



**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA**  
**CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

**ESTUDO DE CASO DO FILME SCARFACE**

ISABEL NORONHA GONÇALVES COSTA PINTO  
20427287

ORIENTADORA: Renata Innecco Bittencourt de Carvalho

**Brasília/DF, Outubro de 2007**

**ISABEL NORONHA GONÇALVES COSTA PINTO**

**ESTUDO DE CASO DO FILME SCARFACE**

Monografia apresentada como um dos requisitos para  
conclusão do curso de Comunicação Social do Centro  
Universitário de Brasília – UniCEUB

Orientadora: Renata Innecco Bittencourt de Carvalho

**Brasília/DF, Outubro de 2007**

**ISABEL NORONHA GONÇALVES COSTA PINTO**

**ESTUDO DE CASO DO FILME SCARFACE**

Monografia apresentada como um dos requisitos para  
conclusão do curso de Comunicação Social do Centro  
Universitário de Brasília – UniCEUB

Orientadora: Renata Innecco Bittencourt de Carvalho

Banca examinadora:

---

Profa. Renata Innecco Bittencourt de Carvalho  
Orientadora

---

Profa. Máira Carvalho Ferreira Santos  
Examinadora

---

Profa. Marcela Godoy Evangelista da Rocha  
Examinadora

Brasília/DF, Outubro de 2007

*Aos que ajudaram, influenciaram,  
modificaram, incentivaram o cinema  
hollywoodiano de qualquer jeito, forma,  
modo etc.  
Atores, produtores, diretores, escritores,  
extras, estilistas, assistentes etc.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida professora orientadora de monografia.  
Além de ser o máximo, ela cantou o hino nacional com cream cracker!

À minha “mamãeshinha” e Rôzito por me agüentarem durante 21 anos.

Aos amigos especiais para toda a vida: Andrézãao, Zézin, Paulenha,  
Fleuryana, Rayssa Fofyssa, Manôla, Mon, JL, Leomar, Peitchula, Thi, Lu Dibubu,  
Totôla entre outros.

À Meryl Streep, Al Pacino, Robert De Niro, Catherine Zeta-Jones, Oliver Stone,  
Brian de Palma, Martin Scorsese entre outros que influenciaram e aumentaram  
minha paixão por Hollywood.

À Ben Hecht por ter criado o *screenplay* original em 1932 para que um dia,  
ensolarado (quem sabe), Oliver Stone e Brian de Palma se juntassem e criassem  
essa obra que é *Scarface* (1983).

Ao André M. e ao Marky T. pela ajuda na realização do trabalho, especialmente  
Marky, por ser tão inteligente e paciente e explicar tão bem tudo que eu  
perguntava.

À minha prima pentz que sempre me ajudou muito.

Philippe Paraire, pelo guia hollywoodiano.

"Mama always said life was like a box of chocolates. You never know what you're gonna get."  
(Forrest Gump – Tom Hanks, *Forrest Gump*, 1994)

"Say 'hello' to my little friend!"  
(Tony Montana – Al Pacino, *Scarface*, 1983)

"There are some days when even I think I'm overrated, but not today."  
(Meryl Streep receiving Emmy for *Angels In America*, 2003)

"My own star on Hollywood Boulevard, somewhere between Cher and James Dean is fine for me."  
(Nickelback – *Rockstar*, 2007)

## RESUMO

Este trabalho trata das repercussões e polêmicas do filme *Scarface*. Inicialmente, em 1983, esse filme não foi bem recebido. Tanto a crítica quanto o público odiaram o trabalho do diretor Brian de Palma. *Remake* de 1932, do diretor Howard Hawks, retrata a história do personagem cubano Tony Montana, que ao entrar nos Estados Unidos pelo *Marief Boatlift*, atinge o “topo” por meios não convencionais: vendendo cocaína e matando. Durante o desenvolvimento do trabalho, uma pesquisa sobre Hollywood foi feita – dos anos iniciais até os dias atuais - paralelamente uma pesquisa sobre acontecimentos marcantes para os Estados Unidos, para compreender como isso afetava e afeta o mundo hollywoodiano. Cada década tem seu “tipo” de filme que a define, ou é mais utilizado, dependendo de várias situações: políticas, sociais, econômicas etc. Em época de guerra, por exemplo, vários filmes dessa natureza surgem, ou os filmes seguem um caminho totalmente escapista: tirar a atenção do verdadeiro problema e divertir o público. Após entender a falta de sucesso nos anos 80, será explicado como o filme veio a ser “compreendido” e adorado no final da mesma década, e no começo dos anos 90. A relação entre *Scarface* e o *Hip Hop* será explorada, pois, foi um catalisador para o sucesso atual.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	8
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DO ASSUNTO	8
1.2	JUSTIFICATIVAS	9
1.3	FORMULAÇÃO DO PROBLEMA	10
1.4	OBJETIVO GERAL	10
1.5	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
1.6	HIPÓTESE	11
1.7	DESCRIÇÃO SUCINTA DA METODOLOGIA	11
1.8	APRESENTAÇÃO DA ESTRUTURA E DA ORGANIZAÇÃO DA MONOGRAFIA	12
<b>2</b>	<b>DESENVOLVIMENTO</b>	13
2.1	EMBASAMENTO TEÓRICO	13
2.1.1	Revisão bibliográfica	13
2.1.2	Fundamentação teórica	23
2.2	DESCRIÇÃO DETALHADA DA METODOLOGIA	24
2.2.1	Paradigma escolhido	24
2.2.2	Estratégia de verificação utilizada	24
2.2.3	Instrumentos	25
2.2.4	Sujeitos	25
2.2.5	Procedimentos/ operacionalização	25
2.2.5.1	Cronograma	25
2.3	APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	26
2.3.1	Análise dos dados	26
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	32
<b>4</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	35



# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO ASSUNTO

*Say hello to my little friend*, ou no bom português “Diga olá para o meu amiguinho”. Uma frase com tanto impacto e uma enorme história por trás, que até hoje é usada em vários e diferentes filmes, seriados etc. *Slogan* da paródia moderna. Quem imaginaria que palavras tão simples quando utilizadas sozinhas, teriam o impacto que tiveram quando usadas na mesma frase por um refugiado político de Cuba traficante de cocaína? O estrago da arma disparada após tal frase, é similar ao polêmico *tsunami* causado pelo filme na época.

*Scarface* é um filme de 1983, dirigido por Brian de Palma, produzido por Martin Bregman e escrito por Oliver Stone. *Remake* de 1932 retrata a história do cubano Antonio “Tony” Montana - interpretado por Al Pacino – e a busca pelo sonho americano. No decorrer da trama, Tony Montana encontra-se tão deslumbrado com suas conquistas (dinheiro, poder, drogas etc) que acaba por sucumbir em suas próprias fraquezas: o pecado da ganância.

O tema do filme é inspirado no *Mariel Boatlift*, onde o Global Security de 2005 (MARIEL, 2007) reporta que milhares de refugiados cubanos – acima de 125.000 – adentraram os Estados Unidos, mais precisamente no Sul da Flórida, buscando asilo político. Eles partiram do porto de Mariel em Cuba, daí surge o nome. Para Fidel Castro, foi a forma que encontrou para livrar sua ilha comunista dos indesejáveis.

A *première* do filme foi em primeiro de Dezembro de 1983 na cidade de Nova York onde foi recebida com reações diversas. Erstein (SCARRED, 2007) do The Palm Beach Post em entrevista com Steven Bauer – Manny Ribera, braço direito de Tony – relatou fatos daquela noite de avaliações ao seu filme. A entrevista foi para o re-lançamento do DVD, agora considerado *cult*, mas ainda lembrado pelos tempos de dificuldade que passou para atingir o posicionamento atual. Em meio a inúmeros comentários na época, talvez o mais importante e significativo tenha sido o do diretor Martin Scorsese, que disse “Vocês são ótimos, mas se preparem, eles vão odiar em Hollywood”. Mas eles quem? E porque

odiaríamos? As respostas são simples: a indústria “hollywoodiana” e, como disse Scorsese: “porque é sobre eles”.

## 1.2 JUSTIFICATIVAS

*Scarface* é hoje aclamado por várias culturas do *Hip Hop* americano e cinéfilos adeptos, que com o tempo, transformaram a forma de ver o filme: foi utilizado como base para vários jogos eletrônicos de sucesso, atingindo tanto o imaginário quanto a escrita, entra na mente sem propósito no mundo de referências da cultura *pop*, além de ser aclamado pelo público e crítica. É considerado um marco na história cinematográfica e atinge vários “nervos” da estrutura social americana. Por que o interesse em aprender sobre isso? Por que gastar tanto tempo e energia com a história de um imigrante cubano que matou para atingir o topo do seu objetivo: comandar o tráfico de drogas?

O herói da história é um homem como qualquer outro, comum. Ele almeja objetivos que permeiam os sonhos de homens comuns. Ele quer amor. Ele quer dinheiro. Ele quer sucesso. É em sua própria fraqueza que o herói encontra a decadência. Ele é o anti-herói (oposto do herói, falta de atributos físicos e/ ou morais do herói). É alguém que não se deveria gostar, mas com a exposição de sua realidade, ele cativa. Ainda é possível que o receptor se veja espelhado no homem chamado Tony Montana, mesmo discordando das atitudes tomadas pelo personagem. Esta tragédia humana é reconhecida hoje em dia como uma grande obra de arte, mas não foi sempre assim. Inicialmente, não foi apreciado. O “barulho” causado pelo filme veio por meio das críticas negativas, tanto do público quanto da crítica. Por quê?

Muito impressiona a transformação de um mero fracasso de bilheterias, “mal-falado” e descrente em um ícone fascinante da cultura *pop*. É tal como falar de um famoso pintor falecido. Um pintor que não vive de sua arte pelo simples fato de poucos estarem abertos à mensagem que o artista se propõe. Exemplos de simples artistas que se transformam em lendas após a morte são comuns entre pessoas muito à frente de seu tempo. A arte desenganada por sua geração, mostra-se bela e inteligível a olhos futuros.

Não que *Scarface* se enquadre neste exemplo, já que seus realizadores ainda estão vivos e “colhem” os “louros da glória” quase póstuma provinda do filme. Talvez a dita sociedade americana nos anos oitenta ainda não estivesse pronta para a mensagem devido aos problemas apresentados pelos produtores.

Pretendeu-se no trabalho, compreender como tudo veio a acontecer. O que mudou nas pessoas que transformou o filme *Scarface* de gráfico, descartável e “desinteressante” em uma clássica história do capitalismo exacerbado.

### 1.3 FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

Este trabalho foi desenvolvido com o propósito de analisar as diferenças de repercussão do filme *Scarface* no início da década de 80 e a partir da metade da mesma. Explicando o motivo da falta de sucesso e fortes críticas negativas nos anos 80, e abordando o sucesso e críticas aclamadas nos dias de hoje. O que mudou nesse intervalo de tempo: as pessoas ou o modo de compreender o mundo? Por que ele não fez sucesso no passado e hoje é um fenômeno? Será que a mudança foi comportamental?

### 1.4 OBJETIVO GERAL

Por meio de uma pesquisa baseada em estudos dos anos que antecederam o lançamento do filme *Scarface*, pretendeu-se compreender o motivo da “recusa” nos anos 80 e da aclamação nos dias de hoje. Adentrando as décadas de 20 a 80, e conhecendo alguns detalhes importantes desses momentos, é possível responder várias perguntas que rodeiam o filme e sua mítica. Isso não se aplica somente ao filme proposto, qualquer filme pode ser entendido dentro de sua época, sendo ele um fracasso ou um sucesso, quando se compreende todas as circunstâncias em que a sociedade se encontrava.

### 1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudar a história cultural americana das décadas de 20 a 80;
- Conhecer a mítica que acompanha o filme até os dias atuais;
- Fazer uma análise comparativa entre John Rambo e Tony Montana;

- Compreender a aceitação de *Scarface* perante o *Hip Hop*.

## 1.6 HIPÓTESE

A possível falta de sucesso em 1983 deu-se pelo fato que o filme foi muito “adiantado” para sua época: extremamente violento e considerado um ataque pessoal ao mundo hollywoodiano. Havia outros filmes violentos também, porém, a diferença é que: é de fácil reconhecimento nestes filmes quem é o vilão e quem é o herói. A violência tratada nos filmes dos anos 80 era pura e simplesmente a relação entre o bem e o mal. O primeiro filme *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982) por exemplo, foi lançado praticamente na mesma época que *Scarface*, arrecadou milhões de dólares em bilheteria mundial e não teve o mesmo problema que o filme aqui tratado. As pessoas não estavam interessadas no anti-herói que era Tony Montana, mas sim no herói que era John Rambo.

*Scarface* foi recebido abertamente pelo mundo do *Hip Hop*. Daí, com a banalização da violência foi tornando-se *mainstream* – idéias e opiniões que são consideradas normais porque são compartilhadas pela maioria das pessoas (OXFORD, 2000 p.774) – atingindo cada vez mais pessoas e tornando-se altamente aceitável e amado por vários.

## 1.7 DESCRIÇÃO SUCINTA DA METODOLOGIA

O dicionário Houaiss define Metodologia como (2001, p.1911) “1. ramo da lógica que se ocupa dos métodos das diferentes ciências; 1.1 parte de uma ciência que estuda os métodos aos quais ela própria recorre.”

Dentro da metodologia foram utilizados: paradigma qualitativo, estudo de caso e análise documental para a estratégia de verificação e o instrumento foi observação. E tendo como sujeito, a aluna Isabel Noronha que pesquisou e executou todas as etapas da monografia.

## 1.8 APRESENTAÇÃO DA ESTRUTURA E DA ORGANIZAÇÃO DA MONOGRAFIA

Após a escolha do tema, as seguintes etapas se apresentaram:

- Pesquisa e levantamento de dados necessários para a execução do trabalho realizado, onde foram-se utilizados livros, artigos e filmes;
- Análise do material recolhido para melhor compreensão do assunto tratado;
- Possível resposta à pergunta apresentada pelo trabalho, usando como base os dados coletados na pesquisa.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 EMBASAMENTO TEÓRICO

#### 2.1.1 O Cinema Hollywoodiano

Antes de 1913 existia cinema, porém Hollywood ainda estava para “nascer”. Cecil B De Mille foi um cineasta americano de muito sucesso. Ele e Lasky instalaram-se em Los Angeles perto de 1914 e lá uma enorme concentração de pessoas do ramo cinematográfico juntaram-se criando vários estúdios. Era um lugar favorável para filmar como se pode perceber no seguinte texto:

[...] o que diferencia Hollywood é a racionalização da atividade cinematográfica: aos poucos abandona-se o amadorismo do início do século; os diretores dedicam-se a temas narrativos que virão a suplantar, progressivamente, os documentários dos primeiros cineastas. David Griffith, Cecil B. De Mille e Mack Sennett, de imediato seguidos por Chaplin, são os primeiros a tentar construir histórias inteligíveis apenas com o auxílio da imagem. (PARAIRE, 1994 p.14).

O cinema de Hollywood inovou e reciclou-se a cada década. Muitas vezes adaptando-se ao momento histórico atual, criando peças pessoais e muitas vezes criando para divertir um público “cansado de problemas”.

A história do cinema hollywoodiano pode ser comparada ao movimento de uma balança que oscilaria ora para o lado de obras de puro divertimento, ora para o de criações fortes e originais. Esse movimento não se deve exclusivamente ao gênio de alguns autores que enfrentaram a tolice dos produtores, nem ao fato de o cinema de Hollywood ser uma espécie de reflexo simplificado dos eventos políticos do país. Afinal, embora represente com bastante fidelidade as preocupações da nação americana; o cinema de Hollywood nem por isso está às ordens de um Estado e menos ainda de um governo. Por razões comerciais vinculadas à estrutura da indústria cinematográfica, a maioria dos filmes hollywoodianos é fiel ao estado ideológico e cultural do povo americano, o que não exclui uma influência do cinema sobre o país no caso de obras engajadas ou de propaganda. (PARAIRE, 1994 p.12).

Há algumas características básicas que inserem um filme na classificação hollywoodiana:

[...] desde o início, o cinema de Hollywood tem um caráter internacional. A princípio de maneira passiva, por acolher diretores

e atores estrangeiros; e também de maneira ativa, por financiar e dirigir a realização de filmes feitos por diretores estrangeiros fora dos Estados Unidos.[...] (PARAIRE, 1994 p.9).

Paraire (1994) explica que tudo era muito novo, o cinema era mudo. O filme de 1915 *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith) apresentava um enorme cuidado com as cenas externas, alta qualidade dos cenários, vários figurantes. A câmara ganhou um novo movimento, os atores apresentavam uma *performance* menos teatral, as montagens passaram a ser mais sutis – características da primeira obra realmente hollywoodiana. O público americano, já apreciador do cinema, foi um dos responsáveis pela sua evolução. O cuidado com os detalhes era grande, pois já que o espectador estava disposto a pagar para assistir a tal filme, os criadores sabiam que tinham que fazer valer a pena a ida ao cinema. O público julga, classifica, rejeita, boicota, gosta, cria moda ou fama em cima de um certo filme.

Em 1914, os Estados Unidos preparavam-se para entrar em guerra.

A guerra iniciada em agosto de 1914 encerrou um século de paz relativa, aparente progresso democrático e domínio europeu no mundo. E contribuiu para provocar a primeira revolução comunista. No que interessava ao Estados Unidos, foi o começo de um período de poder econômico mundial e de isolamento político. E implicou passos mais largos no sentido do comando da economia pelo governo do que a maioria dos progressistas jamais sonhara. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p.295).

As mudanças visíveis no mundo do cinema ocorreram depois da Primeira Guerra Mundial. Os filmes históricos estavam na moda. Ainda era possível utilizar testemunhas oculares das guerras indígenas para filmes *western*. Chaplin foge da comédia “torta-na-cara” com o filme de 1921 *The Kid* (Charles Chaplin). Os melodramas utilizam a beleza de mulheres como Greta Garbo para comover o público interessado em romances. Nessa época nasce o mito das estrelas de Hollywood. A imagem irreal de estrelas inacessíveis e de um mundo de luxo, de belas atrizes e elegantes atores. Pessoas que representam símbolos de felicidade da qual Hollywood dá a cada dia uma imagem estereotipada e brilhante. A Europa esgotada pela guerra traz para os Estados Unidos diretores com sede de criar. Lá eles sabiam que teriam dinheiro, locações e o que precisassem para suas obras. (PARAIRE, 1994 p.14,15).

Os Estados Unidos passam por uma época de prosperidade econômica de 1923 a 1927 (após a guerra iniciada em 1914, a década de 20 foi considerada

extremamente próspera). Em 1927, acontece o declínio nas indústrias de construção civil e automobilística. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 tabela 13).

Da prosperidade à primeira crise em Hollywood.

(...) a invenção do cinema falado e a crise econômica vão acabar com uma época dourada, pois a realidade e a miséria vêm substituir o sonho de uma prosperidade eterna. (PARAIRE, 1994 p. 15).

### 2.1.2 As Crises dos anos 30

As duas crises pela qual Hollywood teve que passar fizeram, de um jeito ou de outro, que seu poder aumentasse. A primeira crise foi a do cinema falado. Vários diretores e atores se adaptaram, muitos se afastaram por não terem conseguido ou simplesmente não quiseram aceitar a inovação. A carreira de muitos não continuou na década seguinte. “De um modo geral, Hollywood converteu-se depressa ao cinema falado” (PARAIRE, 1994, p.16). Mesmo assim, alguns resistiram com sucesso à implantação da fala. Charles Chaplin estrela em *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936). Caso raro esse, pois a maioria dos atores (produtores etc) do cinema mudo preferem passar para o cinema falado. Já a segunda crise foi completamente externa.

A despeito da continuação do otimismo do governo e dos líderes empresariais, o *crash* de 1929 não constituiu uma mera correção de valores inflacionados. Tais como os pânicos de 1873 e 1893, transformou-se em uma grave e prolongada depressão. De 1929 a 1933, os preços das ações caíram ainda mais, a confiança evaporou-se, a produção de manufaturados desceu à metade e praticamente parou toda a construção civil. Bancos e empresas faliram, a renda agrícola, já baixa, reduziu-se à metade e, pior que tudo, aumentou sem parar o desemprego. Em 1932, pelo menos um em cada quatro norte-americanos estava no olho da rua. A prosperidade, e com ela a Nova Era, desapareceram. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p.323).

A crise externa, por pior que tenha sido, mostrou a capacidade do cinema se adaptar em momentos de necessidade. Ele moldou-se a fim de apresentar as preocupações do povo americano.

[...] Hollywood criou um gênero vinculado às realidades do momento – delinqüência, miséria, injustiças -, o filme *noir* com ressonância social, sendo algumas biografias de gangsteres seu subgênero; por outro, a fim de atender a uma necessidade de evasão crescente, Hollywood melhorou a qualidade e o número de filmes destinados a favorecer o esquecimento. Pouco tempo após



a grande crise, o cinema de puro lazer vai tomar impulso. (PARAIRE, 1994 p. 16).

Paraire explica que no início da década de 30, um jeito novo de fazer cinema aparece. Ele está diferente tanto na forma quanto no conteúdo. Iluminações e ângulos que lembravam o expressionismo alemão, que tinha como objetivo evidenciar os tormentos conscientes dos personagens. Tanto a crueldade quanto a bondade. Mostravam em primeiro plano rostos modificados pelo ódio ou pelo medo, cenas urbanas nos bairros marginais (tiros, automóveis, mulheres e cenários luxuosos; onde as pessoas se encontravam durante a Lei Seca).

O clima *noir* aparece nas primeiras biografias de gângsteres. A primeira versão de *Scarface* aparece em 1932, dirigido por Howard Hawks. Este, junto com outros filmes da mesma categoria são censurados, por apresentarem uma representação muito próxima da realidade. E isso era visto como uma ameaça para a sociedade. Eles descreviam a gatunagem e davam a entender claramente que a sociedade americana produzia isso pelos seus próprios defeitos. A proximidade do real parecia ser ameaçadora.

Outro tipo de filme que também surgiria naquela época é o de denúncia às instituições judiciárias. Os filmes mostravam a violência e brutalidade das penitenciárias americanas. No final da década aparecem filmes que mostram as condições de vida dos operários pobres de uma maneira naturalista.

Quando Roosevelt assume a presidência, uma permissão, que liberou os filmes a mostrarem as imperfeições da sociedade, caiu sobre Hollywood. Juntamente com esses filmes realistas progressistas, uma enorme quantidade de filmes de evasão começaram a se mostrar, trazendo muito dinheiro para os estúdios. Eles tinham simplesmente a intenção de divertir, criar um mundo de aventuras imaginárias e afastar a mente das pessoas dos filmes que mostravam as tristes realidades do mundo. Gêneros tais como: *westerns*, históricos, aventura, horror, comédias leves (é no final da década de 30 que a comédia passa por uma mudança: do grosseiro para o refinado), musicais e melodramas, conseguiram garantir um certo êxito em plena crise. Com os Estados Unidos economicamente abalados, os filmes que mostravam o extremo luxo em que seus personagens viviam, serviam para que o público americano esquecesse seus

próprios problemas monetários e assim foi se fortificando o mito do poder hollywoodiano.

Os anos 30 assistiram à reestruturação técnica, temática e estilística do cinema hollywoodiano, que se mostrou capaz de superar a crise do cinema falado adotando novas técnicas. A crise econômica permitiu-lhe permanecer à escuta de uma dupla preocupação do público: desejo de criticar uma organização social decepcionante e necessidade de evasão. Em 1939, dominada pelos grandes estúdios, Hollywood pode encarar o futuro com serenidade. (PARAIRE, 1994 p. 18).

As décadas de 30 e 40 são conhecidas como o período Dourado de Hollywood. (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 2007).

### 2.1.3 O cinema na Segunda Guerra

A década de 40 começa com um choque duplo para o cinema e para os Estados Unidos: Segunda Guerra Mundial (nasce o cinema de guerra), e o choque de ordem estética (dois filmes diferentes que vão revolucionar os hábitos hollywoodianos). Os dois filmes responsáveis pela mudança são *Gone With The Wind* (Victor Fleming, 1939) e *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). O primeiro sendo um drama romântico com fundo histórico, enorme sucesso vencedor do Oscar de melhor filme de 1939. O segundo, feito com orçamento menor, vanguardista pela forma e tema abordado, revolucionou o mundo profissional de Hollywood, mas falhou em agradar o júri do Oscar de 1941. Ele apresentava muitas inovações na técnica narrativa, roteiro imitando investigação jornalística, voz *off*, expressionismo das imagens entre outras mudanças que confrontavam com a domesticada Hollywood e fazia nascer o cinema de autor. O diretor Orson Welles foi diretor, intérprete, roteirista e produtor e isso não se repetiria em seus futuros filmes. Esse domínio, além de incomum, produziu uma obra forte e pessoal. É possível dizer que Orson Welles foi o precursor desse movimento de criação com liberdade. Vários outros resolveram imitá-lo. Os diretores começavam a ficar famosos, ao contrário da década de 30, onde todos eram funcionários sem reconhecimento. (PARAIRE, 1994).

Com relação ao filme de guerra dessa década

A influência da Europa, que traz a Hollywood sua fúria antinazista (os cineastas exilados afluem) e o esteticismo herdado da época do filme mudo, e o exemplo do cinema de guerra inglês favorecem

o surgimento de um cinema engajado na luta mundial das democracias contra as ditaduras. (PARAIRE, 1994 p. 20).

O filme *noir* marca a década de 40 e significa

Um tipo do filme policial que apresenta caráter malévolo e cínico em uma colocação sórdida e uma atmosfera ominosa que é transmitida por fotografia sombria e augúrio de música de fundo. (WEBSTER, 2007).

Apesar da guerra e da preocupação com a mesma, Hollywood ainda era, acima de tudo, uma fábrica de divertimento. Nasce nessa década as *sex symbols* e as *pin-up* para substituir a “beleza acadêmica dos anos 30” (PARAIRE, 1994). O *western* ainda é um gênero muito utilizado, houve a evolução no filme de terror, a comédia musical ainda tinha fãs, a comédia refinada começava a debandar o estilo burlesco que começava a sumir.

A década de 40 não termina bem. O Estados Unidos temem por si. Saem de um conflito para outro: Guerra Fria.

Dado o choque de ideologias e o perigoso vácuo criado pelo colapso das nações do eixo, era talvez inevitável o conflito entre as duas potências mundiais sobreviventes. Atuavam ambas no clima instável de medo e desconfiança [...] Mas nenhum dos dois lados compreendia os motivos das preocupações do outro. Com rapidez excessiva, Estados Unidos e URSS abandonaram a diplomacia, trocando-a por declarações bombásticas e pela confrontação. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p. 365).

Joseph McCarthy (Senador do Estado de Wisconsin) garoto propaganda do período anticomunista afirmava que o governo federal estava sendo espionado e invadido por simpatizantes da causa Comunista, “teoria que defende eliminação de propriedade privada b: um sistema no qual as mercadorias são possuídas em comum e são disponíveis a todos como necessário” (WEBSTER, 2007).

McCarthy começou sua cruzada em fevereiro de 1950 com a alegação de que tinha uma lista de 205 comunistas, conhecidos do Secretário Acheson, que trabalhavam para o Departamento do Estado. [...] As indústrias de rádio e cinema puseram em listas negras escritores e atores alegadamente subversivos. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p.375, 376).

Paraire explica que, essa investigação da comissão McCarthy custará caro para o cinema de Hollywood, já que vários diretores, roteiristas etc eram suspeitos de comunismo.

Começa o reinado de autocensura, enquanto o cinema de autor, mais uma vez ameaçado pelo cinema de puro lazer, apaga-se, entregando Hollywood à mediocridade das superproduções moralizantes e dos filmes maniqueístas da guerra fria. (Paraire, 1994 p. 23).

### 2.1.4 Hollywood e a Guerra Fria

Apesar do presidente Truman ter sido substituído pelo presidente Eisenhower, a atmosfera interna ainda era marcada pela desconfiança. A comissão McCarthy caíra, mas seu estrago ainda era visível: vários criadores estavam afastados. Os filmes com assuntos históricos antigos são os assistidos neste período, a fim de evitar falar sobre os problemas do momento. O filme social e o *noir* somem e entram no mundo dos filmes B – filmes de baixo orçamento e produção (WEBSTER, 2007). Paraire (1994), mostra ainda que, junto a esta crise moral, houve a adaptação do *cinemascope* (um tipo de formato *widescreen*) e à cor, pois a televisão começava a ganhar espaço.

Um cinema de propaganda estilisticamente inspirado no êxito do filme *noir* da década precedente surge, assim como um cinema guerreiro, cujas produções, numerosas e desiguais em valor, colocam em cena os feitos heróicos dos soldados americanos, novos defensores da liberdade. (PARAIRE, 1994 p. 24).

O gênero *western* (a maioria dos roteiros são relatos reais) aproveita as novas técnicas (imagem panorâmica e technicolor) e o bom comportamento de Hollywood. O cinema aparentava ser neutro, mas estava comprometido na luta anticomunista. Alguns criadores influenciados pela escola neo-realista italiana querem continuar com o cinema de reflexão.

Certos diretores lançam esse movimento de “resistência” fundando uma escola de cinema, o Actor’s Studio, destinado a renovar tanto as técnicas de direção quanto o desempenho dos atores e atrizes. [...] o ator Marlon Brando, que figura em muitos de seus filmes, provará que Hollywood podia, apesar da oposição do sistema, manter um cinema de qualidade. (PARAIRE, 1994 p. 24).

O cinema comercial reage com o surgimento de Marilyn Monroe, reforçando o *star system*. Não era simplesmente bonita, era incrivelmente talentosa, e conseguiu derrubar o mito das *sex symbols* que só recebiam scripts medíocres para mostrar sua beleza. A década de 50 marca o nascimento do verdadeiro cinema de autor que até hoje é a honra de Hollywood graças ao Actor’s Studio. Paraire (1994) também explica que o cinema de espetáculo tem seu triunfo com a já existente, comédia musical. O clima de tensão que proveniente do acordo de Ialta (Roosevelt, Stalin e Churchill reuniram-se para decidir o fim da Segunda Guerra Mundial) em 1945, retorna Hollywood aos filmes de propaganda. O clima anti-soviético da guerra fria recebe filmes de

espionagem, o filme de ficção científica também serve como propaganda, pois os americanos vivem amedrontados pela situação do país. As obras destinadas a lucrar e a falar das condições políticas não fizeram o cinema pessoal desaparecer. O Actor's Studio criava dramas sociais e psicológicos, que muitas vezes eram adaptações de famosas obras literárias.

### 2.1.5 Hollywood e a Europa

Ao entrar nos anos 60, Paraire mostra como o povo americano, ao eleger o presidente John Kennedy para comandar o país, estava timidamente mostrando sua vontade de mudar.

Os primeiros anos da década de 1960 foram de notável otimismo. Na crista de uma onda de prosperidade sem precedente, o povo esperava confiante a realização do sonho norte-americano. Um novo presidente, o jovem e vigoroso JFK, autoproclamado tribuno de “uma nova nação”, prometera tirar o país do ramerrão e do conformismo. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p. 395).

Após o filme *Ben Hur* (William Wyler) de 1959, que foi um enorme sucesso e conseguiu 11 Oscars, Hollywood “freia” e quase não produz coisas novas. “Falta apenas concretizar essa necessidade de inovação dos anos Kennedy, mas o cinema americano parece esgotado estilisticamente” (PARAIRE, 1994). Vem da Europa o *nouvelle vague* francês, um tipo de produção simples, que roda filmes de impacto às pressas, e tem como tema luta de classes, sexualidade etc. Na Inglaterra, nasce o mito James Bond que conquista o mundo com ação, erotismo, humor e um toque moderno. A França cria as melhores comédias e os melhores dramas. A Inglaterra, os melhores filmes de espionagem e de aventura. A Itália aborda o *western* e revoluciona com sucesso (PARAIRE, 1994). É um momento interessante para o cinema Europeu. Hollywood reage bem devagar, ainda mais quando suas principais estrelas começam a envelhecer: John Wayne, Ava Gardner etc.

Ao explicar o código Hays (censurar excessos), Paraire diz que, ele começa a cair em desuso, pois o *western* americano passa a ficar mais violento. A sexualidade vira um tema muito explorado nos filmes. Já que em 29 não se podia criar assim, os anos 60, com a liberalização dos costumes nos Estados Unidos e na Europa, derrubaram o comissão iniciada por Will H. Hays. O fim da

censura política apresentou outro gênero: filme anti-racista. Sidney Poitier traz lucro junto com o cinema engajado. Esses filmes já haviam sido criados nos anos 50, mas um em particular e que deu destaque a todos os outros, foi o filme de 67 *In the Heat of the Night* (Norman Jewison, 1967) de Jewison. Dois filmes críticos destacaram-se nos anos 60: *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) e *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967).

Com relação a guerra do Vietnã

Os importantes embora limitados sucessos da política externa de Kennedy, porém, infelizmente não se repetiram no Vietnã. Outra interesse remoto e periférico dos Estados Unidos, o Vietnã tornou-se logo o cenário da mais demorada (1950-1975) e impopular guerra da história da nação. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p. 402).

A morte dos irmãos Kennedy, Martin Luther King e Malcom X foram de extrema significância.

[...] as crises mundiais, [...] e os levantes raciais transformaram profundamente a mentalidade dos americanos no decorrer da década. Retomando o progressismo dos anos 30 [...] tendo aprendido a lição dos êxitos acumulados pelo cinema europeu, Hollywood soube reerguer o mastro e fazer o navio cansado e decadente do cinema da guerra fria voltar a navegar. (PARAIRE, 1994 p. 30).

### 2.1.6 Crise Moral e Watergate

Além de todos os problemas sociais nos anos 60, a década conseguiu terminar um pouco mais catastrófica de problemas internos.

Em 1967, a malsucedida guerra do Vietnã era obviamente apenas um de grande número de problemas urgentes e semeadores de discórdia enfrentados pelos Estados Unidos. Entre todos avultava o descontentamento da minoria negra. [...] uma série de fatos cataclísmicos voltaram a atenção da nação para os guetos negros do Norte. [...] distúrbio na rua Watts [...] resultou em 34 mortes e 30 horas de saques e incêndios propositais. [...] Uma onda final de distúrbios urbanos rolou com o assassinato, em 4 de abril de 1968, de Martin Luther King, Jr. por um branco [...] Sua morte desencadeou uma grande efusão de dor e distúrbios em 125 cidades. (SELLERS, MAY e McMILLEN, 1990 p. 407).

A continuação do cinema engajado nos anos 70 não conseguiu restaurar o poder de Hollywood de maneira durável (PARAIRE, 1994). As superproduções comerciais trazem um sério problema financeiro para os estúdios, pois devido a todos os problemas que os americanos estavam passando, o que era exibido não

estava se encaixando. Em 1972 temos o choque do caso Watergate. O Washington Post (5 HELD, 1972) relatou que cinco homens entraram no Comitê Democrático Nacional com a intenção de “grampear” o local com aparelhos de “escuta” e que pretendiam tirar fotos de documentos importantes (surgimento dos filmes em que as implicações dos políticos com os serviços secretos são colocados em evidência). Da demissão forçada de Nixon, à derrota militar na Indochina, diversos fatores contribuíram para o enfraquecimento moral dos Estados Unidos. Angola e Moçambique independentes voltaram-se para os soviéticos para invadir o Afeganistão (no qual falharam). A terrível missão para resgatar os reféns no Irã (os helicópteros enviados caíram por causa das tempestades de areia) custou a reeleição do presidente Carter. Desnecessário falar que a moral e a confiança da nação estavam abaladas. E obviamente isso refletia nos filmes dos anos 70, banhados pela perda de confiança da população americana. Os filmes mostram os problemas políticos e morais que o país não consegue resolver (PARAIRE, 1994).

Filmes sobre, e com drogas, corrupção policial, miséria nos bairros pobres, poder da máfia, temas que abordam a derrota no Vietnã (servem para lembrar os americanos da desgraça que foi), filmes eróticos *soft core* conseguem um leve destaque em meio à crise por serem novidade. Os filmes de comédia também mostravam a angústia do americano. O que fazer em momentos de crise, que já foi utilizado em problemas passados? Filmes escapistas. Um novo tipo, o verdadeiro espetáculo: efeitos especiais bem-sucedidos.

[...] Hollywood passa a confiar em jovens diretores favoráveis a um cinema de puro espetáculo. Seu sucesso é imenso e contribui, a partir de 1975, para a recuperação financeira de Hollywood, novamente atingida pela diminuição do número de espectadores. (PARAIRE, 1994 p. 13).

### 2.1.7 Reagan, o *Show Man*

Ronald Reagan, ex-ator e governador da Califórnia torna-se presidente após Jimmy Carter. Com seu programa de recuperação moral, ele quis devolver a confiança aos descrentes americanos. Os arquivos biográficos da Casa Branca (PRESIDENT REAGAN, 2007) relatam que Reagan era presidente do Screen Actors Guild (união trabalhista representante dos atores) e muito comprometido

na causa das disputas das questões comunistas na indústria cinematográfica (McCarthy, na década de 50, “abriu os olhos” das pessoas para o crescente número de comunistas em Hollywood, Reagan ouviu).

No início dos anos 80, o presidente Reagan consegue devolver a confiança a um país que duvidava de si; o cinema de Hollywood não deixa de sentir essa recuperação moral; muitos filmes exaltam os “novos” valores americanos, o gosto pelo combate e pela revanche, coragem, tenacidade. (PARAIRE, 1994 p. 13).

Para continuar melhorando suas finanças, Hollywood engaja na onda de recuperação moral: filmes de aventura com roteiros infantis. Sem querer assumir muitos riscos, apostam nos filmes com continuação (*Rocky, Jaws, Mad Max etc*). É na década de 80 que a comédia transforma-se no gênero principal de Hollywood, trazendo muito lucro para o setor. Aparecem mais e mais filmes sobre o Vietnã, cada um a sua maneira (PARAIRE, 1994). De acordo com o site Box Office Mojo (YEARLY, 2007), *Rambo II* (George P. Cosmatos, 1985) é o segundo filme mais rentável de 1985, provando que, por mais medíocre que seja seu resgate de reféns no Vietnã, o filme levanta a moral e ainda faz bilheteria.

Em suma, os anos 80 assinalam a consolidação do cinema de lazer puramente comercial. Os filmes mais vistos são aqueles que exploram com o reforço das técnicas modernas roteiros muitas vezes já conhecidos. (PARAIRE, 1994 p. 35).

Por mais que a década de 80 tenha sido pobre esteticamente, o mito não morre tão facilmente. O *star system* reforça-se com a presença nos créditos de atores de enorme talento.

É nesta década que surgiu o filme de 1983 *Scarface*, objeto de estudo da pesquisa, apresentada neste trabalho.

### **2.1.2 Fundamentação teórica**

A teoria escolhida para a fundamentação teórica foi a “teoria de Estudos Culturais”. De acordo com Houaiss (2001, p.888) uma das várias definições de cultura é: “conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes etc. que distinguem um grupo social”.

De acordo com Wolf (2003), o contexto histórico e as estruturas sociais são fatores essenciais para compreender a ação da mídia, ou seja, os Estudos Culturais analisam “[...] uma forma específica de processo social, relativa à



atribuição de sentido à realidade, ao desenvolvimento de uma cultura de práticas sociais compartilhadas, de uma área comum de significados”.

Resumindo, os Estudos Culturais serviram como guia para o entendimento do problema-questão apresentado pela pesquisa. Ao compreender-se o motivo da mudança cultural de uma sociedade, no caso a sociedade americana, é possível entender o porquê do filme *Scarface* ter se tornado aceitável e apreciado. Os Estudos Culturais explicam a idéia da hibridação cultural, ou seja, a aceitação da coexistência de diversas culturas diferentes na mesma sociedade.

## 2.2 DESCRIÇÃO DETALHADA DA METODOLOGIA

### 2.2.1 Paradigma escolhido

O paradigma escolhido foi o qualitativo, pois permitiu um envolvimento maior da pesquisadora no trabalho realizado, possibilitando uma análise subjetiva dos dados.

[...] a coleta sistemática de dados deve ser precedida por uma imersão do pesquisador no contexto a ser estudado. Essa fase exploratória permite que o pesquisador, [...] defina pelo menos algumas questões iniciais, bem como os procedimentos adequados à investigação dessas questões. (ALVES-MAZZOTTI, 2002 p.148).

### 2.2.2 Estratégia de verificação utilizada

As estratégias de verificação utilizadas foram de análise documental e estudo de caso. Para Bruyne, Herman e Schoutheete (apud DUARTE, 2005 p.216) “o estudo de caso reúne, tanto quanto possível, informações numerosas e detalhadas para apreender a totalidade de uma situação. [...] sugerem o uso de técnicas de coleta das informações igualmente variadas (observações, entrevistas, documentos) [...]”

De acordo com Moreira

Para o historiador, o documento representa o fio da meada, a indispensável referência para o correto registro histórico. [...] a análise documental compreende a identificação, a verificação e a

apreciação de documentos para determinado fim. (apud DUARTE 2005, p.269).

Sendo assim, o estudo de caso permitiu um aprofundamento na questão abordada pela pesquisa, utilizando-se de documentos como artigos, filmes etc.

### **2.2.3 Instrumentos**

O instrumento utilizado para a realização da pesquisa, foi a observação.

A observação revela-se certamente nosso privilegiado modo de contato com o real: é observando que nos situamos, orientamos nossos deslocamentos, reconhecemos as pessoas, emitimos juízos sobre elas. [...] em nossas atividades quotidianas, não há quase exemplos que não deixem espaço à observação. (LAVILLE & DIONNE, 1999 p.176).

Por meio da observação, pretendeu-se perceber a mudança comportamental das pessoas a cada década, apresentando possíveis respostas para o problema em questão.

### **2.2.4 Sujeitos**

Isabel Noronha pesquisou e executou todas as etapas da monografia.

### **2.2.5 Procedimentos/ operacionalização**

#### **2.2.5.1 Cronograma**

A “escolha do tema” é a primeira e uma das fases mais importantes para o trabalho, pois foi escolhido um tema de agrado pessoal que possibilitou que a pesquisa fluísse com mais naturalidade. Depois foram coletados livros, artigos, filmes e documentos que contribuíssem de alicerce para a pesquisa e desenvolvimento da mesma.

Várias correções foram feitas ao longo do “caminho” para que o trabalho passasse pelos ajustes necessários. Após as devidas modificações, pode-se considerar o trabalho como terminado e finalmente desenvolver a apresentação do mesmo para a banca examinadora previamente escolhida.

ETAPA	PERÍODO				
	JULHO	AGOSTO	SETEMBRO	OUTUBRO	NOVEMBRO
Escolha do tema;	X				
Leitura e estudo da Bibliografia recomendada;	X				
Correção da primeira etapa da monografia;		X			
Correção e finalização da monografia completa;			X	X	
Apresentação para a banca.					X

## 2.3 APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

### 2.3.1 Análise dos dados

#### 2.3.1.1 Compreendendo os filmes do início de 80

Para compreender melhor os anos 80, cinematograficamente falando, uma breve recordação dos primeiros anos será apresentada. Dois filmes distintos abrem a década de 80, sendo que um recebe o Oscar de melhor filme e o outro é a maior bilheteria do ano (as bilheterias são fornecidas pelo *site* Box Office Mojo e serão mencionados apenas os valores internos – Estados Unidos). O primeiro mencionado chama-se *Ordinary People* (Robert Redford, 1980), com Donald Sutherland, e relata a história do relacionamento de uma família após a morte do filho mais velho. O segundo é *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) (US\$ 209,398,025), segunda produção de uma trilogia de sucesso: Star Wars. Filme de aventura no espaço onde o bem prevalece sobre o mal.

Em 81, temos *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) também vencedor do cobiçado Oscar. Baseado em uma história real de dois corredores britânicos que correram para provar algo ao mundo. Já o vencedor nas bilheterias foi *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981, US\$ 209,562,121), primeira obra da trilogia de Indiana Jones (em 2008 não será mais trilogia).

Em 82 vence o filme *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), biografia de Mahatma Gandhi. *E.T.: The Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982) arrecada a

quantia impressionante de US\$ 359,197,037. Nesse mesmo ano, o primeiro *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982) foi lançado e arrecadou em torno de US\$ 47,212,904.

Em 83, o filme premiado foi *Terms of Endearment* (James L. Brooks, 1983), drama com Shirley MacLaine. A maior bilheteria daquele ano foi o último filme da franquia *Star Wars: Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), arrecada US\$ 252,583,617. Naquele ano foi apresentando o *remake Scarface*, que além das críticas demolidoras, arrecadou US\$ 44,668,798. Em 84, a incrível história de Mozart (Milos Forman, 1984, *Amadeus*) venceu o Oscar de melhor filme. Já o mais rentável foi a comédia *Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984), arrecadando US\$ 234,760,478. O último e quinto ano que será mostrado aqui é o de 85. O grande vencedor foi *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985), drama biográfico com Meryl Streep. Nas bilheterias, o filme que mais arrecadou foi *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), com US\$ 210,609,762. O segundo *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos, 1985) arrecada US\$ 150,415,432.

Esses filmes foram mencionados por terem recebido o maior prêmio que uma produção cinematográfica almeja: Oscar, e pela impressionante quantia adquirida (pela maioria) nas bilheterias. Dentre os filmes aclamados pela crítica, é possível se ter uma idéia do tema que era premiado naquela época. No âmbito da bilheteria, é fácil perceber os filmes que agradavam o público.

Os Estados Unidos vinham de uma crise moral no final dos anos 70. Os filmes exibidos naquela época simplesmente não se encaixavam com o que o público queria ver. Nixon foi obrigado a abandonar devido ao choque do caso Watergate. A guerra do Vietnã provou ser a mais demorada e impopular da história americana. A moral estadunidense estava abalada de cima a baixo e isso refletia em seus filmes.

### **2.3.1.2 Tony Montana x John Rambo**

Os filmes escapistas servem de anestésico para a população desmoralizada e sem confiança em seu próprio governo. Tem-se aí a criação das superproduções mencionadas acima. Em 1981, Ronald Reagan é eleito presidente, e com todo seu charme de ex-ator promete um programa de

recuperação moral. Enquanto ele fazia sua parte na política dos Estados Unidos, Hollywood fazia a sua no mundo do cinema. Como Paraire (1994) colocou, “muitos filmes exaltam os ‘novos’ valores americanos, o gosto pelo combate e pela revanche, coragem, tenacidade”.

John Rambo chega para trazer uma “nova luz” à embaraçosa guerra do Vietnã. Esse não foi o único filme, já que nessa época, esse tema foi abordado inúmeras vezes. Nos dois filmes respectivamente (82 e 85) a violência é o “prato principal”. No segundo principalmente, o herói americano, veterano do Vietnã, é convocado para resgatar prisioneiros de guerra que ainda se encontravam lá. Ele entra, destrói, explode, mata, chuta, esfaqueia, atira (mata 20 homens com um revólver de seis balas) entre outras ações dignas de um filme violento. É um retorno físico e moral ao local que trouxe tanta vergonha à nação. Como disse Kellner:

Todas essas tentativas cinematográficas de superar a ‘síndrome do Vietnã’ apresentam os Estados Unidos e o guerreiro-herói americano vitoriosos daquela vez, mostrando, portanto, um sintoma de incapacidade de aceitar a derrota. (KELLNER 2001, p.88).

Ou seja, já que aquele “livro” sobre a guerra terminou e foi todo ruim, criaremos um único capítulo (os filmes hollywoodianos) em que alguma coisa fizemos de correto. Perdemos a guerra, mas uma batalha a gente merece ganhar. No caso, o resgate por John Rambo.

Então era isso que eles queriam: aumentar a moral e ter em seus filmes o herói americano, independente da violência e do tanto de membros decepados e explodidos. “Nessas fantasias cinematográficas, é sempre o ‘inimigo’ que realiza atos viciosos e maldosos, ao passo que os americanos são virtuosos e heróicos” (KELLNER 2001). *Rambo* tinha “carta branca” para matar. Já que violência era um fator irrelevante, contanto que mostrasse o lado bom dos Estados Unidos, porque então *Scarface* foi “pego para Cristo?”

No período em que as pessoas queriam sua moral de volta e crer em algo melhor, Tony Montana “cuspiu” na cara da realidade. Uma frase dita por Kellner (2001) para expressar o personagem do Rambo (1982) podia muito bem ter se referido a Tony, feita as devidas alterações: “apresentava o veterano do Vietnã como vítima e misturava um conjunto complicado de imagens que atribuíam a

responsabilidade de sua situação às forças sociais e mostravam que aquilo o impelia à violência”. Empurrado de Cuba por Fidel Castro, Tony e milhares de cubanos, entre eles criminosos e desajustados, entram no país das oportunidades. Para Tony, que já vinha de um passado complicado, a violência seria o meio em que alcançaria tudo que cobiçava. Ele tinha tudo para ser o “herói-comum”, mas o jeito que arquitetou sua subida ao poder, o transformou no anti-herói. Tudo aquilo que o verdadeiro herói não é. Rambo pode explodir uma vila vietnamita e ser aclamado, mas Tony jamais poderia matar e vender cocaína para ser importante. Depois da recessão de 81 (a mais séria desde a Grande Depressão) muitas pessoas precisavam de emprego e dinheiro, mas Tony fez o que a maioria não estava disposta e nem achava certo fazer: matar para alcançar seus objetivos.

A bilheteria mundial do filme *Scarface* foi em torno de US\$ 65,884,703 enquanto que, os dois *Rambos* arrecadaram US\$ 125,212,904 e US\$ \$300,400,432 respectivamente. Em suma, os críticos e o público americano não queriam ver aquilo em 1983. Em pleno *boom* da cocaína e problemas monetários, um imigrante cubano chega ao topo e cai graças à tonelada do pó branco adquirido. Era mais que um ataque ao mundo hollywoodiano (como Scorsese mesmo disse), era um tapa na cara. Irônico também, pois, Oliver Stone (relata no DVD Bônus) que escreveu o roteiro, lutava contra um sério problema pessoal com cocaína na época. Refugiou-se em Paris para fugir da droga e para poder escrever o filme.

### **2.3.1.3 Scarface e o Hip Hop**

A violência sempre esteve presente nos filmes de Hollywood. Não somente neles, mas no cinema do mundo. A cada década é possível perceber a barreira da violência sendo empurrada cada vez mais pelas cenas e histórias extremamente brutais. É possível dizer que, nos dias atuais, esse tópico é tão comum que tornou-se banal. Para o receptor se chocar com algo, é preciso mais do que uma simples notícia de assalto ou troca de tiros na favela da Rocinha.

A criação de personagens com título de “herói” que podem destruir e matar tudo em seu caminho (contanto que seja no âmbito bem versus mal) permitiu que

os filmes fossem regados por um conteúdo violento excessivo e que, por incrível que pareça, acaba por agradar o público. Caso contrário esse tema já teria desaparecido, mas o que acontece é justamente ao contrário: a fortificação desse mito.

Como e quando *Scarface* passou a ser considerado uma obra cinematográfica? É difícil dizer com certeza, mas talvez, um dos catalisadores dessa mudança tenha sido quando os “novos” *rappers* passaram a aceitar e amar o filme como uma bíblia moderna.

Em 1970 já existiam *rappers*, mas o conteúdo cantado era um pouco diferente do que se está acostumado hoje (e foi nos anos 80 que passou a ser muito popular). Kellner explica que (2001 p.228) “os negros americanos têm tradicionalmente usado a música e a linguagem musical como forma privilegiada de resistência à opressão”. Antigamente cantavam sobre o que os afligia, o maltrato da sociedade. Mas como tudo na vida, sofreu uma evolução. Muitos passaram da música de “consciência negra” ao “sexo, drogas e rap”.

[...] a melhor maneira de considerar o *rap* em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política. [...] enquanto alguns glorificam a vida de gângster, as drogas e as atitudes misóginas, outros contestam essas intervenções problemáticas, usando o *rap* para expressar valores e políticas muito diferentes. (KELLNER, 2001 p.230-231).

Um documentário feito pela Def Jam (DVD Bônus) intitulado “*Origins of a Hip Hop Classic*” mostra a “adoração” do *rapper* popular pelo filme *Scarface*. No filme, a maioria dos entrevistados (cantores de *rap* e *hip hop*) mostram a similaridade do filme com suas próprias vidas. O filme que se tornou um “clássico do gueto” e lançou moda (*hielo* – palavra em espanhol para gelo, representava a cocaína). Para a maioria, a história é mais uma fábula do que um filme sobre drogas. É a história de um “cara” que veio de absolutamente nada para se tornar alguém. “Somos todos selvagens atrás do sonho americano” disse um dos *rappers* entrevistados (DVD Bônus).

Talvez o fator principal que atraia e relacione tanto o filme com essa cultura seja: é uma história a respeito das minorias. Vir de um lugar onde as pessoas não esperam nada do indivíduo e conseqüentemente este tornar-se alguém

respeitado. Muitos *rappers* relatam que a infância para um jovem negro é muito dura e pode até ser parecida (traficando drogas para conseguir dinheiro).

*Scarface* foi uma tremenda influência para o *Hip Hop* atual. A mudança radical de tema fez com que a música atingisse cada vez mais pessoas. Tornou-se *mainstream*. Atinge hoje várias culturas diferentes: do branco, ao latino, do pobre ao rico.

Popularizado em filmes como *Beat Street* [...] e tocado com mais frequência nas chamadas *BET* (Black Entertainment Television) e na *MTV*, o *rap* foi ficando cada vez mais conhecido, popular e controverso à medida que a década avançava. (KELLNER 2001, p.230).

Não tem como argumentar contra a afirmação que o filme é hoje um marco na história cinematográfica. Caso raro, e talvez único filme que tenha saído das trevas de críticas duras, para a prateleira de vários adoradores do filme. Em 2003 foi re-relançado um DVD (*Scarface - Widescreen Anniversary Edition*) em comemoração aos 20 anos de *Scarface*, é mais uma prova do poder que o filme tem hoje. Além de ter sido adicionado ao “Hall da Fama” do *The Video Software Dealers Association* (e muitos outros reconhecimentos tardios), é realmente um ícone de colecionador.



### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um filme que não faz sucesso pode ser entendido por alguns motivos: bilheteria baixa, críticas avassaladoras, elenco fraco, baixo orçamento para produção entre outros. Elenco não faltava ao filme *Scarface* de 83: Al Pacino no papel principal, já havia acumulado sucesso suficiente com *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), *Serpico* (Sidney Lumet, 1973) e *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975), provando ser um ator de primeira linha. Dinheiro para a produção, também tinha, pois o diretor era Brian De Palma, já conhecido por suas produções e pelos estúdios, que lhe confiavam quantias de dinheiro para tocar o projeto. Os dois motivos restantes mencionados são os empecilhos dessa produção. *Scarface* não adquiriu quase nenhum lucro nas bilheterias de 1983. Pelo menos não comparado com outros filmes de diretores e atores famosos, e com o padrão Hollywoodiano da época.

As pessoas não estavam interessadas no que o filme tinha para oferecer. Os críticos o odiaram. Aparentemente, ele era mais sobre a própria indústria (Hollywood) do que sobre o tráfico de drogas. Tinha um conteúdo violento excessivo, que na época era associado a filmes baratos de horror para adolescentes, como o *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980). Era um filme que aumentava os excessos da alma humana. Esse tipo de produção não era premiado pelos melhores críticos americanos da época. Considere os vencedores de Oscars durante esse período – *Terms of Endearment*, *Amadeus*, *Ghandi*, *Chariots of Fire*.

Para piorar a situação, antes de ser liberado para as salas de cinema, a MPAA (Motion Picture Association of America) passou o “pente fino” e o censurou como X – a maior censura que um filme pode receber (IMDB.com). O X é geralmente reservado para filmes pornográficos, isso continua até os dias de hoje (a maior classificação chama-se hoje NC-17). Após duas edições, o filme continuava a receber a mesma censura. De Palma recusou-se a editar novamente para qualificar o filme como R (abaixo de 17 anos somente acompanhado de parente ou adulto). Convocou uma comissão de *experts* (entre eles oficiais de narcóticos) para validar a veracidade do submundo das drogas retratada no filme, e que todos deveriam conhecer a crua realidade. O filme

finalmente foi liberado com censura R e com a primeira edição. Em suma, ele era simplesmente odiado.

A palavra dos críticos age com bastante efeito em seus leitores e no público em geral. Não é sempre que isso acontece, mas eles sabem o que os ávidos cinéfilos querem assistir.

Os Estados Unidos estavam acabando de sair de uma grande recessão e de uma crise social depois dos anos 70. Os filmes considerados “obscuros” estavam desaparecendo, e os filmes de “bom sentimento” estavam tomando conta do palco. Basta olhar alguns dos filmes mais rentáveis de 1983: filmes *lights* e para toda a família (*Star Wars*, *Flashdance*, *WarGames*). Os freqüentadores do cinema não estavam preparados para o conteúdo do filme. Continha violência, linguagem forte, temas “maduros” que não havia aparecido em nenhum filme *mainstream* até aquela data. O filme estava “destinado” a ter um efeito maior e melhor em uma geração futura e em uma cultura diferente – a cultura *Hip Hop* dos anos 90. Eles se relacionaram com o filme. Assistindo a *Scarface* hoje, ele parece estar muito mais “bem-colocado” entre os filmes dessa década, do que em 1983. Ele realmente estava muito à frente do seu tempo.

O que mudou nos dias atuais para tornar o filme uma obra apreciada? Os anos 80 assistiram a uma acelerada deterioração da sensibilidade da violência. Em apenas alguns anos, o conteúdo violento reservado para produções adolescentes estava adentrando os principais filmes da época: *Rambo*, *Robocop*. Eles estavam ficando cada vez mais violentos, o público americano estava mudando. E também, os filmes tendo o Vietnã como tema principal, estavam permitindo que a violência entrasse cada vez mais na temática dos filmes. Os homens responsáveis pela produção do filme *Scarface* não desistiram, criando outros trabalhos com a mesma natureza violenta do primeiro. Oliver Stone escreveu e dirigiu *Platoon* (Oliver Stone, 1986) e *Natural Born Killers* (screenplay).

O público americano finalmente entendeu o atrativo do filme em meados dos anos 90. Ele teria se encaixado perfeitamente nas salas de cinema onde *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) e *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) foram exibidos. *Scarface* era também um filme sobre as minorias e a luta para conseguir dinheiro a qualquer custo. A cultura mais desprivilegiada dos americanos viram

em *Scarface*, um filme fácil de se relacionar, e alguns aspectos criminalistas dessas culturas viram no “herói” alguém para se espelhar.

*Scarface* foi mencionado inúmeras vezes nas músicas do *Hip Hop*. Enquanto a sede pela cultura violenta continuava nos anos 90, o filme encontrou um público bem diferente do encontrado em 1983. Achou um público que finalmente amaria o filme. Quando o *Hip Hop* tornou-se *mainstream*, *Scarface* acompanhou. Os críticos reavaliaram o filme e perceberam os vários aspectos que ele abordava. Perceberam o quão importante era no contexto e na história. Quando um filme é criticado, e mais tarde se torna popular, como é o caso, os críticos tendem a mudar de idéia. E foi exatamente isso que ocorreu. Começou pelo *Hip Hop*, do *Hip Hop* para o povo e do povo para a mente dos críticos. Ele passou a ser aceito como parte da cultura de várias “tribos” diferentes, e os outros, aceitando ou não, concordando ou não, coexistem com essa diversidade.

## 4 REFERÊNCIAS

### 4.1 Referências Bibliográficas:

ALVES-MAZZOTTI, A.J.; GEWANDSZNAJDER, F. **O Método nas Ciências Naturais e Sociais**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

DUARTE, M. Y. M. **Estudo de caso**. In: DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

HORNBY, A.S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. New York, NY: Oxford University Press, 2000.

HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2001.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MAY, H.; SELLERS, C.; McMILLEN, N. R. **Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MOREIRA, S. V. **Análise documental como método e como técnica**. In: DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

PARAIRE, P. **O cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

WOLF, M. **Teorias das Comunicações de Massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

### 4.2 Referências Eletrônicas:

BOX OFFICE MOJO. **Movie Box Office Results by Year**. Estados Unidos, 2007. Disponível em: < <http://www.boxofficemojo.com/yearly/>>. Acesso em: Out, 2007.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE. **B-film**. Estados Unidos, 2007. Disponível em: < <http://www.britannica.com/eb/article-9106337/B-film>>. Acesso em: Out, 2007.

ERSTEIN, H. **Scarred for life**. The Age, 2003. Disponível em: <<http://www.theage.com.au/articles/2003/10/08/1065601905570.html>>. Acesso em: Out, 2007.

GLOBAL SECURITY ORG. **Mariel Boatlift**. Estados Unidos, 2005. Disponível em: <<http://www.globalsecurity.org/military/ops/mariel-boatlift.htm>> Acesso em: Set, 2007.

LEWIS, A. E. **5 Held in Plot to Bug Democrat's Office Here**. Estados Unidos, 1972. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2002/05/31/AR2005111001227.html>>. Acesso em: Set, 2007.

MERRIAM-WEBSTER INCORPORATED. Estados Unidos, 2005. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com>>. Acesso em: Set, 2007.

THE INTERNET MOVIE DATABASE. **Movies**. Estados Unidos, 2007. Disponível em: < <http://www.imdb.com>>. Acesso em: Out, 2007.

THE WHITE HOUSE. **President Ronald Reagan**. Estados Unidos, 2007. Disponível em: <<http://www.whitehouse.gov/history/presidents/rr40.html>>. Acesso em: Out, 2007.

#### 4.3 Filmografia:

**Scarface (Widescreen Anniversary Edition) (1983)**. Universal Studios, edição de 2003.

Amadeus (Milos Forman, 1984)  
Back to The Future (Robert Zemeckis, 1985)  
Ben Hur (William Wyler, 1959)  
Beverly Hills Cop (Martin Brest, 1984)  
Birth of a Nation (D.W. Griffith, 1915)  
Chariots of Fire (Hugh Hudson, 1981)  
Citizen Kane (Orson Welles, 1941)  
Dog Day Afternoon (Sidney Lumet, 1975)  
E.T. (Steven Spielberg, 1982)  
Friday the 13<sup>th</sup> (Sean S. Cunningham, 1980)  
Gandhi (Richard Attenborough, 1982)  
Gone with the Wind (Victor Fleming, 1939)  
Guess Who's Coming to Dinner (Stanley Kramer, 1967)  
In the Heat of the Night (Norman Jewison, 1967)  
Little Big Man (Arthur Penn, 1970)  
Modern Times (Charles Chaplin, 1936)  
Natural Born Killers (Oliver Stone, 1994)  
Ordinary People (Robert Redford, 1980)  
Out Of Africa (Sydney Pollack, 1985)  
Platoon (Oliver Stone, 1986)  
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)  
Raiders of the Lost Ark (Steven Spielberg, 1981)  
Rambo: First Blood (Ted Kotcheff, 1982)  
Rambo: First Blood Part II (George P. Cosmatos, 1985)  
Serpico (Sidney Lumet, 1973)  
Star Wars: Return of the Jedi (Richard Marquand, 1983)  
Star Wars: The Empire Strikes Back (Irvin Kershner, 1980)  
Terms of Endearment (James L. Brooks, 1983)  
The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)  
The Kid (Charles Chaplin, 1921)