersa em um sistema de justiça fraco, corrupto e oportunista. Se *O poderoso chefão* (1972) é apontado como a síntese do sonho americano e *Os bons companheiros* (1990), como a experiência do pesadelo americano, *Sob suspeita* (2006) pode representar a realidade americana da primeira década dos anos 2000.

Dessa forma, atribuir o sucesso dessas obras apenas à glamorização dos criminosos parece uma resposta simplista. Como se pode observar, em cada uma das fases que compreendem os documentos filmicos emblemáticos sobre máfia, há uma intensa apropriação do contexto sócio-histórico. Além disso, em cada período fica estabelecida uma nítida ruptura em relação ao ciclo anterior. A questão da imigração, fortemente explorada na primeira metade do século XX, que vinculou o italiano à criminalidade e o encenou como um indivíduo solitário e desprovido de quaisquer sentimentos, é substituída por uma estrutura criminosa de negócios baseada em um rígido código de conduta e valores familiares, postura que é rechaçada pelas obras seguintes, nas quais os personagens figuram como mafiosos frustrados.

Vale observar, contudo, que há uma perpetuação de signos que deram origem à formação do mito. A trilogia *O poderoso chefão* só ganhou as telas por ter privilegiado a italianidade dos personagens, herança das décadas anteriores. *Os bons companheiros* (1990) e *Donnie Brasco* (1997) mantêm essa característica. Embora revelem o submundo em sua forma mais cruel, essas produções também desfrutaram do molde do criminoso italiano com sua natureza peculiar e inerente. É fato que os valores tradicionais deixaram de existir, mas, mesmo na impessoalidade das relações, o dilema da ética dentro da organização está posto em meio às traições, assim como na trilogia de Coppola. *Sob suspeita* (2006) desconstrói o mito

do herói e do anti-herói, mas exagera nos gestos caricatos atribuídos aos italianos e resgata os valores e crenças da máfia do Velho Mundo.

Levando-se em conta o enunciado de Barthes (2009) de que o mito é uma fala e, como tal, é repassado de geração em geração, os documentos fílmicos sobre máfia conseguiram tirar proveito dessa premissa. Os aspectos que deram início à construção mítica desses criminosos foram mantidos e, a cada fase, novos símbolos foram acrescentados às narrativas fílmicas. Não importa mais se o mafioso é truculento e solitário, devotado e leal, traidor e egoísta ou perdedor e medroso, pois ele já ocupa uma posição privilegiada na imaginação dos espectadores. O mito da máfia está posto e permanece vivo dentro e fora das telas, no imaginário da cultura popular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBANESE, Jay S. **Organized Crime**. Virgínia: Commonwealth University, 2011.
- APPELBAUM, Richard P.; CHAMBLISS, William J. **Sociology: A Brief Introduction**. Nova York: Longman, 1997.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- BARR, Jason; ORT, Teddy Ort. **Population Density across the City: The Case of 1900 Manhattan**. Newark: Rutgers University, 2013.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 4ª ed.
- BECK, Bernard. **The Myth That Would Not Die: The Sopranos, Mafia Movies, and Italians in America**. Northwestern: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2009.
- BENOSKI, Diogo Albino. **Violência e mobilidade social nos filmes de gângster**. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- BERTELLINI, Giorgio. **Black hands and white hearts: Italian immigrants as ‘urban racial types’ in early American film culture**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock’n’roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 1998.
- BOND, Nial. **Understanding Ferdinand Tönnies’ “Community and Society” – Social theory and political philosophy between enlightened liberal individualism and transfigured community**. Berlim: Nit Verlag, 2013.
- BONDANELLA, Peter. **Hollywood Italians: dagos, palookas, romeos, wise guys, and Sopranos**. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2004.
- BOUCHARD, Norma. **Between Postmodern Parody and Generic Hybridization: The Gangsters of Brian De Palma’s The Untouchables**. In: RENGA, Dana. **Mafia Movies: A Reader**. The Editing Company. Toronto: University of Toronto, 2011. epub, não paginado.
- BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê, 2010.
- CARROLL, Noel. **Simpatia pelo diabo**. In: IRWIN, William (org). **A família Soprano e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2004. p. 123-138.
- CASILLO, Robert. **Inside the Mafia: Mike Newell’s Donnie Brasco**. In: RENGA, Dana. **Mafia Movies: A Reader**. The Editing Company. Toronto: University of Toronto, 2011. epub, não paginado.
- \_\_\_\_\_. **Moments in italian-american cinema: from Little Caesar to Coppola and Scorsese**. In: TAMBURRI, Anthony Julian; GIORDANO, Paolo; GARDAPHÉ, Fred L. **From the Margin: Writings in Italian Americana**. West Lafayette: Purdue University Press, 2000.

- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **A tensão pós-moderna no cinema**. São Leopoldo: Unisinos, 2007.
- CROALL, Razel. **Understanding white collar crime**. Filadélfia: Open University Press, 2011.
- D'ACIERNO, Pellegrino. **Cinema Paradiso: The Italian American Presence in American Cinema**. Nova York: Garland, 1999.
- DE STEFANO, George. **An offer we can't refuse – The mafia in the mind of America**. Nova York: Faber and Faber, 2006. epub, não paginado.
- DEGUY, Michel. Não culpado. **Revista Gragoatá**, Niterói, n. 31, p. 25-29, 2011.
- DEVICO, Peter J. **The Mafia Made Easy: The Anatomy and Culture of La Cosa Nostra**. Mustang: Tate Pub & Enterprises, LLC, 2007.
- DICKIE, John. **Cosa Nostra - História da Máfia Siciliana**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- DONDONI, Monica et al. Identità e normatività gruppali nella cultura siciliana e nella sub-cultura di Cosa Nostra. **Rivista Narrare i gruppi - Etnografia dell'interazione quotidiana - Prospettive cliniche e social**, Cremona, anno 1, v. 1, mar. 2006. p. 1-26.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.
- FREEMAN, Gary P. **Immigration, Diversity, and Welfare Chauvinism**. Texas: University of Texas at Austin, 2009.
- FREYTAG, Gustav. **Die Technik des Dramas**. Leipzig: Verlag G. Hirzel, 1881.
- FUßINGER, David. **The Mafia Gangster in American Crime Fiction: an analysis of the phenomenon of the mafia with reference to "The Godfather", "Goodfellas" and "The Sopranos"**. Colônia: Grin Verlag, 2012.
- GABREE, John. **Gangsters – From Little Caesar to The Godfather**. New York: Pyramid Communications, 1973.
- GARDAPHÉ, Fred L. **From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities**. New York: Routledge, 2006. epub, não paginado.
- GARDNER, Jennifer M. The 1990-91 recession: how bad was the labor market? **Monthly Labor Review**, Washington, DC, p. 3-11, June 1994. Disponível em: <<http://www.bls.gov/mlr/1994/06/art1full.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 41, n. 41, p. 37-56, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83420/86405>>. Acesso em: 9 jan. 2016.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.



GRAGG, Larry. **Benjamin “Bugsy” Siegel: The Gangster, the Flamingo, and the Making of Modern Las Vegas.** Santa Barbara: Praeger, 2015.

GRIBBEN, Mark. **Bugsy: Life and Death of a Sociopath.** Crime Library, 2012. Disponível em:

<[http://www.realclearhistory.com/2012/06/20/bugsy\\_life\\_and\\_death\\_of\\_a\\_sociopath\\_2663.html](http://www.realclearhistory.com/2012/06/20/bugsy_life_and_death_of_a_sociopath_2663.html)>. Acesso em: 2 jan. 2016.

GRIEVESON, Lee. **Cultural histories of cinema.** London: British Film Institute, 2005.

GRIEVESON, Lee; SONNET, Ester; STANFIELD, Peter. **Mob culture: Hidden Histories of the American Gangster Film.** Baltimore: Rutgers University Press, 2005.

HESS, Herman. **Mafia & Mafiosi – Origin, power and myth.** Adelaide: Crawford House Publishing, 1988.

\_\_\_\_\_. **Approaching and Explaining the Mafia Phenomenon: Attempts of a Sociologist.** Londres: Sociologica, 2011.

FILHO, Honório; MAGALHÃES FILHO, José Soares de. Uma análise da estrutura narrativa do seriado Família Soprano. In: INTERCOM DA REGIÃO SUDESTE, 17., 2012, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2012.

IORIZZO, Luciano J. **Crime and Organized Crime in the Italian American experience: An Encyclopedia.** Nova York: Salvatore LaGumina, 2000.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. Reification and Utopia in Mass Culture. **Social Text**, Duke University Press, n. 1, p. 130-148, 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/466409>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Bauru: Edusc, 2001.

\_\_\_\_\_. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Revista Líbero**, São Paulo, ano VI, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cinema wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era.** Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

\_\_\_\_\_. **Hollywood Film and U.S. Society: Some Theoretical Perspectives.** 2008. Disponível em <[http://qplus.qmul.ac.uk/pluginfile.php/149841/mod\\_folder/content/0/Kellner,%20Hollywood%20and%20society.pdf?forcedownload=1](http://qplus.qmul.ac.uk/pluginfile.php/149841/mod_folder/content/0/Kellner,%20Hollywood%20and%20society.pdf?forcedownload=1)>. Acesso em: 10 out. 2014.

KIRBY, Nicholas B. **Humanizing the gangster: an examination into the character from Hawks’ to DePalma’s Scarface.** Auburn: Auburn University, 2008.

KOBLER, John. **Al Capone: La vita e il mondo del re dei gangster.** Milano: Montadori, 2004.

LAGUMINA, Salvatore et al. **The Italian American Experience: An encyclopedia.** Nova York; Londres: Garland Publishing, Inc., 2000.

- LAMBERTI, Justin V. **Fagidaboudit: the American Dream and italian-american gangster movies**. Auburn: Auburn University, 2005.
- LANGMAN, Larry. **American Film Cycles: The Silent Era**. Westport: Greenwood Press, 1998.
- LARKE-WALSH, George S. **Screening the mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos**. McFarland: McFarland & Company Inc. Publishers, 2010. ebook, não paginado.
- LEFF, Leonard J.; SIMMONS, Jerold L. **The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.
- LEITCH, Thomas M. **Crime films**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- LEVINSON, Julie. **The american success myth on film**. New York: Palgravre, 2012.
- LUCONI, Stefano. **La rappresentazione degli italiani nell'immaginario statunitense**. Diacronie: Studi di Storia Contemporanea, n° 5, anno 4. Dossier Immagini e comunità italiane all'estero, 2010.
- LUPO, Salvatore. **A história da máfia: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Unesp, 2002.
- MAGGITTI, Vincenzo. McCutchen's *The black hand: A Different Version of a Biograph Kidnapping*. In: RENGA, Dana. **Mafia Movies: A Reader**. The Editing Company. Toronto: University of Toronto, 2011. epub, não paginado.
- MANN, Glenn. Ideology and genre in the Godfather films. In: BROWNE, Nick. **Francis Ford Coppola's Godfather Trilogy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 109-132.
- MARTIN, Brett. **Homens difíceis**. São Paulo: Aleph, 2014.
- MESSENGER, Chris. **The Godfather and American culture - How the Corleones became "our gang"**. Albany: State University of New York, 2002. epub, não paginado.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MIRZA, Flávio. Processo justo: o ônus da prova à luz dos princípios da presunção de inocência e do in dubio pro reo. **Revista Eletrônica de Direito Processual da Universidade Estadual do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ano 4, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.arcos.org.br/periodicos/revista-eletronica-de-direito-processual/volume-v/>>. Acesso em: 23 maio 2015.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: Realizações Editora. 2014, 288 p.
- \_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX**. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. v. 1: Neurose.

\_\_\_\_\_. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NOCHIMSON, Martha P. **Dying to Belong: Gangster movies in Hollywood and Hong Kong**. Malden: Blackwell, 2007.

ORLANDO, Leoluca. **Fighting the Mafia & Renewing Sicilian Culture**. São Francisco: Encounter Books, 2001.

ORSITTO, Fulvio. Martin Scorsese's GoodFellas: Hybrid Storytelling between Realism and Formalism. In: RENGA, Dana. **Mafia Movies: A Reader**. The Editing Company. Toronto: University of Toronto, 2011. epub, não paginado.

PARENTI, Michael. **Make-Believe Media**. Nova York: St. Martin's, 1992.

POPPER, Karl. **Realism and the Aim of Science**. London: Routledge, 1982.

PULIDO, Laura. **A Day Without Immigrants: The Racial and Class Politics of Immigrant Exclusion**. Los Angeles: University of Southern California, 2007.

PUZO, Mario. **O poderoso chefão**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RAFTER, Nicole. **Shots in the mirror: crime films and society**. Nova York: Oxford University Press, Inc., 2000.

RENGA, Dana. The Corleones at home and abroad. In: \_\_\_\_\_. **Mafia Movies: A Reader**. The Editing Company. Toronto: University of Toronto, 2011. epub, não paginado.

REPPETTO, Thomas. **American Mafia: A History of Its Rise to Power**. Nova York: Henry Holt and Company, 2006.

RICCI, Franco. **The Sopranos: Born Under a Bad Sign**. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

RIVOLI, Pietra. **The Travels of a T-Shirt in the Global Economy**. Georgetown: McDonough School of Business of Georgetown University, 2012.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

RUDOLPH, Robert. **The Boys from New Jersey: How the Mob Beat the Feds**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992.

RUSSO, John Paul. Thematic Patterns in Francis Ford Coppola's The Godfather, Part II. In: RENGA, Dana. **Mafia Movies: A Reader**. The Editing Company. Toronto: University of Toronto, 2011. epub, não paginado.

SANTOPIETRO, Tom. **The Godfather effect – Changing Hollywood, America and me**. Nova York: St. Martin's Press, 2012. epub, não paginado.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genres**. Nova York: Random House, 1981.

SCHICKEL, Richard. **Conversas com Scorsese**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SERRA, Ilaria. **The Imagined Immigrant: Images of Italian Emigration to the United States between 1890 and 1924.** New Jersey: Farleigh Dickinson University Press, 2009.

SIEGEL, Fred. **The Prince of the City: Giuliani, New York, and the Genius of American Life.** Nova York: Encounter Books, 2005.

SIFAKIS, Carl. **The Mafia Encyclopedia** - Third Edition. Nova York: Facts On File, Inc., 2005.

SILVA, Juremir Machado da. **O que pesquisar quer dizer** – Como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da Capes. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SILVA, Tiago Gomes da. Bonnie e Clyde: um estudo do gênero de gângster. **Revista de História da UEG**, Porangatu, v. 2, n. 1, 2013.

SILVA JR., Gilberto. Sob suspeita. **Revista Contraponto**, n. 87, 2006. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/87/>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

SKLAR, Robert. **História social do cinema norte-americano.** São Paulo: Cultrix, 1978.

SMITH, James P.; EDMONSTON, Barry. **The New Americans: Economic, Demographic, and Fiscal Effects of Immigration.** Panel on the Demographic and Economic Impacts of Immigration. Washington: National Research Council, 1997.

SPICER, Andrew. **Historical Dictionary of Film Noir** - Historical Dictionaries of Literature and the Arts. n. 38. Toronto: The Scarecrow Press, 2010.

STEEN, Edwin Benzel; PRICE, James H. **Human sex and sexuality with a dictionary of sexual terms.** New York: John Wiley and Sons, Inc., 1977.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VAN HORN, Carl; SCHAFFNER, Herbert. **Work in America: An encyclopedia of history, policy and society.** Santa Barbara: ABC-Clio, 2004.

VERSACI, Rosalia; SCAVONE, Rosalia; CARROCCETTO, Angela. **I codici e i riti della Mafia: Dimmi come parli.** Mafia nº 3. Roma: Liceo Classico Statale, 1980. Disponível em: [http://www.liceosciasciafermi.it/sitostorico/gymnasium\\_3/i\\_codici\\_e\\_i\\_riti\\_della\\_mafia.htm](http://www.liceosciasciafermi.it/sitostorico/gymnasium_3/i_codici_e_i_riti_della_mafia.htm). Acesso em: 14 nov. 2015.

VILLAÇA, Pablo. **Decifrando o padrinho.** Curso de 15 horas-aula, ministrado de 23 a 27 de março, em Porto Alegre. Anotações em aula. 2015.

VOGLER, Christofer. **The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters.** Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2007.

WALLACE, Claire. Youth, Citizenship and Social Change in East and West Europe: International Bulletin of Youth Research. **International Sociological Association**, v. 6, 1993.

WALSH, Carl E. What Caused the 1990–1991 Recession. **Economic Review** (Federal Reserve Bank of San Francisco), 1993. Disponível em: <<http://www.frbsf.org/economic-research/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

WARSHOW, Robert. The Gangster as Tragic Hero. **Partisan Review**, 15, n. 2, 1948.

WELLER, Christian E. **Retirement Security in the Great Recession**. Abingdon: Routledge, 2006.

ZARETSKY, Adam M. **A Burden to America?** Immigration and the Economy. St. Louis: Federal Reserv Bank, 1997. Disponível em: <<https://www.stlouisfed.org/publications/regional-economist/october-1997/a-burden-to-america-immigration-and-the-economy>>. Acesso em: 20 set. 2015.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CHASE, David. **Família Soprano** (*The Sopranos*). [Seriado-vídeo]. Direção e produção de David Chase (HBO). Estados Unidos, 1999 - 2007. 86 episódios, 6 temporadas. color. son.

COPPOLA, Francis Ford. **O poderoso chefão** (*The godfather*). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos, 1972. 175 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **O poderoso chefão – Parte II** (*The godfather – Part II*). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos, 1974. 200 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **O poderoso chefão – Parte III** (*The godfather – Part III*). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos, 1990. 170 min. color. son.

CURTIZ, Michael. **Anjos de cara suja** (*Angels with dirty faces*). [Filme-vídeo]. Direção de Michael Curtiz. Estados Unidos, 1938. 97 min. p.b. son.

DE PALMA, Brian. **Scarface**. [Filme-vídeo]. Direção de Brian De Palma e produção de Martin Bregman. Estados Unidos, 1983. 170 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Os intocáveis** (*The untouchables*). [Filme-vídeo]. Direção de Brian De Palma e produção de Art Linson. Estados Unidos, 1987. 119 min. color. son.

GRIFFITH, D.W. **The musketeers of Pig Alley**. [Filme-vídeo]. Direção de D.W. Griffith. Estados Unidos, 1912. 17 min. p.b. filme mudo.

HAWKS, Howard. **Scarface – A vergonha de uma nação** (*Scarface*). [Filme-vídeo]. Produção de Howard Hawks, direção de Howard Hawks e Richard Rosson. Estados Unidos, 1932, 93 min. p.b. son.

HUSTON, John. **A honra do Poderoso Prizzi** (*Prizzi's Honor*). [Filme-vídeo]. Direção e produção de John Huston. Estados Unidos, 1985. 130 min. color. son.

LEAL, Antonio. **Os Estranguladores**. [Filme-vídeo]. Direção de Antonio Leal e Francisco Marzullo. Brasil, 1908. 40 min. p.b, filme mudo.

LEONE, Sergio. **Era uma vez na América** (*Once upon a Time in America*). [Filme-vídeo]. Direção e produção de Sergio Leone. Estados Unidos/Itália, 1984. 139 min. color. son.

LEROY, Mervyn. **Alma no lodo** (*Little Caesar*). [Filme-vídeo]. Direção de Mervyn LeRoy. Estados Unidos, 1931. 79 min. p.b. son.

LUMET, Sidney; MANCINI, T.J; McCRAY, Robert J. **Sob suspeita** (*Find me guilty*). [Filme-vídeo]. Direção de Sidney Lumet. Estados Unidos, 2006. 119 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Assassinato no Expresso Oriente** (*Murder on the Orient Express*). [Filme-vídeo]. Direção de Sidney Lumet e produção de John Brabourne e Richard B. Goodwin. Estados Unidos, 1974. 131 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Um dia de cão** (*Dog day afternoon*). [Filme-vídeo]. Direção de Sidney Lumet e produção de Martin Bregman. Estados Unidos, 1975. 125 min. color. son.

MASCAGNI, Giuseppe. **Cavalleria rusticana**. [Ópera teatral]. Itália, 1890.

MAMOULIAN, Rouben. **Ruas da Cidade** (*City streets*). [Filme-vídeo]. Direção de Rouben Mamoulian. Estados Unidos, 1931. 83 min. p.b. son.

MCCUTCHEON, Wallace. **The black hand**. [Filme-vídeo]. Direção de Wallace McCutcheon. Estados Unidos, 1906. 11 min. p.b. filme mudo.

MENDES, Sam. **Estrada para Perdição** (*Road to perdition*). [Filme-vídeo]. Direção de Sam Mendes e produção de Richard D. Zanuck, Dean Zanuck e Sam Mendes. Estados Unidos, 2002. 117 min. color. son.

MORESCO, Robert. **Esquina da morte** (*10th & Wolf*). [Filme-vídeo]. Direção de Robert Moresco e produção de Suzanne DeLaurentiis, Leo Rossi e Joe Murphy. Estados Unidos, 2006. 110 min. color. son.

RITT, Martin. **Irmãos de sangue** (*The Brotherhood*). [Filme-vídeo]. Direção de Martin Ritt e produção de Kirk Douglas. Estados Unidos, 1968. 96 min. color. son.

RIZZOTTO, Giuseppe; MOSCA, Gaspare. **I mafiosi de la Vicaria**. [Ópera teatral]. Itália, 1863.

RAMIS, Harold. **A máfia volta ao divã** (*Analyze that*). Direção de Harold Ramis e produção de Len Amato, Bruce Berman e Barry Levinson. [Filme-vídeo]. Estados Unidos, 2002. 96 min. color. son.

SCORSESE, Martin. **Os bons companheiros** (*Goodfellas*). [Filme-vídeo]. Direção de Martin Scorsese e produção de Irwin Winkler. Estados Unidos, 1990. 146 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Caminhos perigosos** (*Mean streets*). [Filme-vídeo]. Direção de Martin Scorsese e produção de Jonathan T. Taplin. Estados Unidos, 1973. 112 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Os infiltrados** (*The Departed*). [Filme-vídeo]. Direção de Martin Scorsese e produção de Brad Pitt, Brad Grey e Graham King. Estados Unidos, 2006. 151 min. color. son.

TAMBURRI, Anthony Julian; GIORDANO, Paolo; GARDAPHÉ, Fred L. **From the Margin: Writings in Italian Americana**. West Lafayette: Purdue University Press, 2000.

THORPE, Richard. **A mão negra** (*Black hand*). [Filme-vídeo]. Direção de Richard Thorpe. Estados Unidos, 1950. 92 min. p.b. son.

WELLMAN, William A. **Inimigo público** (*The public enemy*). [Filme-vídeo]. Direção de William A. Wellman e produção de Darryl F. Zanuck. Estados Unidos, 1931. 83 min. p.b. son.

ZECCA, Ferdinand. **Histoire d'un crime**. [Filme-vídeo]. Direção de Ferdinand Zecca. França, 1901. 5 min. p.b. filme mudo.

## APÊNDICE A – Repertório fílmico sobre máfia italiana

### Levantamento preliminar

#### Estados Unidos

1. *The black hand: The true story of a recent occurrence in the italian quarter of New York*, Estados Unidos, policial (1906), dirigido por Wallace McCutcheon – A história foi baseada em eventos reais ocorridas em Nova York. Dois membros de uma quadrilha escrevem uma carta ameaçadora a um açougueiro, exigindo dinheiro para não prejudicar a sua família e sua loja. Apesar do medo, o açougueiro é incapaz de satisfazer as exigências. A quadrilha então sequestra sua filha, levando a uma série de confrontos tensos e perigosos.
2. *The Musketeers of Pig Alley*, Estados Unidos, drama (1912), dirigido por D. W. Griffith – Uma jovem e seu marido músico vivem na pobreza em um cortiço de Nova York com uma avó doente. O marido sai para vender seu violino e poder sustentar a família. Em seu retorno, ele é roubado por um gângster do bairro. Algum tempo depois, em um salão de dança, o mesmo gângster entra em uma discussão com um rival sobre a esposa do músico, o que termina em um tiroteio em Pig Alley. O músico, após a briga, acaba reconhecendo o bandido que o roubou e tenta recuperar seu dinheiro.
3. *Fora da lei (Outside the Law)*, Estados Unidos, drama (1921), dirigido por Tod Browning – Moll tem tentado manter-se honesta como seu pai, um ex-condenado. Mas, quando ele é incriminado por um tiroteio e enviado para a prisão, Moll assume que ele é culpado e se volta a uma vida de crime. Ela se envolve com ladrão de joias que, sem seu conhecimento, fora o responsável por incriminar seu pai.
4. *Alma no lodo (Little Caesar)*, Estados Unidos, policial (1930), dirigido por Mervyn LeRoy – Dois gângsteres, Caesar Enrico Bandello, o “Rico”, e seu amigo Joe Massara, vão para Chicago em busca de fortuna. Rico teme que Joe, que quer abandoná-lo e se dedicar a sua carreira artística, seja testemunha contra ele em um caso de assassinato.
5. *Inimigo público (Public Enemy)*, Estados Unidos, ação/drama (1931), dirigido por William A. Wellman – Clássico dos primórdios do cinema sonoro norte-americano, o filme apoia-se em situações e indivíduos reais da época, entre eles Al Capone. A narrativa tem como argumento o crime organizado à luz da Lei Seca, que pautou a América dos anos 1920 e 1930.
6. *Scarface – A vergonha de uma nação*, Estados Unidos, drama (1932), dirigido por Howard Hawks – Gângsteres desejam criar um império do crime em Chicago. Baseado na vida de Al Capone, *Scarface* mostra a guerra pelo comando durante a Lei Seca.
7. *Alma Torturada (This Gun for Hire)*, Estados Unidos, policial (1942), dirigido por Frank Tuttle – Um assassino profissional que mata um chantagista, mas acaba sendo pago pelo “serviço” com dinheiro marcado. A trama envolve a venda de uma arma de guerra aos japoneses.
8. *A mão negra (Black Hand)*, Estados Unidos, drama (1950), dirigido por Richard Thorpe – Na Nova York da virada do século, Gene Kelly tenta vingar a morte do pai pelo mafioso Black Hand.
9. *Dominados pelo ódio (Machine gun Kelly)*, Estados Unidos, policial (1958), dirigido por Roger Corman – O filme é livremente inspirado na vida de George Kelly – conhecido como Machine Gun Kelly pelo fetiche que tem por sua metralhadora –, um perigoso bandido da década de 1930, que foi impulsionado pela mulher ambiciosa a trilhar o caminho do crime.



10. *O massacre de Chicago (The St. Valentine's Day Massacre)*, Estados Unidos, policial (1967), dirigido por Roger Corman – Conta a história da chacina de sete mafiosos de Chicago em 1929, no dia de São Valentin. Jason Robarts interpreta com maestria o chefão Al Capone, e Ralph Meeker é o seu rival Bugsy Moran. Repleto de cenas com diálogos inteligentes e tiroteios sem fim.

11. *The brotherhood (Irmão de sangue)*, Estados Unidos, drama policial (1968), dirigido por Martin Ritt e produzido por Kirk Douglas – Um gângster e seu irmão têm uma diferença de opinião sobre sua abordagem ao seu envolvimento com o crime organizado. Frank (Kirk Douglas) é o mafioso da velha escola que tenta controlar os impulsos de seu irmão mais novo impaciente Vince (Alex Cord).

12. *Bloody mama (Os cinco de Chicago)*, Estados Unidos, drama (1970), dirigido por Roger Corman – Kate Barker é uma dedicada mãe de quatro filhos e faria qualquer coisa por eles. Até mesmo roubo a bancos, assassinato, sequestro. Ela e os filhos formam uma quadrilha, mas também uma estranha família.

13. *O poderoso chefão (The Godfather)*, Estados Unidos, drama (1972), dirigido por Francis Ford Coppola – Em 1945, Don Corleone (Marlon Brando) é o chefe de uma mafiosa família italiana de Nova York. Com a chegada das drogas, as famílias começam uma disputa pelo promissor mercado. Quando Don Corleone se recusa a facilitar a entrada dos narcóticos na cidade, negando ajuda política e policial, sua família é ameaçada para que mude de posição. É nessa complicada época que Michael (Al Pacino), um herói de guerra nunca envolvido nos negócios da família, vê a necessidade de proteger seu pai e tudo o que ele construiu ao longo dos anos.

14. *Caminhos Perigosos (Mean Streets)*, Estados Unidos, drama (1973), dirigido por Martin Scorsese – Little Italy, cidade de Nova York. Charlie (Harvey Keitel) trabalha ao lado do tio, um mafioso respeitado, coletando pagamentos e realizando cobranças. Ele enfrenta o descontentamento de sua família, devido ao relacionamento que mantém com Teresa (Amy Robinson). Charlie, na verdade, não nasceu para o crime e deseja iniciar vida nova ao lado da namorada. Só que Johnny Boy (Robert De Niro), seu melhor amigo, o mete em uma enrascada quando se recusa a pagar uma dívida de jogo.

15. *O poderoso chefão – Parte II (The Godfather: Part II)*, Estados Unidos, drama (1974), dirigido por Francis Ford Coppola – Início do século XX. Após a máfia local matar sua família, o jovem Vito (Robert De Niro) foge da sua cidade na Sicília e vai para a América. Já adulto em Little Italy, Vito luta para ganhar a vida (legal ou ilegalmente) para manter sua esposa e filhos. Ele mata Black Hand Fanucci (Gastone Moschin), que exigia dos comerciantes uma parte dos seus ganhos. Com a morte de Fanucci, o poderio de Vito cresce muito, mas sua família (passado e presente) é o que mais importa para ele. Um legado de família que vai até os enormes negócios que nos anos 50 são controlados pelo caçula, Michael Corleone (Al Pacino). Agora baseado em Lago Tahoe, Michael planeja fazer por qualquer meio necessário incursões em Las Vegas e Havana instalando negócios ligados ao lazer, mas descobre que aliados como Hyman Roth (Lee Strasberg) estão tentando assassiná-lo.

16. *Capone*, Estados Unidos, ficção (1975), dirigido por Steve Carver – Produção que narra ascensão e queda do mais famoso gângster de Chicago, Al Capone, e seu poder como o chefão da máfia italiana nos anos de 1920. O filme também descreve os anos seguintes à prisão de Capone.

17. *Scarface*, Estados Unidos, drama (1983), dirigido por Brian De Palma e escrito por Oliver Stone, é um remake do filme de 1932 dirigido por Howard Hawks. A diferença é que o original é ambientado em Chicago durante os anos da proibição, enquanto esta versão se passa

em Miami dos anos 1980, considerada um centro do tráfico de drogas. Um criminoso cubano exilado (Al Pacino) vai para Miami e trabalha para um chefe das drogas. Em pouco tempo, assume o controle da quadrilha e ganha mais dinheiro do que jamais sonhou.

18. *Era uma vez na América (Once Upon a Time in America)*, Estados Unidos/Itália, drama/policial (1984), dirigido por Sergio Leone – Na década de 1920, David Aaronson (Robert De Niro) e Maximillian Bercouicz (James Woods), dois amigos de descendência judaica, crescem juntos cometendo pequenos crimes nas ruas do Lower East Side, Nova York. Gradualmente, esses crimes assumem proporções maiores e a Máfia judaica passa a ter tanta força que os amigos do passado se tornam rivais. Esta saga percorre desde seus dias de infância, atravessa o apogeu durante a Lei Seca e retrata o reencontro deles após 35 anos.

19. *A honra do Poderoso Prizzi (Prizzi's Honor)*, Estados Unidos, policial (1985), dirigido por John Huston – Charley Partanna (Jack Nicholson) é um perigoso e respeitado mafioso que trabalha como matador para a família Prizzi, a mais tradicional de Nova York. Irene Walker (Kathleen Turner) é uma assassina de aluguel, contratada pela mesma família para matar um traidor. Logo ao se conhecerem, Charley e Irene se apaixonam, sem saber que compartilham a profissão.

20. *Os Intocáveis (The Untouchables)*, Estados Unidos, policial (1987), dirigido por Brian De Palma – Na Chicago da época da Lei Seca, Al Capone (Robert De Niro) corrompe, controla e corrói a cidade da forma que ele deseja através de sua atividade rentável de venda ilegal de bebidas alcoólicas. Eliot Ness (Kevin Costner) é um agente federal que chega à cidade com a missão de acabar com as atividades ilegais.

21. *O siciliano (The Sicilian)*, Estados Unidos, ação (1987), dirigido por Michael Cimino – Adaptação do livro de Mario Puzo, o filme narra a trajetória de Salvatore Giuliano, o líder e bandido Siciliano que ousou enfrentar a igreja, o Estado e a máfia na esperança de tornar a Sicília independente, no final dos anos 1940. Salvatore (Christopher Lambert) rouba dos ricos proprietários de terra para dar aos camponeses, instruindo-os a comprar terras com esse dinheiro. Mas seu antigo chefe da máfia, Don Masino Croce (Joss Ackland), está incomodado com a popularidade de Salvatore e trama o seu assassinato.

22. *Fuga à Meia-Noite (Midnight Run)*, Estados Unidos, ação/comédia (1988), dirigido por Martin Brest – Caçador de recompensas (Robert De Niro) sai no encalço de estelionatário (Charles Grodin). Depois, precisa sobreviver aos assassinos da máfia para levar seu prisioneiro de Nova York a Los Angeles.

23. *O poderoso chefe – Parte III (The Godfather: Part III)*, Estados Unidos/Itália, drama (1990), dirigido por Francis Ford Coppola – Este é o filme que mostra o ápice e o fim da carreira e trajetória de Michael Corleone. Aqui, o personagem é apresentado já como um importante homem de negócios da década de 1970-1980, e o enredo se desenvolve em torno da luta de Michael para se livrar de seu passado ligado à máfia com vistas a procurar se tornar um investidor em nível mundial. Nesse sentido, o filme mostra com fidelidade as lutas internas ao mercado financeiro, bem como a ingerência de setores da sociedade acima de qualquer suspeita (como a cúpula da Igreja Católica no Vaticano) nesse mercado financeiro mundial.

24. *Os bons companheiros (Goodfellas)*, Estados Unidos, drama (1990), dirigido por Martin Scorsese – Henry Hill (Ray Liotta) conta a sua história de garoto do Brooklyn, Nova York, que sempre sonhou ser gângster, começando sua “carreira” aos 11 anos e se tornando protegido de James “Jimmy” Conway (Robert De Niro), um mafioso em ascensão. Impossibilitado de ser totalmente “adotado” pela “família”, o jovem ambicioso conquista

prestígio, se envolve com o tráfico de drogas, pratica grandes roubos e ganha muito dinheiro, mas os agentes federais estão na sua cola e o seu destino pode mudar a qualquer momento.

25. *Um novato na máfia (The Freshman)*, Estados Unidos, comédia (1990), dirigido por Andrew Bergman – Em Nova York, um jovem universitário (Matthew Broderick), ao procurar emprego, conhece um chefe da Máfia. Logo ele se envolve em um negócio no qual espécies em extinção são servidas em jantares que custam US\$ 50 mil por pessoa.

26. *Meu pequeno paraíso (My Blue Heaven)*, Estados Unidos, comédia (1990), dirigido por Herbert Ross – Criminoso que colabora com a justiça ganha uma nova identidade e vai morar em outra cidade, protegido por um ingênuo agente do FBI. Sem que o policial perceba, o bandido reorganiza sua quadrilha e volta a agir no mundo do crime.

27. *Billy Bathgate – O mundo a seus pés (Billy Bathgate)*, Estados Unidos, drama (1991), dirigido por Robert Benton – Durante os anos 1930, Billy Bathgate (Loren Dean) é um jovem gângster apadrinhado pelo todo-poderoso chefe Dutch Schultz (Dustin Hoffman). O que ninguém podia esperar é que Billy fosse se apaixonar por Drew Preston (Nicole Kidman), a mulher de Schultz, iniciando um perigoso triângulo amoroso.

28. *Império do Crime (Mobsters)*, Estados Unidos, drama (1992), dirigido por Michael Karbelnikoff – O filme narra a história de quatro amigos (Charles “Lucky” Luciano, Meyer Lansky, Bugsy Siegel e Frank Costello) de Nova York que entram no mundo do crime organizado, espalhando terror, tomando conta do lado leste da cidade. Enquanto o seu império do crime cresce, eles precisam lidar com suas diferentes opiniões em relação à maneira como os negócios têm de ser conduzidos.

29. *Desafio no Bronx (A Bronx Tale)*, Estados Unidos, drama/policial (1993), dirigido por Robert De Niro – Bronx, 1960. Um garoto de nove anos (Francis Capra), filho de um motorista de ônibus (Robert De Niro), testemunha um assassinato cometido pelo principal gângster do bairro (Chazz Palminteri), mas, quando a polícia o interroga, ele não delata o criminoso. A partir de então, surge uma amizade entre os dois, que seu pai não aprova, pois não quer ver o filho envolvido com um criminoso. Mas, através dos anos, esse vínculo cresce.

30. *O pagamento final (Carlito's way)*, Estados Unidos, policial (1993), dirigido por Brian De Palma – O advogado David Kleinfeld (Sean Penn) tira o gângster Carlito ‘Charlie’ Brigante (Al Pacino) da cadeia usando uma brecha na lei. De volta às ruas, Carlito sabe que gastou sua sorte e quer andar na linha pela primeira vez na vida. Seus planos mudam quando o advogado reaparece oferecendo uma proposta que lhe permitirá recomeçar do zero ao lado da namorada nas Bahamas. Embora o protagonista seja porto-riquenho, a trama envolve negócios feitos com a máfia italiana.

31. *Uma Mulher para Dois (Mad Dog and Glory)*, Estados Unidos, comédia (1993), dirigido por John McNaughton – Wayne Dobie (Robert De Niro) é um tímido detetive da polícia que salva inadvertidamente a vida de um gângster, Frank Milo (Bill Murray). Agradecido, Milo insiste que Wayne aceite por uma semana a companhia de Glory (Uma Thurman), uma garota que está com o mafioso por causa de uma dívida. O policial não quer receber favores de um gângster e tenta não se envolver com a garota, mas acaba se apaixonando.

32. *Cassino (Casino)*, Estados Unidos, drama (1995), dirigido por Martin Scorsese – Através de três personagens básicos, cria um painel de Las Vegas dos anos 1970, quando a Máfia controlava o jogo em Las Vegas, até o gradual surgimento das grandes corporações, que ficaram no lugar das quadrilhas e transformaram a cidade em uma Disneylândia.

33. *Donnie Brasco*, Estados Unidos, drama/policial (1997), dirigido por Mike Newell – Nos anos 1970, policial (Johnny Depp) usa o nome de *Donnie Brasco* para infiltrar-se entre

mafiosos. Um criminoso mais velho (Al Pacino) o toma sob sua tutela, ensinando-lhe os caminhos do crime. Mas ele coloca sua vida pessoal em xeque, pondo em risco sua missão.

34. *Máfia no divã (Analyze This)*, Estados Unidos, comédia (1999), dirigido por Harold Ramis – Paul Vitti (Robert De Niro), o chefe de uma “família”, tem repentinamente ataques de ansiedade por causa de problemas do passado. Assim, decide consultar secretamente Ben Sobel (Billy Crystal), um psiquiatra, pois, se a história se espalhar, vão dizer que ele está “frouxo”.

35. *Mickey olhos azuis (Mickey Blue Eyes)*, Inglaterra/Estados Unidos, comédia (1999), dirigido por Kelly Makin – Michael Felgate é um leiloeiro em ascensão em plena Nova York. Num belo dia, decide pedir a mão de sua namorada, Gina, em casamento, que recusa sem maiores explicações. Michael então descobre que Gina é filha de Frank Vitale, chefe de uma perigosa família mafiosa, e que terá que lidar com eles se quiser levar o casamento adiante.

36. *Estrada para Perdição (Road to Perdition)*, Estados Unidos, policial (2002), dirigido por Sam Mendes – Durante a Depressão, em 1931, Michael Sullivan (Tom Hanks) é um zeloso pai de família, que ama muito sua esposa e seus filhos. Porém, ele vive moralmente em conflito, pois trabalha como assassino profissional para um irlandês, John Rooney (Paul Newman), um idoso chefe de quadrilha que criou Sullivan como se fosse seu filho.

37. *A máfia volta ao divã (Analyze That)*, Estados Unidos, comédia (2002), dirigido por Harold Ramis – O mafioso Paul Vitti (Robert De Niro) finge-se de louco para sair da prisão e fica sob custódia de seu psiquiatra, Ben Sobel (Billy Crystal). O gângster está ameaçado de morte e bagunça a vida do médico, em crise depois da morte do pai.

38. *Sob suspeita (Find me guilty)*, Alemanha/Estados Unidos, drama (2006), dirigido por Sidney Lumet – Baseado em fatos reais, conta a história do mafioso Jackie Denorscio (Vin Diesel), que cumpre pena por tráfico de drogas. Um promotor esperto, confiante de que vai ganhar o caso, oferece redução da pena caso ele deponha contra outros mafiosos. Mas, para Jackie, não existe nada pior do que um delator, especialmente um que deponha contra a própria “família”. Munido de sua lógica, Jackie assume o papel de próprio advogado e leva o júri, o juiz e os expectadores ao mais surpreendente resultado.

39. *Esquina da morte (10th & Wolf)*, Estados Unidos, suspense (2006), dirigido por Robert Moresco – O impetuoso Sargento Tommy Santoro (James Marsden), que achava que tinha deixado a ligação de sua família com a Máfia para trás, está numa enrascada no Exército. Mas a visita de um agente do FBI o livra do problema em troca de um favor, e o manda de volta à Filadélfia para enfrentar o maior dilema de sua vida.

## Europa

1. *Em Nome da Lei (In nome della legge)*, Itália/França, drama (1948), dirigido por Pietro Germi – Jovem italiano magistrado Schiavi (Massimo Girotti) encontra o inesperado quando assume seu novo posto em uma pequena cidade da Sicília. Os moradores são mantidos em servidão pelo ramo da máfia local. Tudo se resume a uma guerra de vontades entre Schiavi e Don Passalacqua.

2. *Il magistrato*, Itália, drama (1959), dirigido por Luigi Zampa – Morandi, jovem magistrado que exerce as suas funções em uma grande cidade à beira-mar, é chamado para defender Orlando di Giovanni, que, desesperado por não conseguir trabalho no porto, mata o encarregado do porto, Amilcare Greppi. Orlando é acusado de assassinato, mas Morandi percebe que, dado histórico desonesto da vítima e sua atitude provocadora, o assassino teria

circunstâncias atenuantes. Mas o código de silêncio que existe entre os trabalhadores do porto impede que a verdade venha à tona.

3. *A sociedade de honra (L'onorata società)*, Itália, comédia (1961), dirigido por Riccardo Pazzaglia – Saruzzo Messina e Rosolino Trapani são acusados de terem seduzido as filhas de Salvatore Trezza, um dos líderes da “sociedade de honra”, que, reunida em assembleia, decide matá-los. Quando saem à procura de ambos, descobrem que já são casados, e a perseguição é repleta de confusões.

4. *Salvatore Giuliano*, Itália, drama (1961), dirigido por Francesco Rosi – Partidário do separatismo e controvertido herói do povo siciliano, Giuliano foi acusado de assassinar um policial, então se oculta na árida campina da ilha, onde organiza um bando de foragidos. Quando os ideais políticos amadurecem logo depois da liberação da Sicília, alista-se no Exército Separatista e comete ferozes atrocidades em nome da liberdade. Em 1950, aos 28 anos, o bandido Salvatore Giuliano é encontrado morto a tiros na Sicília.

5. *Mafioso (Il mafioso)*, 1962), Itália, comédia, dirigido por Alberto Lattuada – Antonio é um jovem e decidido rapaz que trabalha em uma fábrica de automóveis no Norte italiano. A fim de que sua esposa e suas duas filhas possam conhecer sua cidade natal e sua família, ele decide passar as férias na Sicília e fica muito entusiasmado com a oportunidade de poder levá-las à cidade e acabar com muitos dos estereótipos dos sicilianos, como sobre a máfia, por exemplo. Ao chegar à Sicília, porém, ele descobre que existem muito mais formas de ser siciliano do que ele imaginava.

6. *Mãos sobre a cidade (Le mani sulla città)*, Itália/França, drama (1963), dirigido por Francesco Rosi – Em um bairro de Nápoles, um edifício desaba deixando dezenas de pessoas feridas e mortas. Edoardo Nottola, empresário e responsável pelo desastre, sai impune do crime. No partido em que ele se elege, seus companheiros o abandonam e retiram suas candidaturas. Mas, por influência corrupta, consegue inverter a situação, tornando-se um dos favoritos para a vitória. Filme que impressiona pelo realismo.

7. *Os dois mafiosos (I due mafiosi)*, Itália/Espanha, comédia (1964), dirigido por Giorgio Simonelli – Um dia, os sicilianos Franco e Ciccio testemunham um assassinato pela máfia. O chefe da máfia local, Don Calogero, envia-os para Paris para entregar uma mala para alguns mafiosos franceses. O que Franco e Ciccio não sabem é que a mala está cheia de explosivos. Em Paris, eles acidentalmente trocam as malas com um mágico, encontram seu homem de contato assassinado no quarto de hotel onde se hospedara, e tanto a máfia quanto a polícia passam a segui-los em todos os lugares.

8. *Para cada um o seu (A ciascuno il suo)*, Itália, drama (1967), dirigido por Elio Petri – Por causa da morte de dois homens em uma aldeia na Sicília, foram presos dois inocentes. O único convencido de sua inocência, no entanto, é o professor Paolo Laurana (Gian Maria Volonté), que avisa de suas suspeitas à viúva de um dos mortos, Luisa Roscoe (Irene Papas), e ao advogado Rosello (Gabriele Ferzetti).

9. *O Dia da Coruja (Il giorno della civetta)*, Itália/França, drama (1967), dirigido por Damiano Damiani – Baseado no romance homônimo de Leonardo Sciascia, acompanha a luta de Bellodi (Franco Nero), um jovem oficial de polícia de Milão recém-chegado à Sicília, para desvendar a morte de Salvatore Colasbena, um modesto empreiteiro da construção civil. As investigações colocam em conflito a máfia siciliana com políticos locais, e o aproximam de Rosa (Claudia Cardinale), a viúva da vítima. Conforme fica mais perto da verdade, Bellodi começa a compreender a rede de violência e corrupção que movimenta os interesses políticos da região.

10. *Os sicilianos (Le clan des siciliens)*, França, policial (1969), dirigido por Henri Verneuil – Roger Sartet (Alain Delon) é um assassino que é resgatado da prisão pelo Clã Siciliano liderado pelo já idoso Vittorio Manalese (Jean Gabin). Com a ajuda de Sartet, o mafioso trama realizar o roubo mais ambicioso que já planejou: roubar 50 milhões em joias sequestrando o avião que as transporta em sua rota para Nova York. Mas, após a audaciosa operação, Roger trai a confiança de Vittorio ao seduzir sua bela nora (Irina Demick). Os dois iniciam então um incansável jogo de gato e rato em um duelo de inteligência e valentia.

11. *A pedra na boca (Il sasso in bocca)*, Itália, drama (1970), dirigido por Giuseppe Ferrara – É um filme de protesto sobre a máfia siciliana, em estilo documentário, tendo também em tese a colaboração entre as máfias siciliana e americana, intriga política e a morte de Enrico Mattei. Leva o nome do antigo costume da máfia de colocar uma pedra na boca de homens assassinados pela suspeita de terem “aberto a boca” como um aviso para os habitantes do lugar.

12. *Borsalino*, Itália/França, comédia (1970), dirigido por Jacques Deray – Em 1930, em Marselha, dois gângsteres pobres, mas donos de uma lãbia proverbial, juntam as forças quando se conhecem brigando por uma bela mulher. Começam com pequenos golpes com corridas de cavalos, porém trabalhando para os chefes mafiosos locais. Quando eles decidem trabalhar independentes, para golpes mais altos, o negócio muda de figura.

13. *Confissões de um Comissário de Polícia ao Procurador da República (Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica)*, Itália, drama/policial (1971), dirigido por Damiano Damiani – Itália, um comissário de polícia estabelece um jogo de gato e rato com um procurador da Justiça durante uma implacável investigação de um atentado em que estão envolvidos o governo e a Máfia.

14. *O clã de Marselha (Il clan dei marsigliesi)*, Itália/França, drama (1972), dirigido por José Giovanni – Robert, conhecido nos círculos do submundo como “excomungado”, quer salvar seu amigo Xavier, acusado injustamente de um crime por causa de um cadáver encontrado em seu carro.

15. *O Caso Mattei (Il caso Mattei)*, Itália, drama biográfico (1972), dirigido por Francesco Rosi – Cinebiografia do industrial italiano Enrico Mattei. Dono de um império no setor de energia, o empresário morreu em circunstâncias misteriosas num acidente de avião em 1962. Para se manter livre da interferência do governo, Mattei gastava grandes quantias em dinheiro com suborno de autoridades. Quando pretendeu transformar a Itália numa potência petrolífera mundial, passou a enfrentar dificuldades.

16. *O caso Pisciotta (Il caso Pisciotta)*, Itália, drama (1972), dirigido por Visconti Eriprando – Gaspare Pisciotta morreu no dia 9 fevereiro de 1954, na oitava seção da prisão de Ucciardone, depois de beber um café envenenado. Ele teria que colocar o tribunal de Palermo em cima das empresas da quadrilha Giuliano. Alguém no topo, no entanto, decide fechar sua boca. O filme, dirigido com habilidade, começa onde termina *Salvatore Giuliano*, de Francesco Rosi.

17. *O Segredo da Cosa Nostra (The Valachi Papers)*, Itália/França, drama (1972), dirigido por Terence Young – A máfia de Nova York se encontra ameaçada por Joe Valachi, o primeiro arrependido da Cosa Nostra. Gângster da antiga e membro da máfia americana, Joseph Valachi cumpre pena de prisão e aceita ser testemunha-chave em um importante julgamento de mafiosos filmado para a TV. Quando vê a sua cabeça a prêmio posta por Don Vito Genovese, não lhe restam senão medidas desesperadas para se proteger enquanto está na prisão.

18. *Camorra*, Itália, drama (1972), dirigido por Pasquale Squitieri – Na Nápoles do contrabando, das casas de jogo e da especulação imobiliária, se desenrola a carreira de um jovem que passa de delinquente comum a peso-pesado da “família”.

19. *La mala ordina*, Itália, policial (1972), dirigido por Fernando Di Leo – Quando um carregamento de heroína desaparece no caminho entre a Itália e Nova York, um cafetão de Milão é acusado do roubo. Dois assassinos profissionais são então despachados para matá-lo, em uma trama cheia de reviravoltas.

20. *Milão Calibre 9 (Milano calibro 9)*, Itália, policial (1972), dirigido por Fernando Di Leo – Em Milão, um homem controla o dinheiro de uma maleta: trata-se de Pasquale, fiel colaborador de Rocco, que por sua vez é o braço direito de um chefe conhecido como “Americano”. O dinheiro passa por pessoas distintas e é trocado por dinheiro limpo em uma estação de metrô, voltando para Pasquale e Rocco. Tudo parecia ter saído bem, porém algo dá errado.

21. *Lucky Luciano – O imperador da Máfia (Lucky Luciano)*, Itália/França, biográfico (1973), dirigido por Francesco Rosi – Thomas E. Dewey condena, em 1936, Lucky Luciano a uma pena de 30 a 50 anos de prisão, por seu envolvimento com o crime organizado. Por que, dez anos mais tarde, ele teve sua pena abrandada pelo próprio Dewey, então governador de Nova York? Este e outros mistérios cercam a vida de Lucky Luciano, o mais poderoso gângster, a quem ninguém pôde matar. Relato verídico, filmado nos lugares autênticos, onde os fatos ocorreram, com todos os nomes reais de seus protagonistas.

22. *A mão negra (La mano nera)*, Itália, policial (1973), dirigido por Antonio Racioppi – Um jovem siciliano chega à América e é imediatamente seduzido pelos criminosos da “Mão Negra”, a organização da máfia que opera com a conivência de políticos corruptos.

23. *The Boss (Il boss)*, Itália, *noir* (1973), dirigido por Fernando Di Leo – Um ataque a bomba em um cinema em Palermo mata todos os parceiros do clã de Attardi, de que Cocchi fazia parte. Ele entende de imediato que o autor do ataque foi Daniello, do clã de Don Corrasco. Cocchi então está determinado a se vingar.

24. *Anastasia meu irmão (Anastasia mio fratello)*, Itália, drama (1973), dirigido por Steno – Don Salvatore deixa a Calábria, na Itália, e vai para Nova York, onde é contratado como assistente de pastor em Santa Lúcia, Little Italy. Seu irmão Alberto, Big Al aos seus amigos, é considerado assassino, mas Don Salvatore não tem conhecimento da situação. Quando Alberto é processado, Don Salvatore volta para a Itália, ainda convencido da inocência de seu irmão.

25. *Perché si uccide un magistrato*, Itália, drama (1974), dirigido por Damiano Damiani – Um jovem cineasta investiga o assassinato de um juiz que havia cassado seu filme. Parece um crime da máfia, mas a realidade é bem diferente.

26. *Borsalino e Cia (Borsalino and Co.)*, França/Alemanha/Itália, policial (1974), dirigido por Jacques Deray – Sequência do filme *Borsalino*, de 1970, traz um retrato da máfia de Marselha na década de 1930. No primeiro filme, Roch Siffredi (Alain Delon) e Capella (Jean-Paul Belmondo) são dois gângsteres ambiciosos que não hesitam em assassinar quem quer que atrapalhe seus planos, mas Capella é morto. Nesta continuação, Siffredi vai vingar a morte do parceiro e inicia uma caçada aos seus inimigos. Aproveitou-se como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial, quando os mafiosos lucraram muito.

27. *I guappi (Blood Brothers)*, Itália, drama (1974), dirigido por Pasquale Squitieri – Em um curto período na Itália, Nicola Bellizzi sonha em se tornar um advogado. No entanto, quando ele procura o motivo por que as pessoas estão relutantes em apoiá-lo em seus objetivos,

descobre que alguns de seus parentes de sangue são membros do alto escalão da máfia. Ele tenta fugir de suas obrigações familiares, mas cai em uma vida de crime e violência.

28. *La mafia mi fa un baffo*, Itália, drama (1975), dirigido por Riccardo Garrone – Um chefe da máfia é assassinado em um ataque e seus partidários ficam sem um líder e se tornam presa fácil para os concorrentes. Para evitar esse fato, um ator que se assemelha ao falecido é forçado a continuar o negócio que ficou temporariamente suspenso.

29. *Il conto è chiuso*, Itália, drama (1976), dirigido por Stelvio Massi – Um tipo muito forte quer vingar a morte da mãe e da irmã e se coloca sozinho contra uma quadrilha inteira.

30. *O prefeito de ferro (Il prefetto di ferro)*, Itália, aventura (1977), dirigido por Pasquale Squitieri – Em 1925, o prefeito Cesare Mori passou de Bolonha para Palermo, onde, graças a poderes especiais, combate o roubo, braço violento da máfia, com métodos cruéis de revolta.

31. *Corleone*, Itália, drama (1978), dirigido por Pasquale Squitieri – É a história de dois amigos de infância de Corleone, Michael e Vito, um dos quais torna-se sindicalista, e o outro, mafioso. O filme começa nas lutas de terras nos anos 50 e 60, na Sicília.

32. *O Chefão Siciliano (Da Corleone a Brooklyn)*, Itália, policial (1979), dirigido por Umberto Lenzi – O Comissário Berni (Maurizio Merli), que opera em Palermo, faz de tudo para prender Michael Barresi (Mario Merola), um chefe da máfia que se refugia nos Estados Unidos sob um nome falso.

33. *Um uomo in ginocchio*, Itália, drama (1979), dirigido por Damiano Damiani – Nino, um homem da classe trabalhadora regular, toma conhecimento de que uma mulher rica foi raptada e que todos que estavam envolvidos no sequestro estão sendo mortos. No entanto, Nino, que não tinha nada a ver com o sequestro, também está na lista dos assassinatos e tem de descobrir quem enviou os matadores e detê-los antes que seja tarde demais.

34. *Mi manda Picone*, Itália, comédia dramática (1983), dirigido por Nanni Loy – Um malandro é encarregado pela mulher de um operário de encontrar o seu marido desaparecido. Muitas surpresas o aguardam em sua viagem pela cidade de Nápoles. A película é uma denúncia social sobre a degradação de Nápoles com aparência de farsa, que apela para o fantástico social e recorre à técnica da investigação e do suspense.

35. *Cem Dias em Palermo (Cento giorni a Palermo)*, Itália/França, drama (1984), dirigido por Giuseppe Ferrara e Giuseppe Tornatore – O general Dalla Chiesa chega a Palermo para lidar contra a máfia. Ele já venceu uma batalha contra o terrorismo, mas naquele momento ainda não há uma lei específica contra a máfia: ele não tem todos os poderes de que precisaria e acaba morrendo sob os tiros das metralhadoras dos mafiosos.

36. *Pizza Connection*, Itália, drama (1985), dirigido por Damiano Damiani – Gerente de uma pizzeria em Nova York, Mario, imigrante natural de Palermo, já provou ser de acordo com os planos da Máfia, e é incumbido de retornar à Sicília, onde terá de executar um magistrado.

37. *O arrependido (Il pentito)*, Itália, drama (1985), dirigido por Pasquale Squitieri – O filme poderia lembrar um pouco a histórica passagem do chefe Tommaso Buscetta, embora os nomes dos personagens não sejam iguais, a ascensão na hierarquia da máfia até o arrependimento e a colaboração com a Justiça, o assassinato de um juiz com um carro-bomba e até mesmo o assassinato de um policial em um bar remetem a histórias verídicas.

38. *A Camorra (Il camorrista)*, Itália, drama (1986), dirigido por Giuseppe Tornatore – Inspirado na história verídica do chefe dos chefes da Camorra, Raffaele Cutolo, conhecido na sua carreira criminoso como Il Professore.



39. *As apostas (La posta in gioco)*, Itália, drama (1988), dirigido por Sergio Nasca – O filme, baseado em um livro do jornalista Charles Sticker, foi inspirado em uma história verdadeira em Nardo, uma cidade na província de Lecce. Em Nardo, durante a noite de 31 de março de 1984, um homem armado mata a vereadora Renata Fonte, do Partido Republicano italiano. O motivo é político, mas a investigação também segue outras faixas, começando com a máfia.
40. *Mery para sempre (Mery per sempre)*, Itália, drama (1989), dirigido por Marco Risi – Michele Placido é Marco, um professor de literatura que escolhe trabalhar em uma notória prisão de Palermo, Sicília. Não é fácil educar meninos como estes: jovens, irritados, sufocados pela violência em que cresceram. Violência que pode se transformar em rebelião, como durante a noite, quando as luzes se apagam nos quartos e a vigilância dos guardas é menos severa.
41. *Armadilhas do Poder (Dimenticare Palermo)*, Itália/França, drama (1989), dirigido por Francesco Rosi – Carmine Bonavia (James Belushi) vence a eleição para prefeito de Nova York graças à promessa de legalizar as drogas. Antes de tomar posse, casa-se com Carrie (Mimi Rogers) e passa a lua de mel na região onde nasceu, na Sicília (Itália). No hotel, encontra o príncipe local, que passou anos confinado por estar condenado à morte pela máfia. Na beleza do lugar, Carmine percebe que cumprir sua promessa de campanha não será tão fácil, pois há muitos interesses e pessoas envolvidas no assunto das drogas.
42. *Johnny Palito (Johnny Stecchino)*, Itália, comédia (1991), dirigido por Roberto Benigni – Conta a história de Dante, um motorista de ônibus escolar muito atrapalhado. Maria, amante do mafioso Johnny Stecchino, é acidentalmente atropelada por Dante e percebe uma enorme semelhança entre ele e Stecchino. Para encobrir seu amado, Maria propõe que Dante finja ser o mafioso.
43. *Narcos*, Itália, drama (1992), dirigido por Giuseppe Ferrara – Jesus, Miguel e Diego são três jovens colombianos para quem a vida não reserva muitas chances: a mais imediata e de baixo custo é o crime. Prestar serviço às organizações de tráfico de drogas e ter mulheres significa dinheiro e vontade, mas também estar disposto à ferocidade sem limites.
44. *O Escort (La scorta)*, Itália, drama (1993), dirigido por Ricky Tognazzi – O filme mostra as dificuldades de um juiz honesto em perigo e seu guarda-costas na mira de quatro homens, tentando limpar uma cidade siciliana. Políticos locais corruptos, que trabalham lado a lado com a máfia, integram a trama.
45. *Giovanni Falcone*, Itália, drama (1993), dirigido por Giuseppe Ferrara – História da maior operação antimáfia na década de 1980, no tribunal de Palermo, na Sicília, quando duas famílias da máfia desencadearam dez anos de guerra para obter o controle completo do crime organizado.
46. *O menino juiz (Il giudice ragazzino)*, Itália, drama biográfico (1993), dirigido por Alexander Robilant – O filme centra-se na vida do juiz siciliano Rosario Livatino, apelidado de “O menino juiz” por sua tenra idade, a partir da entrada no Judiciário para o seu compromisso na luta contra a máfia. Foi assassinado em 21 de setembro de 1990.
47. *O longo silêncio (Il lungo silenzio)*, Itália, drama (1993), dirigido por Margarethe von Trotta – História da mulher (C. Gravina) de um magistrado que, após a morte violenta de seu marido durante uma investigação sobre um tráfico internacional de armas, escolhe seguir o mesmo caminho.
48. *Herói Ordinário (Un eroe borghese)*, Itália, drama biográfico (1995), dirigido por Michele Placido – O advogado George Ambrosoli é nomeado o liquidante do banco do financista Michele Sindona. Ele descobre o emaranhado de interesses que ligam alguns

políticos, a máfia e o Vaticano. Sofre pressões e ameaças. Na noite entre 11 e 12 de Julho 1979, ele foi assassinado por um pistoleiro.

49. *Paolo Borsellino*, Itália, documentário (1995), produzido por Pasquale Scimeca – História do juiz Paolo Borsellino, morto pela máfia em 1993, 50 dias depois da morte de seu companheiro antimáfia Giovanni Falcone.

50. *Palermo-Milano solo andata*, Itália, ação (1995), dirigido por Claudio Fragasso – Um contador da máfia deve ser escoltado de Palermo para Milão por cinco policiais inexperientes jovens, que enfrentarão um massacre previsível.

51. *Il Sindaco (The Mayor)*, Itália, drama (1996), dirigido por Ugo Fabrizio Giordani – É a história de Antonio Barracano, padrinho da máfia de uma cidade americana não identificada. Ele vive em uma grande mansão com sua esposa e a filha Geraldine Armida e é honrado e respeitado pela colônia italiana local.

52. *Vite strozzate*, Itália/Bélgica/França, drama (1996), dirigido por Ricky Tognazzi – Sergio é um agiota implacável. Quem não pode pagar os juros exorbitantes é forçado a vender todos os seus ativos a uma empresa gerida pela viúva de um mafioso. Um dia na vida de Sergio, reaparece Francis, um velho amigo do passado, agora em ruínas, por uma série de dificuldades financeiras.

53. *Lo zio di Brooklyn*, Itália, drama (1996), dirigido por Daniele Cipri e Maresco Franco – Nos arredores de Palermo, move-se uma série de personagens estranhos e perturbadores: mágicos, chefes da máfia, anões que tecem suas vidas em uma comédia cínica.

54. *Tano para morrer (Tano da morire)*, Itália, comédia (1997), dirigido por Roberta Torre – O filme é inspirado em uma história real, o assassinato de Tano Guarrasi, açougueiro de Palermo e importante membro da máfia. A trama refaz os passos que levaram o personagem a entrar na máfia e a relação com a sua família. Essa história dramática, no entanto, é representada por Roberta Torre com tons cômicos.

55. *Testemunha em risco (Testimone a rischio)*, Itália, drama (1997), dirigido por Pasquale Pozzessere – Nava, um representante dos sistemas de segurança, presta depoimento à polícia em uma época em que ainda não existia programas de proteção a testemunhas. O filme se concentra em como a vida de um cidadão honesto se transforma completamente após testemunhar um atentado, acima de tudo por causa da fraca proteção oferecida pelo Estado.

56. *Altri uomini*, Itália, drama (1997), dirigido por Claudio Bonivento – Michael Cruz foi um dos membros mais importantes do submundo em Milão no final dos anos 1970. Em 1985, é preso e decide cooperar com a Justiça e dizer ao juiz a sua história: a do menino do Sul que nada tinha, mas pôde se tornar o rei do crime de Milão.

57. *Teatro de Guerra (Teatro di guerra)*, Itália, drama (1998), dirigido por Mario Martone – Uma equipe de teatro independente ensaia o clássico de Ésquilo *Sete contra Tebas* para encená-lo em Sarajevo durante a guerra. Embora o enredo exponha as vicissitudes antes de chegar ao palco, a trama busca comprovar uma tese: a violência não é uma questão privada dos Bálcãs; ao contrário, está instalada em toda a Europa.

58. *La Capagira*, Itália, comédia (1999), dirigido por Alessandro Piva – Nos últimos tremores de um inverno muito frio, um pequeno grupo vasculha o submundo de dia e de noite nos subúrbios em busca de um pacote precioso enviado dos Bálcãs que nunca chegou ao seu destino final. O que está no pacote? Um material importante para os nossos personagens.

59. *Placido Rizzotto*, Itália, drama (2000), dirigido por Pasquale Scimeca – Como e por que Placido Rizzotto, secretário da Câmara do Trabalho Socialista de Corleone (PA), desapareceu

na noite de 10 de Março de 1948, a última etapa de uma longa série de assassinatos políticos na Sicília de 1944 em diante.

60. *Os Cem Passos (I cento passi)*, Itália, drama biográfico (2000), dirigido por Marco Tullio Giordana – Em uma pequena cidade da Sicília, exatamente cem passos separam a casa do ativista Peppino Impastato da casa do chefe da máfia local, Tano Badalamenti. Peppino utiliza o sistema da rádio local para denunciar as práticas de Tano e sofre as consequências por isso. Baseado em uma história real.

61. *Luna rossa*, Itália, drama (2001), dirigido por Antonio Capuano – A ascensão e queda da família Cammararo, uma família de gângsteres, até o último de seus descendentes. Tudo começa a implodir dentro do palácio e se desintegra. Intriga, ódio, assassinato e incesto de um clã da Camorra.

62. *Angela*, Itália, drama (2002), dirigido por Roberta Torre – A verdadeira história de uma mulher siciliana, casada com um chefe da máfia, que participa no negócio de tráfico de drogas do marido e se apaixona por um soldado dele.

63. *A Lenda de Al, John e Jack (La leggenda di Al, John e Jack)*, Itália, comédia (2002), dirigido por Aldo, Giovanni e Giacomo e Massimo Venier – Al Caruso, John Gresco e Jack Amoruso são três gângsteres que trabalham para a família Genovese. No entanto, seus esforços significam do que dor de cabeça para a família, que lhes dá uma última chance: proteger a tia do chefe.

64. *Meu cunhado (Mio cognato)*, Itália, comédia (2003), dirigido por Alessandro Piva – Quando Vito, um trabalhador tranquilo e metucioso, tem o carro roubado durante o batismo do filho de sua irmã, pede ao cunhado Toni para passar a noite com ele procurando o veículo nos becos de Old Bari. Toni tem amizades suspeitas em locais malfadados da cidade. No final da noite, os dois terão aprendido a se conhecer melhor e também a respeitar um ao outro.

65. *Os anjos de Borsellino (Gli angeli di Borsellino)*, Itália, drama (2003), dirigido por Rocco Cesareo – Crônica sobre os 57 dias entre o massacre de Capaci, no qual perdeu a vida o juiz Giovanni Falcone, até o assassinato de Paolo Borsellino. Dois crimes da máfia que marcaram a história recente da Itália.

66. *E eu vou seguir (E io ti seguo)*, Itália, drama (2003), dirigido por Maurizio Rio – O filme centra-se na história de um jovem jornalista, traça os eventos que levaram ao seu assassinato pela máfia em 24 de setembro de 1985.

67. *Segredos de Estado (Segreti di Stato)*, Itália, drama (2003), dirigido por Paolo Benvenuti – Durante o julgamento do massacre de Portella della Ginestra, que matou integrantes do grupo de Salvatore Giuliano, um advogado não está satisfeito com os resultados da investigação e, em segredo, decide conduzir sua própria investigação sobre os homicídios. A partir de um pequeno detalhe – o calibre das balas extraídas dos corpos das vítimas –, o advogado começa um longo processo de investigação, à procura de novas pistas e testemunhos inéditos. Esse caminho leva-o para a Sicília, no local do massacre.

68. *Eu não tenho medo (Io non ho paura)*, Itália, Espanha e Reino Unido, drama (2003), dirigido por Gabriele Salvatore – Michele visita a família no verão de 1978, no Sul da Itália, e descobre um velho poço. A sua natural curiosidade de criança fá-lo-á abrir o poço. Ao abri-lo, acidentalmente, toma conhecimento de um tenebroso crime em que quase todos os habitantes da aldeia estão envolvidos.

69. *Algumas crianças (Certi bambini)*, Itália, drama (2004), dirigido por Andrea Frazzi e Frazzi Antonio – Nápoles. Rosario, 11 anos de idade, vive nos subúrbios com sua avó Liliana, uma mulher doente que passa o tempo na frente da TV. A criança é líder de um pequeno

grupo que passa seus dias entre salas de jogos, lanchonetes, pequenos crimes e desafios nas ruas.

70. *À luz do sol (Alla luce del sole)*, Itália, drama (2005), dirigido por Roberto Faenza – Este filme é baseado na história verdadeira do padre Giuseppe “Pino” Puglisi, uma vítima da máfia em Palermo, no bairro de Brancaccio, em 1991. Don Puglisi é o padre da igreja do bairro e logo percebe a dura verdade: as crianças da região estão envolvidas no submundo da máfia, assim como muitos pais. O padre, em seguida, tenta mudar a situação, dizendo-lhes para ir para a escola e para igreja, e não para roubar.

71. *Ligações criminosas (Romanzo criminale)*, Itália/França/Inglaterra, drama (2005), dirigido por Michele Placido – Itália, 1970, década marcada pela corrupção e pela máfia. Um pequeno círculo de amigos cresce em Roma e decide usar suas habilidades e conexões com o crime organizado e especialistas para ganhar sua própria quota, mas é perseguido por um comissário.

72. *Uomini d'onore*, Itália, drama (2006), dirigido por Francesco Sbrano – Retrata a vida, os ideais, ideias e cultura da máfia calabresa.

73. *O Fantasma de Corleone (Il fantasma di Corleone)*, Itália, documentário (2006), dirigido por Marco Amenta – É possível que um homem possa viver escondido em uma ilha por 42 anos, caçado por centenas de policiais, e continuar a ser o chefe supremo da Cosa Nostra? Na Sicília, terra de mistério e vulcões, é possível. Marco, um jovem repórter da Sicília, está de volta a Palermo em uma jornada para desvendar o mais recente *thriller* ainda não resolvido: Bernardo Provenzano. O fantasma está vivo, mas é como se ele estivesse morto. Ninguém conhece o seu rosto nem sua voz. Sabe-se apenas que ele nasceu em Corleone, a 31 de janeiro de 1933.

74. *Ver Nápoles e morrer (Vedi Napoli e poi muori)*, Itália, documentário (2006), dirigido por Enrico Caria – Libanês tem um sonho: conquistar Roma. Para realizar essa façanha sem precedentes, ele reúne um bando cruel e organizado. A história da infame gangue Magliana e sua liderança (Libanês, Freddo e Dandy) acontece durante 25 anos e está inseparavelmente entrelaçada com a história da Itália moderna, o terrorismo.

75. *Biutiful cauntri*, Itália, documentário (2007), dirigido por Esmeralda Calabria – Criadores que veem morrer as suas ovelhas por dioxina. Um educador que luta contra crimes ambientais. Agricultores que cultivam a terra poluída pela proximidade de aterros sanitários. Histórias de queixa e testemunhos de massacre na região da Campânia, onde existe o despejo ilegal de resíduos tóxicos pela Camorra.

76. *O Homem de Vidro (L'uomo di vetro)*, Itália, drama (2007), dirigido por Stefano Incerti – Adaptado do romance de Salvatore Parlagreco. Vitale é um homem estranho, que se isola muitas vezes, gagueja com frequência e tem medo do escuro. Foi preso pela primeira vez em 1972, suspeito de ter cometido o sequestro de Cassina. Durante o interrogatório, chora e diz que não estava envolvido no crime. Após 43 dias de confinamento solitário, é liberado, mas chega em casa deprimido e com medo.

77. *Milão-Palermo: O Retorno (Milano-Palermo: il ritorno)*, Itália, drama (2007), dirigido por Claudio Fragasso – Turi Arcangelo Leofonte, contador da máfia, depois de concordar em colaborar com a Justiça que prende quase todo o clã Scalia, cumpre pena de 11 anos de prisão e se prepara para chegar ao destino final (no exterior) com uma nova identidade e um homem livre. Rocco, filho de Scalia – que morreu na prisão –, sabe da liberação de Leofonte e organiza um plano para obrigá-lo a devolver o dinheiro de seu pai, espalhado em paraísos fiscais em todo o mundo.

78. *O Doce e o Amargo (Il dolce e l'amaro)*, Itália, drama (2007), dirigido por Andrea Porporati – conta a história de Saro Scordia (Luigi Lo Cascio), um rapaz da Sicília que cresce – em um difícil e violento bairro de Palermo, Kalsa – fascinado pelo mito da velha tradição da máfia, principalmente pelo respeito e honra. Acolhido pelo mafioso Gaetano Butera (Toni Gambino), depois que seu pai morre em um motim na prisão, ele adentra nesse mundo imperfeito que tão pouco conhece.

79. *Fine pena mai*, Itália/França, drama (2007), dirigido por Davide Barletti e Lorenzo Conte – Baseado no Diário de Antonio Perrone, que foi condenado por crimes de máfia a 49 anos de prisão e está detido em isolamento.

80. *Gomorra*, Itália, drama (2008), dirigido por Matteo Garrone – Toto (Salvatore Abruzzese) tem 13 anos e trabalha como mensageiro de um grupo de traficantes de drogas e armas. Pasquale (Salvatore Cantalupo), alfaiate contratado secretamente por chineses para formar operários, descobre subitamente que sua vida corre perigo. Don Ciro (Gianfelice Imparato) é responsável por levar dinheiro a famílias cujos membros estão presos ou mortos. Como eles, outros tantos habitantes de Nápoles e da região da Campânia têm suas vidas regidas pela Camorra, a tradicional máfia local que alimenta uma espiral de violência sem fim.

81. *Il divo*, Itália/França, drama biográfico (2008), dirigido por Paolo Sorrentino – Filme biográfico do primeiro-ministro italiano Giulio Andreotti, um dos líderes da Democracia Cristã, a partir de sua última eleição em 1992. Mostra possíveis ligações de Andreotti com assassinatos políticos, como o do jornalista Mino Pecorelli, em 1979. Suas ligações com a máfia são reveladas por meio de depoimentos de diversos mafiosos arrependidos, como Tommaso Buscetta. Inclui inclusive o suposto encontro com o chefe Totò Riina.

82. *Libera nos a malo*, Itália, documentário (2008), dirigido por Fulvio Wetzl – De 1993 a 2008 seis pessoas desaparecidas e uma dúzia de assassinatos em uma pequena província italiana, todos os casos não resolvidos. Filme baseado em dois casos: o desaparecimento de Elisa Claps e a morte violenta do jovem Luca Orioli e sua namorada Marirosa.

83. *A menina siciliana (La siciliana ribelle)*, Itália, drama (2009), dirigido por Marco Menta – Rita Atria, garota siciliana de 17 anos, apresenta-se ao procurador de Palermo para denunciar o assassinato de seu pai e irmão mafiosos. Rita é movida pelo desejo de vingança, mas esse simples ato vai desencadear uma série de eventos que a levam a Roma.

84. *Vallanzasca: gli angeli del male*, Itália/França/Romênia, drama biográfico (2010), dirigido por Michele Placido – Fala sobre a glória e a decadência de homens da máfia em velocidade vertiginosa que envolve crimes, assaltos, mortes e perseguições.

## **Levantamento complementar do repertório fílmico sobre máfia italiana e ítalo-americana**

### **Estados Unidos**

1. *The Lure of the Gown* (D.W. Griffith, 1908)
2. *In Little Italy, The Cord of Life, At the Alter* (D.W. Griffith, 1909)
3. *The Italian Barber* (D.W. Griffith, 1910)
4. *The Adventures of Lieutenant Petrosino* (Sydney M. Goldin, 1912)
5. *The Brothers Rico* (Phil Karlson, 1957)
6. *Pay or Die* (Richard Wilson, 1960)
7. *Capone* (Steve Carver, 1974)
8. *Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984)

9. *Wise Guys* (Brian De Palma, 1986)
10. *Things Change* (David Mamet, 1988)
11. *Married to the Mob* (Jonathan Demme, 1988)
12. *Men of Respect* (William Reilly, 1990)
13. *King of New York* (Abel Ferrara, 1990)
14. *The Funeral* (Abel Ferrara, 1996)
15. *Bound* (Andy and Larry Wachowski, 1996)
16. *The Undertaker's Wedding* (John Bradshaw, 1997)
17. *Suicide Kings* (Peter O'Fallon, 1997)
18. *Jane Austen's Mafia!* (Jim Abrahams, 1998)
19. *Dinner Rush* (Bob Giraldi, 2000)
20. *Friends and Family* (Kristen Coury, 2001)
21. *This Thing of Ours* (Danny Provenzano, 2003)
22. *The Departed* (Martin Scorsese, 2006)
23. *Eastern Promises* (David Cronenberg, 2007)
24. *Beantown* (Timothy Norman, 2007)
25. *Journal of a Contract Killer* (Tony Maylam, 2008)

## Europa

1. *Kri Kri e la mano nera* (1913)
2. *Maciste il terrore dei banditi* (Luigi Romano Borgnetto e Vincenzo Denizot, 1915)
3. *I fuorilegge* (Aldo Vergano, 1949)
4. *Turri il bandito* (Enzo Trapani, 1950)
5. *I mafiosi* (Roberto Mauri, 1959)
6. *Un uomo da bruciare* (Paolo e Vittorio Taviani, 1962)
7. *Il gattopardo* (Luchino Visconti, 1963)
8. *Due mafiosi contro Al Capone* (Giorgio Simonelli, 1966)
9. *Gente d'onore* (Folco Lulli, 1967)
10. *Cose di cosa nostra* (Steno, 1971)
11. *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (Lina Wertmüller, 1972)
12. *Baciamo le mani* (Vittorio Schiraldi, 1973)
13. *L'onorata famiglia: Uccidere è cosa nostra* (Tonino Ricci, 1973)
14. *Il figlioccio del padrino* (Mariano Laurenti, 1973)
15. *L'altra faccia del padrino* (Franco Prospero, 1973)
16. *Gente di rispetto* (Luigi Zampa, 1975)
17. *Cadaveri eccellenti* (Francesco Rosi, 1976)
18. *Notarbartolo* (Alberto Negrin, 1979)
19. *Un fratelli* (Francesco Rosi, 1981)
20. *The Octopus* (Damiano Damiani, 1984)
21. *La posta in gioco* (Sergio Nasca, 1988)
22. *Il Lungo silenzio* (Margarethe von Trotta, 1993)
23. *The Escort* (Ricky Tognazzi, 1993)
24. *Dimenticare Palermo* (Francesco Rosi, 1990)
25. *Vite strozzate* (Ricky Tognazzi, 1996)
26. *Eyewitness* (Pasquale Pozzessere, 1997)
27. *Diario di un siciliana ribelle* (Marco Amenta, 1997)
28. *Last* (Stefano Reali, 1998)
29. *Excellent Cadavers*, Ricky Tognazzi, 1999)
30. *Tu ridi* (Paolo e Vittorio Taviani, 1998)

31. *Red Moon* (Antonio Capuano, 2001)
32. *O attentatuni* (Claudio Bonivento, 2001)
33. *La mafia è bianca* (Stefano Maria Bianchi e Alberto Nerazzini, 2005)
34. *Alla luce del sole* (Roberto Faenza, 2005)
35. *Romanzo criminale* (Michele Placido, 2005)
36. *In un altro paese* (Marco Turco, 2005)
37. *Joe Petrosino* (Alfredo Peyretti, 2005)
38. *I banchieri di dio: Il caso Calvi* (Giuseppe Ferrara, 2002)
39. *Le conseguenze dell'amore* (Paolo Sorrentino, 2004)
40. *Ultimo – L'infiltrato* (Michele Soavi, 2004)
41. *Il caimano* (Nanni Moretti, 2006)
42. *In un altro paese* (Marco Turco, 2006)
43. *Crime Novel* (Michele Placido, 2006)
44. *Scacco al re* (Claudio Canepari, Piergiorgio Di Cara, Mariano Cirino, Clelio Benevento, Salvo Palazzolo e Paul Santolini, 2007)
45. *L'ultimo padrino* (Marco Risi, 2007)
46. *Oltre la paura: Bruno contro la Mafia* (Alberto Coletta, 2007)
47. *The Last Godfather* (Marco Risi, 2008)
48. *Galantuomini* (Edoardo Winspeare, 2008)
49. *Io ricordo* (Ruggero Gabbai, 2008)
50. *La Matassa* (Salvatore Ficarra, Valentino Picone e Giambattista Avellino, 2009)
51. *L'immortale* (Richard Berry, 2010)
52. *Vento di Sicilia* (Carlo Fusco, 2012)
53. *La mafia uccide solo d'estate* (Pif, 2013)
54. *Cose Nostre – Malavita* (Luc Besson, 2013)

## APÊNDICE B – O mito dentro do mito

*O poderoso chefão* (*The godfather*, 1972), enquanto arte cinematográfica, é uma das obras que mais se destacam em meio ao vasto repertório fílmico do gênero gângster. Este estudo permitiu identificar de que forma a película, que é apontada por pesquisadores como referencial cinematográfico dentro das produções da indústria hollywoodiana, se sobressai à tela e habita o imaginário da cultura popular, tornando a película um dos fenômenos da indústria cinematográfica.

A complexidade das relações da narrativa fílmica, sob a luz do contexto sócio-histórico, torna *O poderoso chefão* (1972) uma fonte rica em significações e ajuda a entender por que a obra se destacou como uma das principais representantes de sua categoria. *O poderoso chefão* (1972) é considerado o melhor filme de gângsteres de todos os tempos e o segundo melhor filme entre todos os gêneros da história pelo Instituto Americano do Cinema (*American Film Institute*). Figura na oitava posição no ranking da revista de cinema do British Film Institute, *Sight & Sound Magazine*, divulgado em 2013, entre os dez melhores filmes da história da sétima arte. A partir do sucesso da produção, a obra se tornou uma trilogia, com *O poderoso chefão – Parte II* (*The godfather: Part II*, 1974) e *O poderoso chefão – Parte III* (*The godfather: Part III*, 1990). Também é o 23º colocado entre as maiores bilheterias de todos os tempos, com US\$ 568 milhões (valor atualizado pela inflação).

A obra de Coppola foi citada em produções como *Máfia no divã* (*Analyze this*, Harold Ramis, 1999), *O espanta tubarões* (*Shark tale*, Eric Bergeron, Vicky Jenson e Rob Letterman, 2004), *Meu malvado favorito* (*Despicable Me*, Pierre Coffin e Chris Renaud, 2010), episódios de *Os Simpsons*, *Animaniacs*, *South Park*, *Two and a half men*, *The big bang theory* e até mesmo a sátira pornô *Godfather XXX: A DreamZone Parody* (Lee Roy Myers, 2012).

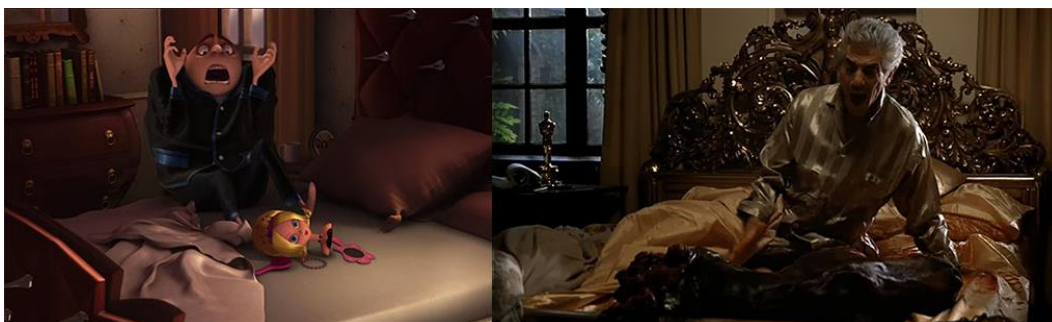


Figura 1 – Cena clássica da cabeça de cavalo de *O poderoso chefão* reproduzida na animação *Meu malvado favorito*





Figura 2 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *Máfia no divã*, *Os Simpsons*, *O espanta tubarões*, *Godfather XXX* e *Animaniacs*

*Família Soprano* (*The Sopranos*), seriado do canal por assinatura HBO que foi ao ar entre 1999 a 2007, marcou a retomada do gênero e, embora veiculada em outra mídia quase três décadas depois da estreia de *O poderoso chefão* (1972), teve forte influência da obra de Coppola.

*Família Soprano* é carregada de diálogos com referências subliminares, passando por características comuns até chegar a citações explícitas à trilogia. Em 1995, David Chase, criador da saga dos Sopranos, entendeu que tinha que fazer, para a tevê, algo na mesma linha de *O poderoso chefão* (MARTIN, 2014). Segundo ele, o “panteão” construído por filmes como *O poderoso chefão* (1972) e *Os bons companheiros* (1990) tinha situado a máfia como história norte-americana por excelência.

Não há explicação para o sobrenome da família que protagoniza o seriado homônimo, e as coincidências podem, inclusive, começar por aí. Soprano é o nome de um dos castelos mais famosos e ponto turístico da cidade siciliana de Corleone, que batiza o clã comandado por Don Vito e, depois, pelo filho Michael. O castelo, isolado em um penhasco que tem vista para a cidade, provavelmente nasceu para defender e controlar o novo assentamento que surgiu com a chegada dos lombardos, na segunda metade do século XIII.



Figura 3 – Castelo Soprano, na cidade siciliana de Corleone

Casualidades à parte, as semelhanças entre as duas obras começam pelo contexto histórico. *O poderoso chefão* (1972) levou para a tela do cinema o que Jameson (1995) classifica como a exposição de antagonismos populistas, como os crimes do colarinho branco nos Estados Unidos à época do lançamento da película, no início dos anos 1970. Por sua vez, *Família Soprano* retratou os impulsos rivais da atração e culpa perante o capitalismo norte-americano que motivaram a geração pós-guerra:

Família Soprano atrelava essa história a um dos temas mais poderosos da literatura pós-guerra: o horror ao subúrbio que, dos romances de Richard Yates (*Foi apenas um sonho*) e Joseph Heller (*Alguma coisa mudou*) à série *Rabbit*, de John Updike, acabara representando tudo que esmagava e asfixiava a natureza essencial do homem (MARTIN, 2014, p. 110-111).

O estilo de narrativa é outro ponto em comum, embora seja necessário esclarecer que a trilogia *O poderoso chefão* não possa ser considerada um relato seriado propriamente dito. Como explica Gerbase (2014), o conceito de seriado aplica-se a produções audiovisuais desenvolvidas para a tevê e para a internet e refere-se a uma história longa, contada em diversos episódios que se sucedem em uma ordem preestabelecida.

As características apontadas por Gerbase (2014), embora se apliquem a outros tipos de mídia, ajudam a compreender outro fenômeno que envolve a produção de Coppola, uma vez que apresenta algumas características comuns às produções relatadas em episódios como o fato de permitir, por meio da continuação, que o espectador se torne mais próximo dos personagens. Em *Família Soprano*, essa relação de proximidade é mais forte ainda. Para

Messenger (2002), uma das principais mudanças forjadas pelos Sopranos na narrativa do chefão como legado de *O poderoso chefão* (1972) é justamente o formato de série televisiva, que permite e se dedica a um maior comprometimento com o realismo e uma relação mais íntima com a família Soprano. Ou seja, o telespectador pode acompanhar, ano a ano, o desenrolar da vida de cada personagem. Anthony Junior (A.J.) e Meadow, filhos de Tony e Carmella, casal protagonista do seriado, começam o seriado como pré-adolescentes e, no final, são jovens adultos.



Figura 4 – (de cima para baixo, da esquerda para a direita) Kay e Michael em *O poderoso chefão* (1972), *O poderoso chefão - Parte III* (1990) e o elenco de *Família Soprano* na primeira e na última temporadas

Além disso, tanto a obra de Coppola quanto a de Chase denotam um futuro de sofrimento para os filhos dos chefões, pois são eles que levarão adiante a sina do mundo do crime. A descendência, em ambos os casos, sofre com os erros dos genitores, erros que, posteriormente, poderão ser cobrados.

Os questionamentos ao assumir a posição de chefe da família, os atos criminosos contra os próprios familiares e as referências à cultura ítalo-americana se repetem nas duas histórias. Sem contar as inúmeras referências diretas feitas na série, já que os personagens do filme são icônicos no universo vivido em *Família Soprano*, onde eles costumemente repetem falas da trilogia (HONÓRIO FILHO; MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 8).

As duas narrativas também dão muita importância àquilo que não é contado. O espectador tem de descobrir o que não está explícito e, assim, se sente participante da trama:

A natureza audiovisual da televisão, por meio da linguagem do cinema, traduz o sentido subjetivo do texto em série. O poder da encenação desses silêncios exemplificados na narrativa, em contraposição ao que poderia ser uma mera representação de uma ação, são méritos de diretores [...] A narrativa primordialmente psicológica coloca Família Soprano como um produto que subverte os padrões da televisão dentro da avalanche da grade de programação, se tornando um produto audiovisual ímpar, um asterisco dentro de um acervo que tende à padronização diária (HONÓRIO FILHO; MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 9).

As coisas que não são ditas acabam se revelando ao público em cenas como as das tomadas em que os chefes das famílias Corleone e Soprano ficam imóveis em suas poltronas, absortos em pensamentos.



Figura 5 – Tony Soprano (e) e Michael Corleone

Para Ricci (2012), assim como *O poderoso chefão* (1972), *Família Soprano* se apresenta como uma combinação fértil de diálogos, por meio das palavras e de texto visual, ao permitir ao espectador viver no limiar da palavra e da imagem. As cenas iniciais do filme e do seriado são um exemplo dessa conjunção. Ao apresentar Don Corleone ao público segurando um gatinho – cena que é o cartaz oficial do filme – e Tony Soprano preocupado com os patos que frequentam sua piscina, fica subentendida a generosidade dos personagens. “Desde o momento em que Tony Soprano entrou em sua piscina para dar boas-vindas ao seu bando de patos geniosos, ficou claro que os espectadores estavam dispostos a ser seduzidos...” (MARTIN, 2014, p. 21).

Carroll (2004, p. 125) corrobora a mesma ideia, ao declarar que “Tony Soprano é um oximoro: um impiedoso chefe da máfia com um lugar no coração para os patos”.



Figura 6 – O gato de Don Vito e os patos de Tony

Santopietro (2012, p. 272) complementa o argumento de Carroll (2004):

Tony é apresentado como o vizinho de roupão de banho que todos os dias pega o jornal pela manhã. Dada sua personalidade na tela como um atormentado (embora assassino), é um pai/marido suburbano lidando com problemas causados pela mulher e filhos. Não são todos os americanos que usam abrigos de veludo, mas todos parecem reconhecer um pouco deles mesmos nos problemas pessoais que envolvem Tony Soprano.

Assim como as narrativas se parecem quando o assunto é a figura carismática do chefe, também há traços comuns no momento em que os atos criminosos tomam conta das histórias. Michael Corleone manda matar o irmão Fredo para puni-lo por ter traído a família. Tony faz o mesmo com o amigo Pussy Bonpensiero. Os dois traidores, inclusive, morrem da mesma forma: são assassinados em barcos e jogados na água.

O questionamento das mulheres quanto aos negócios da família também se repete. A relação fica clara em diálogos como o de Kay e Michael, quando ela conta ao marido que provocou o aborto para acabar com uma nova geração que levaria a máfia adiante (*O poderoso chefe – Parte II*, 1974), e o de Meadow com Tony, ao questionar o pai sobre sua relação com os integrantes de sua gangue, dizendo que eles reproduzem na América todo o mal que a máfia representa na Itália. No entanto,

[...] para Tony, o passado é um local que merece respeito, onde até os problemas dos negócios do chefe pareciam mais glamorosos; quando os problemas atingiram a família Corleone, teve depoimento perante um comitê do Senado americano. Os problemas de Tony chegam a uma forma muito mais prosaica: no FBI de Nova Jersey (SANTOPIETRO, 2012, p. 273).

Essa relação de Tony Soprano com a família Corleone permeia cada uma das temporadas do seriado. Em alguns momentos, o personagem se assemelha mais a Don Vito, em outras, aos filhos do chefe. Isso porque, segundo Santopietro (2012), Tony sente-se perdido, desejando um passado que ele nunca viveu baseado na visão nostálgica do mundo de *O poderoso chefe* (1972) que o guia. Por isso, ele não compreende a inevitável destruição da

família Corleone. “Para os Tony Sopranos do mundo, *O poderoso chefão* prova tanto a maldição quanto a bênção. Não significa apenas que o melhor está no fim – significa que o passado que eles tanto desejaram nunca existiu” (SANTOPIETRO, 2012, p. 273).

O fato é que *O poderoso chefão* se faz presente nos Sopranos não apenas pelo fato de os chefões ocuparem o *status* de celebridade no imaginário popular. A narrativa do seriado é feita de sutilezas que reverenciam o clássico de Coppola. É o caso do clube de *striptease* de Tony Soprano: *Bada Bing*. O nome faz uma referência ao diálogo entre Sonny e Michael, que querem vingar o atentado contra o pai:

Na cabeça de Tony Soprano, o chefão apresenta uma figura mais nobre do passado, ao qual ele faz uma homenagem através do nome de seu clube de strip: Bada Bing! (o divertido Sonny Corleone na rejeição da oferta do irmão Michael para se vingar do fuzilamento de seu pai: “o que você pensa que é isso, o exército, onde você atira neles a uma milha de distância? Você tem de ir mais perto, assim: bada bing! Você estoura o cérebro deles por todo teu belo terno Ivy League”). Tão detalhada é a identificação de Tony por *The Godfather* que o diretor mostra Tony comprando suco de laranja antes de um atentado contra sua vida, como na hora em que Don Vito estava examinando laranjas sob uma tempestade de tiros (SANTOPIETRO, 2012, p. 274).

*Família Soprano* traz *O poderoso chefão* (1972) para dentro da história em cenas cômicas ou em momentos de intenso drama. A frase “Quando eu pensei que estava fora, eles me puxaram de volta”, dita por Michael Corleone na terceira parte da saga, é constantemente citada por Silvio Dante, muitas vezes até atendendo ao pedido dos amigos, que se divertem com a cena. Paulie Gualtieri, *capo* da família, quando para com seu carro em frente a um dos pontos de encontro da gangue de Tony, aciona a buzina e se orgulha ao mostrar que não se trata de um som comum, mas da música de Nino Rota, que é o tema da trilogia de Coppola.

Padre Phil, que é um cinéfilo amigo da família Soprano, pergunta a Carmella sobre os gostos de filmes de Tony: “Qual é o filme favorito de Tony, *Godfather* um ou dois?” e “o que Tony achou do *Goodfellas*?”. Em outro diálogo, o próprio Tony responde à questão.

Paulie: Ton’, qual é a sua cena favorita?

Tony: Eu não quero ter essa conversa de novo... Na casa de Don Ciccio, quando Vito volta para a Sicília. Os grilos, a grande casa antiga. É lindo. Talvez porque eu estou indo para lá, você sabe?

Messenger (2002) considera outros usos do material de *O poderoso chefão* (1972) mais intrínsecos e brincalhões:

Um deles é um episódio que abre com uma captura de tela: “Aviso do FBI” sobre desrespeito de direitos autorais sobre fitas pirateadas ou roubadas; nós rapidamente vemos que é Tony e os meninos nos fundos da sala com a fita *Bada Bing*, tentando mostrar o *Godfather II* em um DVD roubado, um dos que eles estão escondendo.

[...] Quando o aparelho do DVD não funciona, eles falam mal e batem nele. Tony pergunta: “o que iremos fazer? Ligar pro Coppola para pedir ideias de como consertar?”. Paulie acrescenta: “Alguém deveria avisar a Paramount Pictures para se organizarem. Nós iremos roubar milhares de outros desses”. Como de costume, o tema de Godfather começa com Silvio entoando “foi você Fredo”. Sempre impaciente, Christopher vive no presente e não gosta, assim como Tony, de trocar trivialidades de Godfather com seus anciãos. Um cinéfilo e ambicioso ator-roteirista, ele só quer ver o filme e impientemente fica nervoso com o equipamento até que Paulie dá a solução de sempre para os problemas dos Soprano; ele bate no DVD com um taco de baseball (MESSENGER, 2002, s.p.).

A nova geração tem representantes que também veneram a clássica trilogia. Em uma das cenas mais dramáticas do seriado, A.J busca vingar o pai tentando assassinar tio Júnior no lar dos idosos. A.J., até então retratado como um adolescente egoísta, toma as dores de Tony ao vê-lo como provedor e sustentáculo da família. O plano dá errado e A.J., para justificar seus atos ao pai, usa como argumento *O poderoso chefão* (1972):

A.J: Você é um hipócrita, porque cada vez que assistia Godfather, quando Michael Corleone atirava nos caras no restaurante, nos idiotas que tentaram matar seu pai, você se sentava lá com sua tigela de sorvete e dizia que era a sua cena favorita de todos os tempos!

Tony: Jesus Cristo, AJ. Quero dizer, você me faz querer chorar. É um filme. Você não é mais uma criança.

Para Beck (2009), um dos principais traços comuns que determinam o sucesso das duas obras é justamente a versão italiana do crime organizado, apontada pelo autor como mais interessante. Segundo ele, o mundo dos gângsteres italianos tem grande audiência desde os anos 1930. Toda essa combinação de fatores faz com que *O poderoso chefão* (1972) se mantenha como referência e fenômeno cinematográfico.