



Crimes, capitalismo, e decadência: Sociedade estadunidense em tela no cinema de Michael Mann (1981-2004)

ARTUR FELIPE SANTOS LOPES**

As linhas que escrevemos a seguir têm como proposta a elucidar o tema de uma pesquisa que teve seu início recentemente. Pode-se dizer que este projeto surge como resultado do cruzamento de áreas do interesse deste pesquisador, desde os tempos de graduação em História. A saber: os desafios e possibilidades que surgem a partir do uso das fontes cinematográficas no ofício do historiador; e também, o estudo da sociedade estadunidense a partir da reflexão e compreensão da forma como a mesma se representa em tela, isto tendo em conta, a sua imensa indústria cinematográfica, bem como a disseminação de sua cultura ao redor do globo.

Se a segunda metade do século XX teve início marcado por anos de triunfante prosperidade, já são inúmeras as pesquisas que apontam para o fato de que não é possível estender tal afirmação sobre as derradeiras décadas que viriam então. Diversos são os fatores elencados, os quais alteraram principalmente a ordem social, econômica e política. Aponta-se para 1973, diante da forte recessão que se abateu sobre as economias ocidentais, como a data na qual a “Era de Ouro” do pós-Guerra seria irremediavelmente substituída por um tempo em que a dúvida, a instabilidade, e a crise reinariam absolutas (HOBSBAWM, 1995).

De certa forma, isso também corrobora com o que nos mostra David Harvey ao afirmar que:

[...] as décadas de 70 e 80 foram um conturbado período de reestruturação econômica e reajustamento social e político [...] No espaço social criado por todas essas oscilações e incertezas, uma série de novas experiências nos domínios da organização industrial e da vida social e política começou a tomar forma (1992: 140).

Tal conjuntura é importante dentro de nossa reflexão, afinal, para os Estados Unidos da América (EUA) significariam transformações profundas. A população sentiria os efeitos na medida em que grupos de orientação conservadora consolidariam seu domínio dos meios culturais, políticos, intelectuais, e midiáticos; grandes corporações adotariam métodos de

** Mestrando do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH-UFSC) – e bolsista com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.



gerenciamento visando proteger uma minoria já enriquecida e recuperar o lucro ao custo de reduções salariais e desemprego; e diversas garantias sociais obtidas no período do *boom* econômico do pós-Guerra seriam sumariamente cerceadas, culminando com a perseguição de grupos sindicais e movimentos sociais (PURDY, 2007).

Concentramos nossa atenção no contexto descrito, pois entendemos que decorre dele o quadro de insegurança social e pessimismo que permitiu que durante as décadas finais do século XX, e nos anos subsequentes, segmentos da sociedade estadunidense – sobretudo os meios artísticos e literários - formulassem novas interpretações, críticas, ações, e mesmo resgate de conceitos implicados no chamado *American Dream*. Em geral, esta ideia é sustentada por noções peculiares de liberdade, igualdade, mobilidade social, e busca pela felicidade, elementos que associados desta forma, supõem ser o imaginário compartilhado por todos os estadunidenses, como um tipo de esperança oficial da nação, permeando desde os projetos políticos e burocráticos até as expectativas mais mundanas e mais diversas das pessoas comuns (BURKE, 2012).

Durante a ascensão do projeto político capitaneado por Ronald Reagan na década de 1980, este mantra passou a ser interpretado como um caminho aberto para que o capitalismo estadunidense pudesse “florescer livremente” (PURDY, 2007: 257), isto é, sem as supostas amarras institucionais que limitavam o empreendedorismo e a livre iniciativa. E tal ideia, traria consigo um controverso componente excludente, usado de forma ampla para acentuar as diferenças étnico-raciais, perseguir direitos das minorias sociais e reafirmar os valores do “povo eleito”, os americanos médios, homens e brancos, os chamados *WASP - White Anglo-Saxon Protestants*, como explica Tatiana Figueiredo (2008: 90).

Acreditamos que a compreensão deste ideário se faz fundamental pelo fato de não ficar restrito ao contexto interno dos EUA. Entendemos que estes elementos são os parâmetros que dão sustentação para a noção de identidade e cidadania atribuídas ao povo estadunidense, sendo estas, compartilhadas como modelo padrão do capitalismo, principalmente para países de alinhamento ideológico próximo, como é o caso do Brasil. Afinal, parte significativa da predominância global deste país se deu desta forma, na imposição de um conjunto de experiências históricas particulares associadas a percepções de mundo análogas às suas próprias estruturas sociais, ruminadas exaustivamente por meios



mediáticos e formadores de opinião, até se tornarem senso comum universal (BOURDIEU; WACQUANT, 2013).

O cinema, em seu vasto arcabouço de teorias e referências, se apresenta como um caminho possível para compreendermos essas questões. Os filmes de modo geral quase sempre são utilizados para estabelecer pontos de vista normativos. São alternativas de interpretação de problemáticas da História, não apenas pela capacidade de apreender e construir representações da realidade, mas porque o mesmo interfere na sociedade “fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer, e de sentir” (LAGNY, 2009: 110). Diversos cineastas vinculados à indústria hollywoodiana assimilaram em seu trabalho as inflexões do contexto que descrevemos até aqui, seja na defesa desses valores, seja na crítica, ou desencanto com relação aos mesmos.

As artes sempre estão sensíveis às ocorrências que as cercam, especialmente o cinema, no qual os historiadores encontram um poderoso agente de representação e transformação, fazendo de seu estudo uma porta para a compreensão de uma determinada cultura, de um determinado grupo social. Portanto, ser historiador do cinema é na verdade ser um historiador das sociedades e de suas diversas manifestações culturais (SORLIN, 1991).

Optamos estudar o cinema hollywoodiano não apenas considerando seu reconhecido poder de veiculação, mas principalmente, o fato de que ao longo de muitas décadas, estas produções estão a serviço da expansão do “modo de vida americano” e de comportamentos considerados ideais - em âmbito social, cultural, e político - tanto no cenário interno, como no restante do globo (VALIM, 2010: 31-32). Adentro do século XXI, o cinema, com aspectos econômicos e estilísticos reajustados ao novo contexto, segue cumprindo este papel como *front* ideológico (ZIZEK, 2009).

Conforme aponta Vianna (2012), muitas produções dos anos 1980, 1990, e mesmo 2000, podem ser enquadradas na “filmografia da recessão”: obras decadentistas, centradas em transformações sociais vistas no fim do século XX, com protagonistas e enredos orbitando em torno das alterações na vida dos cidadãos médios, nas relações interpessoais cotidianas, nos dilemas das classes trabalhadoras urbanas, na inclusão de novos atores sociais, nas mudanças dos padrões morais e de consumo, e outros sinais do que seria uma descrição do fim do *American Way Of Life*.



Nesta lógica, optamos trabalhar com a obra do cineasta Michael Mann. São praticamente escassos em território nacional, trabalhos que abordem a obra deste diretor, em especial, na História. Logo, esperamos com esta pesquisa demonstrar, não apenas que os filmes de Michael Mann podem ser encarados como espaço para crítica social e documentos para a História, mas para além, também contribuir para o campo de estudos dos Estados Unidos, bem como superar a desconfianças suscitada em relação ao estudo do cinema hollywoodiano (MASCARELLO, 2004), mostrando que o mesmo tem plenas condições de atender diversas demandas das quais se ocupam os historiadores.

Michael Kenneth Mann trabalha como realizador e autor de cinema ao longo de 40 anos de carreira. Seu nome está vinculado na produção e roteiros de séries policiais de sucesso nas décadas de 1970 e 1980, e até agora levou ao público 13 longas-metragens. Sua obra apresenta ao menos duas vertentes, com filmes baseados em épocas e personagens históricos da sociedade estadunidense, e filmes com temática criminal, ambientados na contemporaneidade¹.

Nascido em 1943, natural de Chicago, de família de origem operária, com ascendência judaica. Diferente de cineastas contemporâneos seus, possui peculiar trajetória acadêmica. De 1962 a 1965 Mann foi aluno da *University of Wisconsin-Madison*², onde foi participante ativo da militância estudantil de esquerda contrária à Guerra do Vietnã (FEENEY; DUNCAN, 2006). Seu interesse pelo cinema surgiu nesse período, frequentando a disciplina de História e Cinema, onde entrou em contato com obras que se tornariam suas inspirações - como *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963), de Stanley Kubrick - o que levou, ao término da graduação, Mann a mudar-se para a Inglaterra para cursar cinema na *London Film School* (FOUNDAS, 2006)³.

As primeiras incursões de Mann como cineasta, são do fim dos anos 1960, ainda como acadêmico, com curtas-metragens e documentários centrados em personagens intrigantes. Residindo na Europa, em 1968 o jovem diretor realizaria para a rede NBC uma série de entrevistas com as lideranças estudantis das manifestações populares ocorridas na França no

¹ Verificamos diversos trabalhos que contemplam a carreira deste diretor por completo, e percebemos que vários deles costumam fazer esta divisão. Para citar um exemplo, Vincent M. Gaine, no livro “Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann” (2011), faz sua análise separando a obra de Mann em dois segmentos temáticos: *Crime and Solitude* e *History and Social Conscience*. Nesta lógica, os filmes que usamos como fonte em nossa pesquisa, estão identificados com o primeiro grupo.

² A titulação de Michael Mann, especificamente, é *Bachelor of Arts in English*.

³ Citamos aqui uma longa entrevista dada por Michael Mann a Scott Foundas, para o jornal *LA Weekly*, em 2006.



mesmo ano. No seu retorno aos EUA, em 1971, realizaria um breve documentário de viagem ao interior do país, coletando concepções sobre o mundo atual na perspectiva de um apicultor, um fazendeiro, um veterano da Guerra do Vietnã, e um ex-integrante dos *Weathermen* (FEENEY; DUNCAN, 2006). Iria dirigir também um curta-metragem experimental intitulado *Jaunpuri*, exibido e premiado em diversos festivais de cinema ao redor do mundo, incluindo Cannes, entre 1970 e 1971 (FOUNDAS, 2006).

A sua entrada na indústria do entretenimento estadunidense seria na década de 1970, atuando nos bastidores de diversas séries policiais, das quais destacamos *Starsky & Hutch*, *Vega\$,* e *Miami Vice*, contudo, o trabalho que consolidou sua transição para o mercado de cinema de Hollywood foi seu primeiro longa-metragem, feito direto para a televisão, *The Jericho Mile* (1979)⁴, um filme de prisão, filmado na penitenciária Folsom State, em Sacramento, e contando com os próprios detentos no elenco de apoio⁵ (RYBIN, 2013).

De forma geral, muitos pesquisadores costumam chamar a atenção para estes fatos primários da biografia e da carreira deste cineasta, porque de certa forma, tais experiências justificam as escolhas que levam sua filmografia ser permeada por diversos tipos de transgressores da ordem social. Para Steve Rybin (2013: 8) “esta combinação entre ficção e documentário” é o elemento que confere aos filmes de Mann o tom de crítica social considerado aceitável para os limites impostos pela indústria de cinema hollywoodiana, algo que o torna comparável a Oliver Stone, no mesmo contexto.

É importante mencionar que existe uma passagem para outro modelo de comercialização da indústria cinematográfica hollywoodiana, pois, a partir de 1980, o cinema estadunidense estaria em meio a uma reformulação econômica, a qual basicamente proporcionaria o fim do chamado *American Art Film* (MASCARELLO, 2006). Têm-se a emergência de um novo sistema - o *blockbuster* – que transformaria o cinema dos EUA num segmento de mercado altamente lucrativo em escala global, e os filmes em bens de consumo que inundariam salas de cinema e lares, produções que em sua maioria se destacariam apenas

⁴ O filme narra a história de Ryan “Rain” Murphy, condenado à prisão perpétua em Folsom que tem a oportunidade de integrar a equipe de atletismo dos EUA às vésperas dos Jogos Olímpicos (FEENEY; DUNCAN, 2006: 188).

⁵ Com esta escolha, Mann conseguiu captar o cotidiano dos prisioneiros, bem como as tensões étnico-raciais existentes naquele ambiente, o que conferiu, não somente uma profundidade dramática peculiar à trama, mas também definiu a metodologia de trabalho deste diretor, como explica Steve Rybin (2013).



pelos altos orçamentos, a pirotecnia visual, os enredos e personagens simplórios (SCHATZ, 1993).

Desse processo decorrem questões centrais para nossa pesquisa. Como apontam alguns estudiosos, nesse período o cinema hollywoodiano se estabeleceu como uma ferramenta das mais eficazes para a massificação e disseminação de um ideário padronizado, que englobasse os benefícios proporcionados pela mentalidade entendida como neoliberal, pelas mudanças ocorridas pela globalização, e assim por diante (REIS, 2005).

E nesse ponto é importante destacar que já não era possível, ainda que exista quem queira, ignorar as mudanças na configuração social dos EUA, muito por conta dos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970. A noção de identidade e suas matrizes referenciais – como raça, classe social, sexualidade e gênero - passaram a ser consideradas insuficientes para a compreensão de aspectos historicamente enraizados na sociedade, tendo em vista a adição de novos atores sociais e as novas configurações das relações de poder (HALL, 2006). Seria necessário o cinema então abarcar as mudanças.

Alguns cineastas, sensíveis a este panorama, encontraram maneiras de realizar filmes não condescendentes e de visão questionadora da sociedade, adaptando-se às novas exigências do mercado, como Michael Mann, Oliver Stone, Joel e Ethan Coen, entre outros (RAYNER, 2013b). Em meio à consolidação do modelo megalomaniaco do *blockbuster*, alguns teóricos do cinema destacam sobre esta nova geração de diretores, que o desafio dado seria então que fossem capazes de submeter suas influências artísticas aos novos moldes da indústria, inovar em novas propostas narrativas, evitando que assim a veiculação de uma mensagem autoral e seu próprio estilo cinematográfico se perdesse pelo caminho (BORDWELL, 2006).

Questões Metodológicas

Dentre os desafios que o século XXI propõe aos historiadores, coloca-se a necessidade compreender as novas formas expansionistas adquiridas pela cultura de massa e pelos valores hegemônicos associados modo de vida ocidental, que experimentaram nova fase a partir de meados da década de 1980, período no qual se apregoa a vitória do capitalismo financeiro e até mesmo o fim da História (IGGERS, 2010).



Sem nos aprofundarmos muito em uma discussão sobre causas e efeitos da globalização, partimos da noção de que a expansão desta ideologia se relaciona com a proeminência assumida pelos meios midiáticos – inclusive o cinema, basicamente em qualquer localidade que apresente uma orientação tipicamente capitalista. As mídias já assumiram o lugar outrora ocupado por instituições como família, escola, e religião, no que diz respeito à formação do pensamento e concepção do mundo, como assinala Douglas Kellner (2001: 27).

Desta forma, o projeto pretende trilhar o caminho aberto por estudos relacionados à História Social, afinal nosso foco está voltado para a análise de relações e estruturas sociais, na forma como as mesmas são levadas pelos realizadores à tela, na maneira como o filme procura “induzir os indivíduos a se identificar com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação propicia uma visão mais crítica da sociedade” (VALIM, 2012: 285).

Todavia, acreditamos que o bom andamento da pesquisa se dará a partir de um diálogo com outras perspectivas historiográficas, afinal entendemos que algumas questões de nosso interesse também foram detalhadas por historiadores da História Cultural, e mesmo da História do Tempo Presente. A diversificação teórica é fundamental para o entendimento da relação entre História e cinema, como explica David Bordwell (2005), até porque, na opinião deste autor, existem riscos ao se tomar uma única linha teórica como baliza para as pesquisas com filmes, que deveriam primar pelo diálogo entre as diferentes perspectivas defendidas dentro da própria História, e estabelecer a interdisciplinaridade.

O historiador deve então articular esses aspectos em torno de sua escrita sabendo que o filme é um documento produzido pela sociedade, logo passível de análise histórica, construindo seu argumento a partir do diálogo entre filmes e outros tipos de fontes documentais já integradas ao processo de contextualização e escrita da História (SANTIAGO JUNIOR, 2012).

É claro que sempre existem ponderações a ser feitas sobre as metodologias utilizadas. Como explica Marcos Napolitano (2005: 236-237), quando tratado como documento, o cinema assume estatuto intermediário, a saber:

“Seu Caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista,



subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, reiterado no pacto que os espectadores efetuam quando entram numa sala de cinema ou ligam um aparelho de televisão”.

Para sanar essa questão, têm-se o caminho seguido pelos historiadores que fazem uso de estudos de recepção e interpretação dos gêneros cinematográficos na compreensão da relação História-Cinema. Pois se entende que um gênero ou subgênero que seja, reúne os elementos básicos que definem o formato narrativo adotado pelo realizador, e acabam assim por conferir identidade à produção cinematográfica (VALIM, 2012).

Esses elementos, por sua vez, resultam de uma relação direta dos filmes com o universo cultural, no qual produtores, diretores, e público, estão inseridos, daí a importância de distinguirmos o contexto com o qual estamos trabalhando, para entender o papel de “instrumento de mediação fundamental” assumido pelos filmes e os sentidos que são produzidos (VALIM, 2012: 294). Além dessa variação histórica, a complexidade pode se acentuar se considerarmos que muitos autores (geralmente identificados com a pós-modernidade) afirmam que os gêneros muitas vezes coexistem nas produções do cinema contemporâneo (PUCCI JUNIOR, 2006).

De todo modo, se formos nos restringir ao nosso objeto de pesquisa, entendemos que o diretor Michael Mann encontra nos *crime movies* um terreno propício para desenvolver sua crítica da sociedade na qual faz parte. A ambiguidade das relações e a contradição são características inerentes a este gênero (e seus subgêneros) desde o século XIX, em suas origens na literatura, e as temáticas e a ambientação geralmente tendem a voltar-se para o questionamento das matrizes morais e sociais de referência (ALMEIDA, 2007).

Ademais, acredito que nossa compreensão pode ser aguçada se emprestarmos alguns aspectos do conceito de “alegoria histórica” utilizado por Ismail Xavier, principalmente no que tange a certas situações reproduzidas em tela, quando são imbuídas de sentido para o público, em que os personagens e a trama se remetem a diversas experiências históricas e sociais oriundas do mundo real, gerando assim os discursos, práticas, e reflexões dos quais nos propomos a estudar (XAVIER, 2005).

Caminhando para a conclusão, salientamos um ponto que entendemos fundamental para o andamento desta pesquisa, a saber:



“Apesar de os filmes serem uma fonte documental importante para o estudo das representações, eles não nos dizem muita coisa sobre o público que os viu e menos ainda sobre o sistema em que foram produzidos. Por isso, os filmes em si mesmos têm muito pouca serventia como objeto de análise para esse tipo de investigação. A observação de um filme pode informar o historiador sobre certa característica acerca de seu *status* como produto de consumo, mas a observação pouco revelará sobre o negócio que o produziu, distribuiu, ou exibiu. Os filmes em si mesmos nos dizem pouco sobre os modos de produção, as estruturas organizativas, as situações de mercado, por isso a importância de se investigar outros meios de comunicação, que ajudaram os filmes a estabelecer certa hegemonia ou domínio cultural de instituições existentes e valores em detrimento de outros” (VALIM, 2012: 287).

São incontáveis os momentos da História em que a produção hollywoodiana assumiu a pretensão da construção social daquilo que se entende por uma realidade ideal ou mesmo por memória comum, deste modo, é conferida ao historiador que trabalha com o cinema, a responsabilidade de inquirir a fundo a sua fonte e preencher as lacunas das quais a mesma não dá conta (NIGRA, 2012).

As Fontes

Os filmes que escolhemos para análise são produzidos, dirigidos, e roteirizados por Michael Mann. Consideramos também a sua autoria na criação das tramas e dos personagens, bem como o fato estarem identificados, como mencionado anteriormente, como *crime movies* e demais subgêneros subordinados. As designações *crime and police series*, *gangster film*, *heist movie*, *prison film*, *police procedural drama*, entre outras, costumam estar associadas à obra do cineasta (RAYNER, 2013b).

É um conceito de grande abrangência, e Almeida (2007), por exemplo, nos dá uma explicação de que filmes desta temática podem ser entendidos como uma mescla de elementos do *thriller* – como a exploração psicológica de temas como o mistério, a violência, o crime, conspirações, etc – com o *film noir* – a partir do desenvolvimento de tramas ambíguas, que dialogam diretamente com o presente histórico do contexto de produção⁶.

Os filmes utilizados como fonte fazem parte de acervo pessoal deste pesquisador, em versão digital. Para fins de estudo, e respeitando a metodologia exigida, pretendemos

⁶ Estamos desenvolvendo melhor esta questão. Quando feita a opção pelo gênero cinematográfico como forma de análise, utilizávamos o termo “filme policial”. A mudança para *crime movies* apresentou melhores resultados para o tratamento das fontes e para compilação da bibliografia. Kyle Barrowman (2011), afirma ainda ser possível analisar a obra de Michael Mann pela perspectiva do *urban drama*, ou então do chamado cinema *neo-noir*.



compilar informações técnicas sobre as fontes e elaborar fichas, e temos tomado como base os procedimentos recomendados no manual de catalogação de filmes, publicado pela ECA-USP em 2009. Assim temos:

- **PROFISSÃO: LADRÃO** (Thief). Direção: Michael Mann. Produção: Michael Mann, Jerry Bruckheimer, Ronnie Cann. Elenco: James Caan, Tuesday Weld, James Belushi, Willie Nelson, Robert Prosky, e outros. Roteiro: Michael Mann, Frank Hohimer. Los Angeles: United Artists, 1981. Formato digital (122 min);

A estreia de Michael Mann no cinema hollywoodiano, dos parâmetros comerciais que descrevemos anteriormente. Protagonizado pelo ator James Caan, que interpreta um hábil arrombador de cofres, perto de realizar o sonho de uma vida normal, que aceita seu último trabalho para a máfia, a qual tem outros planos para ele⁷. Na sequência:

- **FOGO CONTRA FOGO** (Heat). Direção: Michael Mann. Produção: Michael Mann, Art Linson, Arnon Milchan, Pieter Jan Brugge. Elenco: Al Pacino, Robert De Niro, Kilmer, Jon Voight, Diane Verona, Amy Brenneman, e outros. Roteiro: Michael Mann. Los Angeles: Warner Bros., 1995. Formato Digital (170 min);

Este filme chegou aos cinemas apenas em 1995, mas tem origem em um argumento que Mann desenvolveu para uma série policial ainda na década de 1980⁸. Por isso existem muitos pontos de diálogo entre este e o filme citado anteriormente. Estrelado por Robert De Niro e Al Pacino, neste longa-metragem acompanhamos um grupo de ladrões de bancos profissionais passa ser perseguido por ardilosos policiais após um assalto de desfecho malsucedido⁹. Pode-se dizer que é o trabalho que eleva Mann ao patamar dos principais nomes da indústria cinematográfica. E por fim:

⁷ As informações da sinopse foram retiradas da página do filme no site Internet Movie Database (IMDb). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0083190/>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁸ Mann chegou a realizar o episódio-piloto desta série, *LA Takedown*, que foi exibido pela rede NBC como um telefilme em 1989 (RYBIN, 2013: 127).

⁹ Informação disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0113277/>. Acesso em: 10 ago. 2017.



- **COLATERAL** (Collateral). Direção: Michael Mann. Produção: Michael Mann, Frank Darabont, Julie Richardson. Elenco: Tom Cruise, Jamie Foxx, Jada Pinkett Smith, Mark Ruffalo, Javier Barden, e outros. Roteiro: Michael Mann, Frank Darabont, Stuart Beattie. Los Angeles: Paramount Pictures, 2004. Formato Digital (120 min);

Este longa-metragem é produto de uma fase madura da carreira do diretor¹⁰, o que faz dele uma espécie de síntese de tom mais pessimista em relação a questões que Mann já havia levantado em outros trabalhos. Protagonizado por Tom Cruise e Jamie Foxx, acompanhamos um motorista de taxi que se torna refém de um assassino de aluguel e de seus métodos de execução durante o que deveria ser uma noite comum em Los Angeles¹¹.

Na análise dos filmes, verificamos que existem alguns pontos de convergência, temáticas que se repetem, na construção dos protagonistas. Fica claro, por exemplo, que os mesmos estão orbitando em torno de um estereótipo social que emergiu durante a década de 1980, e se tornou comum no cinema estadunidense desde então: o *yuppie*. Sobre esse aspecto, conforme detalha Ronaldo Reis (2005: 144):

“[...] a estética ‘yuppie’, disfarçadamente minimalista e francamente nostálgica, tinha por função amalgamar numa tipologia glamourosa as principais características do ‘novo’ homem burguês. A saber, consumista, ególatra, andrógino, compulsivamente voltado para o trabalho (‘workaholic’) e aético”.

Outra questão implicada se dá no fato de termos protagonistas que são homens. Penso que pode parecer excessivo rotular o trabalho de Mann, para emprestar as palavras de Eric Hobsbawm (2013: 412), como mera “apoteose da patota de machos”. Mas considerar este ponto parece ser bastante profícuo, pois conforme explica Rayner (2013a), o questionamento da masculinidade é uma peça central para compreender a crítica existente nos filmes de Mann, que se dá a partir da problematização dos papéis socialmente encarados enquanto masculinos,

¹⁰ Mann só realizaria *Colateral* após retirar-se da produção da cinebiografia de Howard Hughes, *The Aviator* (O Aviador) por conta de divergências com o estúdio financiador. Quem assumiria em seu lugar seria o cineasta Martin Scorsese em 2004, e Mann ainda seria creditado como produtor executivo do filme (FEENEY; DUNCAN, 2006: 169).

¹¹ Informação disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0369339/>. Acesso em: 10 ago. 2017.



na rejeição consciente dos mesmos papéis, e no apontamento de suas incongruências com o desejo de realização pessoal determinado pela ótica capitalista.

É um último elemento que pretendemos destacar aqui é em relação às tramas, as quais se passam quase na totalidade em locações reais da cidade Los Angeles, no que parece não apenas o desejo de conferir verossimilhança às obras, mas uma analogia do espaço urbano como palco principal do capitalismo financeiro e das grandes corporações. É um tema que pretendemos explorar mais profundamente ao longo da pesquisa.

A marca autoral de Michael Mann vai aparecer na forma como este se utiliza dos preceitos estéticos e narrativos em vigência, associados às convenções do gênero cinematográfico, para tecer uma discussão sobre a corrosão de convenções e valores sociais, principalmente no que diz respeito ao trabalho, apresentado como prisão, e no crime, visto como alternativa possível para afirmação pessoal, realização dos sonhos da felicidade e da prosperidade financeira (RAYNER, 2013a), o *American Dream*.

Em suma, sempre tendo ao horizonte o rigor que nosso *métier* exige, devemos ter em mente que “o cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado num museu, ainda menos em arquivos” (LAGNY, 2009: 111).

Portanto, cabe ao historiador entender que tem papel ativo nesse processo. Enquanto pesquisador, através da reflexão histórica sobre o filme tomado como fonte, e como educador, conferindo ao documento fílmico a dimensão didática essencial para sua compreensão e produção do conhecimento histórico (VIANNA, 2011).

Assim, pretendemos com essa pesquisa mergulhar além da superfície comercial, e demonstrar através do discurso histórico as dimensões estéticas, psicológicas, políticas, pedagógicas inerentes aos filmes, os quais possuem a extraordinária capacidade de superar sua própria historicidade e dialogar com sociedades além de seu próprio tempo (NÓVOA, 2008).

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marco A. de. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. In: **Especiaria**: Cadernos de Ciências Humanas, Ilhéus, v.10, n.1, p.137-173, jan/jun



de 2007. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/864/800>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BARROWMAN, Kyle. Collateral: a case study in ethical subjectivity. **Offscreen**: Montréal (Quebec), 2011. Disponível em: < http://offscreen.com/view/collateral_subjectivity >. Acesso em: 10 ago. 2017.

BORDWELL, D. Beyond The Blockbuster (Introduction). In: _____ . **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Berkeley: University of California Press. 2006, p.1-18.

_____. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema Volume I**. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p. 25-70.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loic. O Imperialismo da Razão Neoliberal. **Sociologia em Rede**, Goiania, v. 3, n. 3, p.82-87, 2013. Disponível em: <<http://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/8bourdieu3/18>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BURKE, Peter. A esperança tem história? **Rev. Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 75, p. 207-218, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.usp.br/index.php/eav/article/view/39493>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

FEENEY, F. X; DUNCAN, Paul. **Michael Mann**. Madrid: Taschen, 2006.

FIGUEIREDO, Tatiana S. P. de. **Neofascismo EM Cena: O avanço conservador norte - americano e o caso da National Alliance**. 2008. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_FIGUEIREDO_Tatiana_Silva_Poggi_de-S.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2017.

FOUNDAS, Scott. The Mann's Man's World. **LA Weekly**. Los Angeles, 26 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449>> Acesso em: 10 ago. 2017.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Porto Alegre: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.



HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: O breve século XX - 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Tempos Fraturados**: Cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

IGGERS, Georg. Desafios do século XXI à historiografia. In: **História da Historiografia**. Ouro Preto. n.4, 2010, p. 105-124.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; et al (orgs.). **Cinematógrafo**: Um olhar sobre a História. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Ed. Unesp, 2009, p. 99-130.

MACAMBYRA, Marina. **Manual de Catalogação de Filmes da Biblioteca da ECA**. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação ECA/USP, 2009.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: _____ (org). **História do cinema mundial**. Campinas (SP): Papyrus, 2006, p. 333 -360.

_____. O Dragão da Cosmética da Fome Contra o Grande Público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. **Intexto**, Ufrgs (Porto Alegre), n. 11, p.63-77, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4076/4449>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: **Fontes Históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (org). São Paulo: Contexto, 2005, p.235-289.

NIGRA, Fábio. El discurso social en el cine histórico de Hollywood. **Revista Esboços**, Florianópolis, v.19, n.27, p.76-98, ago. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/1855>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

NÓVOA, Jorge. A relação cinema-história e a razão poética na reconstrução do paradigma histórico. **O Olho da História**, Salvador, n. 10, abr. 2008. Disponível em: <<http://oohodahistoria.org/artigos/abertura10.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

PUCCI JR, Renato L. Cinema Pós-Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas (SP): Papyrus, 2006, p. 361-376.



PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro (org). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007, p.173-276.

RAYNER, J. Masculinity, morality, and action: Michael Mann and the heist movie. In: MASON, Paul. **Criminal Visions: Media representations of crime and justice**. New York: Routledge, 2013a, p. 73-89.

_____. **The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication**. New York: Columbia University Press, 2013b.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema, multiculturalismo, e dominação econômica. **Crítica Marxista**, Campinas, n. 20, p.139-159, 2005. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo16critica20-A-reis.pdf> Acesso em: 10 ago. 2017.

RYBIN, Steven. **Michael Mann: Crime Auteur**. Laham (Maryland): Scarecrow Press, 2013.

SANTIAGO JR., Francisco das C. F. Cinema e Historiografia: Trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). In: **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 8, 2012, p.151-173.

SCHATZ, T. The new Hollywood. In: COLLINS, J.; RADNER, H.; COLLINS, A.P. (orgs.). **Film theory goes to the movies**. Nova York: Routledge, 1993, p.8-36.

SENNETT, Richard. **A Corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 14ªed., 2009.

SORLIN, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades. **Filmhistoria online**. Barcelona, v.1, n.2, p.73-87, 1991. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12152>> Acesso em: 10 ago. 2017.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954**. Maringá: Editora da UEM, 2010.

_____. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.283-300.

VIANNA, Alexander M. Cinema, emoção e análise sociocultural: reflexões sobre uma didática de uso do filme em situações de ensino e pesquisa. **Revista Espaço Acadêmico**. Maringá, v. 11, n. 125, p. 41-50, out. 2011. Disponível em:



<<http://ojs.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/13223>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. A figuração dos (des) enlases afetivos em quatro filmes norte-americanos da Era das Relações Flexíveis de Trabalho (1987-1993). **Acta Scientiarum: Human & Social Sciences**. Maringá, v. 34, n. 2, jul/dez 2012. Disponível em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/16495>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão P. **Teoria contemporânea do cinema Volume I**. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005, p.339-379.

WEINSTEIN, Barbara. A pesquisa sobre identidade e cidadania nos EUA: da Nova História Social à Nova História Cultural. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, p. 227-246, 1998.

ZIZEK, Slavoj. Hollywood Hoje: Notícias de um front ideológico (Prefácio à edição brasileira). In: _____. **Lacrimae Rerum: Ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2009, p.1-11.