



**Centro Universitário de Brasília  
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – Fasa  
Curso de Comunicação Social  
Projeto de Monografia  
Área: Publicidade e Propaganda  
Professor Orientador: Érico Da Silveira**

**Projeto de Monografia  
Estrutura Narrativa e construção do herói nos filmes de Martin Scorsese**

**Bruno Wang Alves da Cunha  
RA: 20266387**

**Brasília, Junho de 2005**



**Centro Universitário de Brasília  
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – Fasa  
Curso de Comunicação Social  
Projeto de Monografia  
Área: Publicidade e Propaganda  
Professor Orientador: Érico Da Silveira**

**Projeto de Monografia  
Estrutura Narrativa e construção do herói nos filmes de Martin Scorsese**

**Bruno Wang Alves da Cunha  
RA: 20266387**

**Brasília, Junho de 2005**



**Centro Universitário de Brasília**  
**Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – Fasa**  
**Curso: Comunicação Social**  
**Projeto de Monografia**  
**Área: Publicidade e Propaganda**  
**Professor Orientador: Érico Da Silveira**

**Projeto de Monografia**  
**Estrutura Narrativa e construção do herói nos filmes de Martin Scorsese**

**MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA**

<b>MEMBROS DA BANCA</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<b>MENÇÃO FINAL:</b>	

**Brasília/DF, \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2005**

A meus pais e família que sempre me apoiaram na vitória ou na derrota.

A meu querido amigo Ted, cuja amizade sempre levarei no meu coração.

A minha querida Isabela e aos amigos que me ajudaram na Monografia  
Ao meu professor orientador que me guiou pela estrada do conhecimento.

## Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	07
1.1. Apresentação do Objeto de Estudo.....	07
1.2. Objetivos de Estudo Geral.....	08
1.3. Objetivo de Estudo Específico.....	08
1.4 Justificativa Teórica .....	09
1.4.1 A Relevância da Teoria e dos filmes escolhidos.....	09
2. METODOLOGIA.....	11
3. MARTIN SCORCESE: CONHECENDO O SEU MUNDO -VIDA E OBRA	13
4. TEORIAS DO ROTEIRO E ESTRUTURA NARRATIVA .....	26
5. A FIGURA DO HERÓI .....	38
6. HEROÍSMO BIPOLAR: ESTRUTURA TEÓRICA APLICADA AOS FILMES DE SCORSESE.....	50
7. CONCLUSÃO.....	55
8. BIBLIOGRAFIA.....	57
9. ANEXOS.....	58

## **RESUMO**

Esse trabalho tem por objetivo a pesquisa e reflexão acerca da estrutura narrativa e a construção do herói nos filmes de Martin Scorsese, representante expressivo da indústria cinematográfica americana. Mais do que um projeto voltado unicamente para a pessoa do diretor, procura-se discorrer sobre as figuras humanas enquanto símbolos heróicos e suas vicissitudes, por meio de uma linguagem narrativa que trata de uma sociedade com valores reais e mensuráveis de serem vistos por óticas diversas, nem sempre positivistas. É a realidade dos novos tempos demarcada pelo cinema. Por meio do estudo da filmografia selecionada de Scorsese procurou-se na verdade fazer uma radiografia do mundo atual, com seus problemas, carências e desvios, retratados num microcosmo apresentado pelo cineasta.

## **1. Introdução**

### **1.1. Apresentação do Objeto de Estudo**

O presente projeto esmerou-se na capacidade de pesquisa e análise de uma obra já disposta pelos arquivos da cinematografia mundial. A indicação para uma análise concentrada na indústria norte-americana de cinema encontra-se fundamentada principalmente na estrutura que a mesma oferece, nos dispositivos industriais e materiais disponíveis e pelo reconhecimento que obtém em outros pólos de cinema. Além disso, as obras analisadas configuram -se como verdadeiros clássicos da sétima arte contemporânea e facilitam a pesquisa como um todo. Com base em tudo isso, procurou-se mostrar a estrutura narrativa que impera nos filmes do diretor Martin Scorsese, isto coadunado com a construção do personagem do herói em seus filmes, que teve como exemplo uma parceria duradoura com o ator Robert De Niro, uma espécie de representante seu na filmografia referida. A possibilidade de análise dessas circunstâncias é fundamental para uma interpretação da estrutura narrativa norte-americana, na pessoa de Scorsese, e também na indicação do mundo contemporâneo problemático, com suas mazelas e desvios. Por isso é essencial captar o papel da mitologia do herói. É ainda uma reflexão da arte de fazer filmes, algo ainda incipiente no Brasil, mas que tende a se revelar conforme as estruturas forem sendo criadas, principalmente com o advento de uma indústria de cinema nacional e apoio do governo federal.

## **1.2 . Objetivos de Estudo Geral**

O objetivo geral a ser alcançado é analisar a estrutura narrativa dos filmes de Martin Scorsese, o seu contar de histórias, desde a criação de um roteiro até as técnicas que são utilizadas em cenas e seqüências cinematográficas, a importância dos personagens, do diálogo, da personagem, esta indubitavelmente voltada para a figura heróica do protagonista e suas ações. Tendo isso em mente é factível perceber os objetivos finais ou específicos a serem alcançados.

## **1.3. Objetivos de Estudo Específico**

Os objetivos específicos visam a uma mensuração da estrutura da narrativa norte-americana com vistas a uma reflexão do cinema e sua forma de ser feito, a refletir a problemática social na qual o próprio está inserido. Mais especificamente quer-se compreender a forma intrínseca do contar histórias do Diretor Martin Scorsese, e incorrer numa identificação dos problemas por que passa o mundo moderno. Suas personagens, tema que se sustenta na exploração da figura do herói, são exemplos claros das novas tendências societárias, seus problemas cada vez mais perto da realidade crua do dia-a-dia do indivíduo. São pontos que compartilhados, obedecem a uma organização que leva às propriedades e particularidades da ciência e mente humana, na forma do cinema e no campo das idéias criativas, respectivamente.

## **1.4. Justificativa Teórica**

### **1.4.1 A Relevância da Teoria e dos filmes escolhidos**

O projeto referente a Martin Scorsese foi escolhido por sua excelência profissional, pela necessidade de trabalhos semelhantes na área no Brasil e pela excelente gama de bibliografia paralela que possibilitou um estudo interdependente, propositadamente traçado para responder aos objetivos delineados, com metas a serem alcançadas pelo projeto monográfico. Portanto, os filmes escolhidos para análise demonstram o que mais existe de representativo na obra do Diretor Martin Scorsese, apresentando ao expectador o mundo em que vivemos, forçando a reflexão desejada pelo Diretor. Provocam não só uma reflexão acerca da feitura de filmes, mas facilitam o clareamento da forma de se ver a vida e do livre arbítrio. São filmes que espelham sua maneira única de contar uma história, mas porque também transmitem uma maneira diferente de olhar sobre elas, trazendo em seu bojo mensagens muitas vezes de redenção, catarse, religiosidade, pecado, a maneira de enxergar o mundo e, claro, a figura do herói, mantida muitas vezes, tal qual uma figura deslocada, num limbo entre o céu e o inferno, questão de indicação daquele mesmo mundo um tanto quanto diferente, moderno sim, mas em contraparte corrompido. Talvez isso seja corroborado pela própria vida de Scorsese, pois seus filmes são parte de sua vida, são sentimentos aplicados à arte visual, que é o cinema. É a sua forma pessoal de demonstrar aquilo que pensa e o seu ponto de vista, tendo sempre a noção de sua cidade natal, Nova York, como pano de fundo na maioria dos seus filmes. O herói, muitas vezes visto por alguns como anti-herói, Travis Bickle de

Táxi Driver é um exemplo, vira uma espécie de representação sua, permeado de momentos que refletem na sua maneira de ser, mesmo que ele mesmo não possa assumir . Por isso mesmo, os filmes escolhidos para análise são tão importantes dentro deste contexto. Além de trazerem a participação sempre constante do seu “Alter-Ego” na película, personificado pela figura de Robert De Niro, explicitam esses mesmos sentimentos e maneiras diferentes de explicar o que se vê, da maneira pela qual essa história, este ponto de vista é contado, como é explicado, que fundamentos são desenvolvidos e destacando ainda, como fora citado, o tratamento dado à figura do herói, a sua busca pela sua essência, seja ela dolorosa ou positiva. Como já dizia um provérbio Romano: “Conheça-te a ti mesmo”.

## 2. Metodologia

A metodologia adotada para o projeto foi baseada na pesquisa bibliográfica a partir do referencial teórico existente em documentos e publicações especializadas. Foi também aplicada análise seguida de observação dedutiva dos filmes previamente selecionados. Como foi visto e ainda referendado pelo livro "Guia prático para pesquisa científica"<sup>1</sup> as linhas de pesquisa sendo temas aglutinadores de estudos científicos, fundamentadas em tradição investigativa, serviram como um cronograma e forma a construir um sistema. Sistema que como um todo será uma peça importante deste trabalho, tanto num aspecto micro, como no aspecto macro. Se existe um sistema que abarca uma teia de informações para a completude do projeto, também subsistem preceitos menores que não criam uma fórmula genérica, mas exemplificam um caminho a ser seguido.

Primeiramente, a pesquisa foi baseada numa leitura extensa de referências bibliográficas. Nomes como o de Umberto Eco, Syd Field, Doc Comparato, Aristóteles, Joseph Campbell destacam-se por suas obras acerca da narrativa e da mitologia do herói. Eco torna-se um referencial ao mostrar que as histórias possuem diversas maneiras de serem apreciadas e contadas, da mesma forma que Field entrega um extenso exame da narrativa, tipicamente vista pela ótica norte-americana, o âmago da questão no presente trabalho. Doc Comparato segue como uma fonte suplementar acerca da personagem e roteiro, enquanto Campbell e Aristóteles abrangem, por sua vez, o lado mítico do herói. Há, porém, de ressaltar-se que, embora muitas outras obras não servissem como pontos primários de pesquisa, foram vitais para a fundamentação

do estudo. Seguindo-se a esta primeira revisita sobre o assunto, foi realizado uma observação da teoria estudada aplicada aos filmes. Esses filmes foram escolhidas por traduzirem o que a teoria explicitava de forma não visual e também porque servem como uma ponte para entender o objeto de estudo em questão (a parceria de Scorsese com Robert De Niro é um algo que catalisa esse fator). Todas as películas foram revisadas e de acordo com um método dedutivo descritivo. Martins<sup>2</sup> descreve tal asserção definindo esse método em consequência das chamadas questões de estudo, investigações definidas dentro do contexto da pesquisa científica. A terceira etapa consistia na apreciação dos resultados obtidos do amálgama dos dois primeiros passos, vistos com imparcialidade, mas com o julgamento crítico e liberatório que todo trabalho de porte intelectual merece no mundo contemporâneo.

De posse dos dados finais, foi possível comparar dados de fontes diversificadas e ter uma noção geral do que se poderia esperar dos pontos levantados.

1.MARTINS, Maria Rosana. Guia prático para pesquisa científica / Rosana Martins, Valéria Cristina Campos – Rondonópolis: Unir, 2003 pág 13

2. MARTINS, Maria Rosana. Guia prático para pesquisa científica / Rosana Martins, Valéria Cristina Campos – Rondonópolis: Unir, 2003 pág 40

## **2. Martin Scorsese: Conhecendo o seu Mundo - Vida e Obra**

O cinema é uma nobre arte enriquecida pelo conhecimento e criatividade humana desde a virada do século passado, quando dois irmãos franceses descobriram como utilizar imagens em movimento. Foi nessa época que nasceu o cinema, que hoje, convenha-se, muito mais que arte, envereda para o lado mercantilista, intelectual, beirando o social e político. Em outras palavras, e o cinema de Scorsese confirma tal conclusão, quer-se traduzir que, seja qual for o foco de um filme, a influência política e social estará sempre presente, como forma de aspiração cultural do homem, independentemente da forma de expressão escolhida.

É dentro deste contexto que surge a figura do diretor norte-americano Martin Scorsese. Vencedor de vários prêmios cinematográficos ao longo de uma carreira vitoriosa (curiosamente nunca ganhara o Oscar, prêmio máximo do cinema americano, apesar de já ser indicado pelo menos quatro vezes) sua pessoa traduz o que realmente é a visão de um diretor por detrás de seus próprios filmes. Em alguns, mais do que em outros, percebe-se a forte influência católica que o persegue até hoje, como por exemplo, em filmes como "A última tentação de Cristo" e suas memórias do tempo que passara no Queens, um dos dez condados que formam a grande cidade de Nova York. Sendo de origem ítalo-americana, não é difícil de elucidar porque a máfia é um tema recorrente em suas histórias (claro que esta referência tem raízes bem mais profundas voltadas inclusive para o advento da violência como ato de dominação). Filmes como "Cassino" e "Bons Companheiros" ilustram bem o retrato do que Scorsese quis demonstrar.

Continuando a volta pela vida de Martin, surge uma pergunta importante. Quem é este diretor cuja obra é tão diversificada e contundentemente real? De onde vêm suas aspirações, suas inspirações e seus temas revisitados? Perguntas assim parecem fadadas à redundância, mas no presente caso, muito esclarecerão acerca do objeto de estudo, o Diretor e realizador Martin Scorsese, as implicações de sua narrativa e a figura do herói em sua filmografia.

A saga da família Scorsese remonta ao final do século dezenove, por volta de 1880, quando avô de Martin, Francesco, nasce em Polizzi Generosa, uma típica cidade Siciliana situada não muito longe de Palermo, a capital. Francesco passa por maus tratos perante seu pai biológico, que se casara outra vez quando sua mãe morrera e é mandado embora para viver com um vizinho que o adota como filho. Já adolescente, o mundo pela frente, as idéias pululando pela cabeça, Francesco resolve tentar a grande oportunidade que a terra prometida oferece, ou seja, ele embarca em uma viagem só de ida para América, com destino ao Estados Unidos. Francesco, com não mais que um níquel no bolso e muita vontade desembarca em Nova York e procura abrigo em Elizabeth Street, nas cercanias de Little Italy, o bairro italiano da cidade. Lá acaba se apaixonando por Teresa, uma bela italianinha que a duro custo sobrevivera à viagem de vinda para os EUA, assim como ele. Francesco casa-se com ela e logo, por volta de 1912, seu primogênito nasce, ao nome de Charles Scorsese.

A vida em Little Italy era difícil, o dinheiro era escasso, a pobreza rodeava o local, mas ao menos havia a chance de melhora. Essa era a grande perspectiva daqueles que imigravam naquele tempo. Estes mesmos imigrantes ainda mantinham suas tradições, podiam não ser mais fazendeiros ou trabalhadores, mas deviam obediência a um chefe, naturalmente chamado de *Capo*. As pessoas viviam

para si, e as autoridades, muitas vezes, eram impotentes, pois a palavra do chefe era lei. Era uma comunidade dentro de uma sociedade maior (a comunidade italiana dentro da sociedade americana), e Charles Scorsese cresceu nesse ambiente, sem poder cursar uma faculdade por falta de dinheiro, acabando por trabalhar como prensador. Curiosamente, conhece Catherine Cappa, uma siciliana da cidade de Cimmina. Com o tempo vão se encontrando, se apaixonando, e casam, mudando para um ambiente mais refinado e com atmosfera própria, mas ainda um subúrbio de Nova York, Queens (um pouco longe da influência siciliana). Tem seu primeiro filho, Frank em 1936, mas é só em 1942, no dia 17 de novembro que viria ao mundo Martin, o membro mais famoso da família.

Desde pequeno Martin Scorsese nascera especial, era uma criança doente. Sofria de asma e precisava de cuidados constantes, com injeções e outros remédios dolorosos. Não podia sair para brincar na rua como outras crianças normais poderiam fazer, e sua infância parecia fadada a algo realmente apagado, não fosse por sua casa em Corona no Queens, que continha um jardim de razoáveis proporções, muito ar puro e outros badulaques que ajudavam uma criança de sua idade a deixar a imaginação correr. Foi um período de experimentações de uma vida que só estava começando. Logo depois, o pai de Martin, Charles teve de se ajustar a uma crise financeira, o que levou a família de volta a suas raízes em Elizabeth Street, Little Italy. Para os pais de Martin era algo preocupante, pois aquele bairro não era como outros, lá a vizinhança tinha outros valores, a máfia tinha seus tentáculos na comunidade. Imaginar um garoto asmático, longe de ser robusto e com apenas um irmão de 13 anos para olhar por ele, numa zona de gangues e mafiosos era algo assustador. Na

verdade, Martin Scorsese só teria duas opções para tentar viver nesse mundo, a igreja, que era um ponto de referência muito forte na comunidade, e o cinema, que lhe foi apresentado por seu pai, um ardoroso entusiasta da sétima arte.

A primeira imagem vista por Martin no cinema foi Roy Rogers, o famoso cowboy americano cantor. Seu pai o introduzira no mundo dos filmes, até como uma forma de distrair seu filho mais problemático. Charles Scorsese sempre possuía ao menos os 15 cents para a entrada do cinema. Era uma paixão que começava a dividir com seu filho. Lá Martin sentia-se seguro, era um lugar que em sua concepção exalava fantasia, sonho e um sentimento caseiro que poucos experimentavam. Tudo isso formava uma espécie de proteção contra a violência que existia ao lado dos Scorseses. O bairro em que viviam era realmente violento. Podia-se ouvir no meio da noite urros e gritos de guerras de gangues rivais prestes a lutar, tiros e berraria. Mas como era costume, tudo ficava ali, não era assunto de ninguém. A comunidade era movida pelo fio da espada, ou seja, ela vivia regulada por regras internas que só os seus integrantes conheciam. Cedo, suas idas ao cinema o levaram a possuir uma outra dimensão acerca de entretenimento. Seus pais acabavam de comprar um aparelho de televisão, o primeiro no bloco de apartamentos de seu prédio. Isso facilitava um certo toque de influência para um cineasta embrionário, que podia ter uma visão televisiva daquilo que poderia fazer. O mesmo tinha uma queda por westerns, como a série Bonanza e outros filmes de John Wayne. Mas, mais importante, foi o contato que teve com filmes exibidos de outros países. Naquela época existia uma certa briga entre a indústria cinematográfica e a televisiva, o que representava retaliações de ambos os lados. Isso levava os grandes estúdios a não vender nenhum grande filme para a televisão,

forçando, por isso mesmo, a importação de filmes estrangeiros. Scorsese teve o privilégio de poder assistir ainda garoto filmes do diretor Britânico Korda, dos neo-realistas italianos Rossellini e De Sica. Foi um tempo em que ele também perceberia, ao ver Cidadão Kane pela primeira vez, a importância de um diretor, ou melhor, a influência de um diretor dentro de um filme.

Por outro lado, existia na vida de Martin uma outra vertente que iria balancear o amor pelo cinema, a Igreja. Para viver em segurança no seu bairro só existiam duas escolhas, a máfia ou a igreja. Para as famílias era uma honra possuir em seu seio um padre, ou alguém que representasse o todo poderoso. Seria um símbolo de status. Para Scorsese aquilo representava um momento especial de encontro com Deus, os próprios rituais o impressionavam, era algo mais dramático que o Natal. A perspectiva de alguém um tanto fraco quanto ele entrar para o crime organizado não era das mais animadoras. No livro de Andy Dougan, Scorsese relata (traduzido do inglês): ” (...) eu tinha que ser duro para não sofrer. Eu tinha de fazer isto. Meus amigos iam bater em alguém, mas eu não entrava na roda, eu só olhava a confusão toda, todo mundo fazia isto. Era parte do crescimento ali. Esta é minha experiência”. Portanto, a casa de Deus instituiu um vínculo forte até hoje em sua carreira. Tentou entrar para um curso de seminarista na Cathedral College em Nova York, mas acabou não vingando. Logo depois de sua graduação colegial tentou entrar para a Universidade Jesuíta sem sucesso, pois suas notas não eram altas o suficiente. Acabou então, por abraçar o outro lado de sua vida, o cinema, mas no fundo sentia-se uma criatura dividida: era tanto cineasta como padre.

Scorsese entra de vez para o cinema em 1956 quando escolhe a Universidade de New York para cursar graduação na sétima arte. Também fazia parte do seu plano ficar perto de casa, e a mesma situava-se a apenas alguns blocos de sua rua. No fundo ele ainda era um garoto procurando encontrar-se. Na universidade conheceu o rigoroso professor Haig Manoogian, que lhe ensinou (dentre uma turma de mais de 100 aspirantes, que logo se tornariam menos de 30) a estrutura de como se fazer filmes. Foi nesse tempo que Godard e Truffaut estavam colaborando para história do cinema com suas novas teorias, enquanto na Itália, Fellini estava revolucionando o cinema. Havia cheiro de mudança no ar e Scorsese pôde testemunhar isso de maneira que integrasse sua escolaridade. O primeiro filme sério do diretor chamava-se “Inesita- A arte do flamenco” em que ele mesmo opera a câmera e co-dirige com um colega de faculdade. Desde cedo seu professor percebe algo surgindo neste aluno diferente, marcas como o estilo de corte, o próprio movimento de câmera e o ritmo sendo usados de maneira a identificar o próprio diretor-aluno. Embora isto fosse um aprimoramento necessário, ainda faltava alma ou o fogo que divide os grandes dos pequenos. O professor Haig insta seu pupilo Martin, sabendo de sua bagagem em Little Italy, a trazer suas experiências de vida, buscando algo seu, até mesmo memórias para seus filmes. Isso causou um grande impacto em sua carreira.

Quase ao graduar-se Martin conhece Mardik Martin, um estudante iraniano que o iria ajudar com roteiros em muito de seus filmes mais famosos. A identificação foi recíproca, um rapaz não aceito encontra outro “excluído” socialmente. Em 1964 ele casa-se pela primeira vez com uma colega de estudo, Lorraine Marie, só para descobrir que a união estava fadada ao fracasso desde o começo. Martin ainda

tinha marcas de sua introspecção e vivia para o trabalho, quase não tendo tempo para mulher. Depressão seguida de frustração o leva a deixar a faculdade, já formado, passando por tempos difíceis, escrevendo com seu amigo Mardik dentro do carro como oficina de roteiro, e deixando a igreja de lado. Relatou mais tarde que sua última confissão fora em 1965. Martin migra então para Los Angeles onde o sucesso dependia da persistência e em muito boa parte da sorte. Sorte essa que aparece na figura do produtor Roger Corman, descobridor de talentos de Hollywood. Os tempos de bicos de edição e oficinas improvisadas estavam chegando ao fim. Corman já havia visto outros filmes de Scorsese e ficara impressionado com a qualidade do produto. Corman o convidou para dirigir "Boxcar Bertha", um drama de cunho político com um orçamento de U\$600.000 dólares e carta branca para agir. Foi um filme que lhe abriu as portas do grande cinema americano, mas que ainda estava na fase bem incipiente do diretor. Ainda faltava o tempero de um Scorsese mais experiente. Já se está em 1972, quando, numa festa de natal para cineastas em Nova York, outro amigo de Martin, Brian de Palma, o apresenta a um jovem ator que o diretor reconhece na hora. Scorsese não tinha visto nada com ele nos cinemas, mas o conhecia de Little Italy nos seus tempos de garoto. Martin andava com uma turma e Robert de Niro andava em outra. Até já haviam se encontrado em festas, mas nunca se conhecido realmente. Depois disso essa seria uma parceria das mais duradouras do cinema, uma forma de se trabalhar com a figura do herói doente e com a violência, recorrendo ainda à referências católicas (como foi citado).

Um encontro que muito contribuiria para os filmes de Scorsese aconteceu num restaurante em San Diego na Califórnia. Paul Schrader era uma

espécie de alter ego no roteiro, o que Martin era para direção. Ambos partilhavam de uma educação um tanto quanto conservadora, e aquele senso entre o bem e o mal ficava bem delimitado já que Paul fora educado à moda calvinista. Para uma dupla como essa, criou-se uma parceria responsável por grandes sucessos do cinema, tais como *Táxi Driver*, *Touro Indomável*, e outros. Escrito por Schrader, *Táxi Driver* era tudo o que Scorsese necessitava. Era um tema que girava em torno da violência alienada, mas que também emanava do coração, Segundo Scorsese<sup>3</sup>, “era um trabalho de amor que eu ia fazer”. O filme sofreu alguns atrasos antes de sair do papel por questões de direitos de filmagem e construção do elenco, mas com a ajuda do amigo pessoal de Martin, Steven Spielberg, a redução de salário de todos os envolvidos, inclusive o oscarizado De Niro, que faria o protagonista, o set estava pronto para filmagem. *Táxi Driver* marcou o ritual de passagem para maturidade do diretor, que fez do uso da câmera algo muito mais fluído e igualmente tenso, em parte devido ao fato do protagonista ser um veterano de guerra do Vietnã, uma pessoa alucinada, que inclusive se vale de seu cabelo cortado como os índios moicanos para se preparar para guerra. Foi uma idéia que o diretor teve ao entrevistar um ex-combatente dos serviços especiais de guerra dos Eua no Vietnã. A descida ao inferno do protagonista é acompanhada na pele de De Niro e na preocupação de Scorsese pela violência em si do filme, ou seja, como ela é entendida. Foi um filme que deu muito sucesso à dupla.

Martin saíra de seu recente filme numa posição fortalecida. De alguma maneira a insegurança do garoto doentio estava desaparecendo. Seu projeto

3.DOUGAN, Andy. Martin Scorsese Close Up : The Making of his Movies. Pág 47

posterior foi um filme menos pretensioso, sobre música e ambição, *New York, New York*, de novo com De Niro. Mas, de alguma forma sua vida continuava a ser um turbilhão de confusões. Seu segundo casamento fora por água abaixo, mesmo com a previsão de um filho. Scorsese parecia também ter se entregado ao mundo das drogas, e sua saúde começou a deteriorar-se de uma maneira nunca vista antes. Esperava-se que *Táxi Driver* fosse funcionar mais como uma catarse pessoal do diretor, mas acabou tornando-se um ponto de decadência, com festas regadas a drogas e bebidas e um período de decepção artística. Vivendo num mundo glamuroso e além de perspectivas normais, Scorsese havia caído num abismo em que poucos se recuperam. Engolido pelo próprio sucesso foi parar no hospital aos 36 anos de idade, sem poder levantar, trabalhar e sofrendo de asma. Foi seu amigo Robert de Niro que de certa forma o salvou deste inferno, tal qual o personagem de *Táxi Driver*, Travis Bicke. Bob De Niro insiste na recuperação rápida do amigo de maneira que possa seguir com sua vida e carreira. Como bons amigos que eram podiam se dar ao luxo de entender um ao outro, seus sentimentos e preocupações, e até mesmo suas pulsões. Neste sentido, um certo livro foi apresentado a Scorsese. Se chamava *Touro Indomável* e era a biografia do campeão de boxe meio-pesado Jake La Motta. La Motta, segundo dizia-se, era um dos melhores lutadores do seu tempo, mas suas tendências auto-destrutivas serviam como um contrapeso para uma carreira que terminou deprimente com um Jake completamente fora de forma e sem dinheiro ou fama anteriores. Scorsese não estava certo de fazer o filme. Segundo suas palavras este era<sup>4</sup> “(...) um período de pesadelo. Era como um pesadelo.(...) eu não podia funcionar”. Embora isso não fugisse

4.DOUGAN, Andy. Martin Scorsese Close Up: The Making of his Movies. Pág 63

da verdade, era o desafio que o diretor precisava, algo que o consumisse criativamente, que o fizesse realmente suplantar o próprio orgulho. Scorsese entendera finalmente que ele e La Motta eram personagens de um mesmo filme, tendo ambos experimentado a desilusão da derrota pessoal. Toda sua energia gasta em uma vida desregrada culminou na feitura do filme, quase como uma explosão de criatividade. O resultado foi uma indicação para o Oscar de melhor diretor, culminando com um acidente que foi, de certa forma, bastante curioso. A cerimônia do Oscar de 1979 teve de ser adiada, pois um dia antes um lunático tentara então assassinar o presidente dos Estados Unidos em exercício na época, Ronald Reagan. Depois de preso, John Hinckley confessara tentar impressionar a atriz de Táxi Driver Jodie Foster, tal qual o protagonista fizera a sua missão no filme. Um tanto como mau presságio, serviu para acabar com a pretensão de um Oscar por parte de Scorsese.

Ao sair deste período, Martin parte para fazer o filme “O rei da comédia”, um projeto que não era tão seu como era de Robert De Niro. Não foi algo que entusiasmasse a nenhum dos dois, sendo um fracasso de bilheteria. Scorsese tenta então reverter a maré, procurando filmar um filme controverso, “A última tentação de Cristo”, mostrando um Jesus de Nazaré mais humano e menos divino. Mas esta primeira tentativa de levar o filme às telas foi um fracasso. Com protestos de fundamentalistas religiosos e o roteiro ainda em produção, o estúdio por fim decidiu engavetar o projeto. Corria o ano de 1981. Com 41 anos já feitos, a maturidade abraçava Martin para dentro de suas asas. Seu espectro dualista de sofredor e homem começava a dividir-se em algo mais simples, que fosse mais fácil para ele mesmo poder viver em paz consigo mesmo. Acabou por quebrar, depois de muitos filmes, a parceria que possuía com De Niro, até mesmo como uma forma de evoluir sozinho. Ele

profeticamente cita<sup>5</sup> “ (...) eu aprendi que um homem vive sua vida sozinho. Eu não acredito em times e eventualmente é você e seu material.” Casou e se divorciou novamente da terceira mulher, Isabella Rosellini, filha de Ingrid Bergman. O Diretor passa agora a construir sua carreira de forma mais fluida e despreocupada, conseguindo um de seus muitos sucessos comerciais como a “A cor do dinheiro”, onde dirige pela primeira vez um astro de Hollywood, dentro de sua concepção, aquele cuja atuação ele vira quando ainda nem sonhava em trabalhar com cinema, aos 10 e 11 anos (este era o caso de Paul Newman). O filme foi um sucesso, até mesmo porque Martin mudara de alguma forma seu estilo para lidar com suas emoções. Em outras palavras, já não era tão duro consigo mesmo e suas obras agora mostravam uma luz antes não vista. A partir daí começou a fazer comerciais, alguns notadamente para seu amigo Giorgio Armani, até que surgisse novamente a chance de dirigir “A última tentação de Cristo”. Era basicamente um filme de arte que deveria ser tornar uma confrontação, uma busca de opiniões diversificadas, que não necessariamente deveriam seguir um mesmo dogma, um mesmo paradigma. Jesus é visto no filme como entidade humana e divina, numa dualidade que pode ser vista como um reflexo do diretor. E é esse justamente o único filme seu que ele costuma dizer que gosta de assistir. Para ele, “A Última Tentação de Cristo” não é tão doloroso como os outros. Não é difícil de se entender o filme, considerando que ele aborda a fé dos homens e provoca muito mais que opiniões descompromissadas. Nisto, Martin Scorsese acertou ao prever que não existe um único dogma como baluarte dominante do pensamento humano, o que lhe valeu uma indicação de direção ao Oscar.

5. DOUGAN, Andy. Martin Scorsese Close Up: The Making of his Movies. Pág 76

O próximo projeto realizado foi “ Os Bons Companheiros”. De certa forma, uma volta às raízes sicilianas e “mafiosas” de seu velho bairro. Era quase como um estudo antropológico ao invés de um Thriller, focalizando uma raça à parte da sociedade, com todas as suas maneiras bizarras de viver, seus códigos de ética e de honra e sua forma não convencional de existência. As coisas eram feitas de maneira mais crua, como Renoir, com tomadas de uma mão só e um corte rápido da câmera para outra seqüência ou cena, quase como se transbordasse veracidade. A violência é novamente parte do que é visto na tela, é natural e conseqüente. Se existe, deve ser retratada, já que faz parte de um mundo que utiliza este tipo de ação no dia-a-dia. Violência, embora pareça alienação dizer, é uma forma de expressar sentimentos, sejam eles pervertidos ou distorcidos. Nota-se também que não existe neste filme, por assim dizer, um conflito de fé ou mesmo religioso que redefina o personagem. Ora, Scorsese sempre pareceu atraído por este tipo de personagem desde seu começo de carreira. O protagonista em “Os Bons Companheiros” não é absolvido e redimido e isso é usado para aguçar a percepção de quem vê a película de forma a não se satisfazer com o estado que as coisas apresentam, ainda que negativas do ponto de vista de quem as enxerga. Mais uma vez o diretor foi indicado para melhor diretor pela Academia, mas como parece ser sua sina, não levou a estatueta para casa.

Depois de um tempo afastado como protagonista dos filmes de Scorsese, De Niro volta a trabalhar com seu velho amigo. O filme “*Cabo do Medo*” é uma história de vingança, mas visto de ângulos diferentes, e de um aspecto fora do superficial, afinal a idéia de vingança não é muito bem uma idéia das menos usadas. Sentimentos aprofundam-se para achar o porquê do protagonista possuir um desejo inabalável de revolta, fúria indomada, a razão de sua existência, enquanto mostra uma

família tentando sobreviver e fazendo de tudo para que isso possa acontecer, mesmo que seja preciso matar. Até onde uma pessoa estaria disposta a ir para sobreviver? O filme foi um novo sucesso comercial de Scorsese, o que abriu as portas do estúdio Universal de vez para ele, possibilitando fazer a “A Época da inocência”, um filme de época que gira em torno de uma repressão sexual velada entre pessoas diferentes. Depois destes filmes Scorsese passou por um período ruim, com a morte de seus pais, uma certa desorientação, que o forçou a voltar às suas raízes italianas em “Cassino”, onde revisita o mundo mafioso, mas desta vez de uma forma mais moral e espiritual, buscando e esmiuçando o pior dos pecados, segundo Padre Príncipe, um padre que orientava quando garoto, o orgulho. Scorsese sempre pensou, pois, em todos estes dilemas, até mesmo em seus filmes posteriores “Kundun” (a história do Dalai Lama), “Gangues de Nova York” e o “Aviador”. Martin Scorsese é um diretor realizador norte-americano, que não se dispõe a ficar à disposição do mundo cinematográfico, tornando-se, pelo contrário, independente do mesmo, mas sempre tentando muda-lo e provocando, até certo ponto, aqueles que definitivamente amam sua arte de fazer filmes.

#### 4. Teorias do Roteiro e Estrutura Narrativa

A arte de contar histórias acompanha o indivíduo desde que o homem passou a ter consciência de sua intelectualidade e sua capacidade de interação com outros. Podia-se até a arriscar a dizer que faz parte da essência da comunicação. Quantas gerações cresceram ouvindo histórias, repassando-as para outros povos, expandido-as, criando lendas. Até que veio a escrita e essas mesmas histórias passaram a ser gravadas, depois ouvidas novamente (por meio do rádio). À medida que a comunicação evoluía, também assim seguiam-se as histórias. Hoje é possível vê-las tanto na televisão, na Internet, nos livros, como também no cinema. Ainda, muito importante para quem recebe a narrativa é a suspensão voluntária da descrença. O poeta inglês do século dezoito Samuel Coleridge declarou que quando se analisa uma obra de arte, a percepção da realidade deve ser abandonada. A obra deve ser vista em seus próprios méritos. E o cinema é foco das histórias mais mirabolantes e visuais que o homem pode conceber (claro que na televisão existiria este quesito visual, mas em menor escala). Cinema é arte de contar histórias por meios visuais e por isto mesmo necessita de algo para organizar esta história, um paradigma, por assim dizer. O Roteiro é peça essencial desta arte, desta atividade que faz parte da cultura humana de se comunicar e se expressar. Ele é, segundo Syd Field<sup>6</sup>, “uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”. A

---

6.FIELD, Syd.Manual do Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001pág 72

estrutura básica do roteiro vem de uma forma mais ou menos linear, ela sustenta todos os elementos do enredo onde devem estar. A história é um todo e o relacionamento das partes segura esse todo. O roteiro, assim sendo, está estruturado na forma de um modelo (paradigma) baseado em três fases e dois pontos de apoio. Em primeiro lugar existe o Ato 1 ou a Apresentação. É onde aparece o contexto, como por exemplo, numa analogia, o copo que segura a água, que é o conteúdo. Aqui os personagens devem ser apresentados, o assunto encontrado (ou a premissa dramática) para que a história se mova. O ato 2 estabelece a confrontação, existindo obstáculos que impedem a personagem de alcançar sua necessidade dramática, ou seja, o que ele, ela, precisam fazer para vencer, ganhar, possuir dentro do roteiro: O que ele deve alcançar? Todo drama é conflito, sem o conflito não coexistirá personagem. Sem este não existe ação e sem ela não existe história. E a história é o roteiro. Continuando chega-se a fase do ato 3 ou resolução, que significa o fim, onde os problemas serão solucionados. Entretanto, embora esta estrutura possa parecer simples, existem amarrações que devem ser estabelecidas. São eles, os pontos de virada (ou no inglês *PlotPoint*). Os pontos de virada são eventos ou acontecimentos que engancham na ação do filme e o revertem em outra direção, no caso, os atos 2 e 3. São estes pontos básicos que amarram a estrutura do roteiro e dão vazão ao resto do enredo. Não que não existam outros pontos de virada durante uma história. Mas estes são alicerces essenciais. No Filme, *Taxi Driver* de Scorsese, podemos perceber claramente os dois pontos de virada na vida do protagonista Travis Bickle. O primeiro, que coexiste na virada do ato 1 para o ato 2 é quando ele conhece a personagem Betsy, conversa com ela e entra em sua esfera de influência. Decepcionado com o desfecho do seu namoro, Travis perde seu foco. Isso desencadeia a reação que vai levá-lo a uma atitude cada vez mais radical, buscando

sua necessidade dramática (que seria fazer algo que realmente possuísse sentido em sua vida, desajustada, é preciso dizer). Sua confrontação consigo e com a sociedade baixa em que acredita viver passa por diversas cenas do filme, da melancolia da vida diária, até o tiro que dá no assaltante que rouba a loja de conveniência. No final do ato 2, sua ação se baseia na capacidade que ele poderá ter para ajudar a personagem de Jodie Foster (a menor Prostituta). O ponto de virada que ilustra isso é sua decisão de comprar armas. A partir daquele ponto não há mais volta para o que ele irá realmente fazer. Como se vê, esta estrutura é uma forma a ser aplicada, mas que não deve ser confundida com uma fórmula. A história determina a estrutura e não ao contrário.

É preciso que se vá mais fundo na estrutura da história. Ela precisa abordar um assunto, um tema. Senão, não se sustentará em pé. Para isso existem duas palavras chave. Ação e Personagem. Field<sup>7</sup> justifica isso dizendo "Ação é personagem". Táxi Driver gira em torno de um assunto sobre a solidão de dirigir um Táxi na cidade de Nova York e o que a partir disso pode acontecer. Existem dois tipos de ação, a ação física, como assaltar um banco, por exemplo, e a ação emocional. Esta última acontece dentro dos personagens. A maioria dos filmes possui os dois tipos de ação. Paul Schrader, o roteirista de *Táxi Driver*, dramatiza a experiência da solidão na imagem de um motorista de Táxi. Ele vai, tal qual um navio, de porto em porto, sem parar, sem raízes, sem contatos, numa metáfora dramática sombria que demonstra até onde um ser humano pode chegar. E esse ser humano é o personagem. Personagem possui necessidade, possui sensações, sentimentos, é mais do que tridimensional.

7.FIELD, Syd.4 Roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos - Rio de Janeiro : Objetiva, 1997, pág 126 e

Existe um Interior e um Exterior. O interior é o que o personagem realmente é. Tudo o que significa até começar o filme. É sua vida a partir do nascimento até onde se desenvolve a história. A Exterioridade é a revelação da personagem, sua necessidade de fazer o que precisa ser feito, sua ação, e dos conflitos que disto advêm, sua forma de interação com outros personagens, sua interação consigo mesmo. Sua vida deve ser permeada de singularidades realísticas, em outras palavras, os componentes da vida de uma pessoa normal podem tomar parte na vida do mesmo. Ele tem de possuir profissão. Ele deve ser alguma coisa, um taxista, um lutador de boxe, um padeiro. Ele deve possuir parentes, ou deve viver sozinho, podendo ser casado, divorciado, com vários e diversos relacionamentos, isso depende de quem conta a história. Privativamente, ele deve possuir o seu mundo, ele deve fazer coisas que o distingam dos outros personagens. Ele deve ser único, com seus diálogos fundamentando a ação da figura, afinal cinema é ciência que utiliza o meio visual. O diálogo está ali para comunicar informações e fatos que marquem a trajetória do protagonista. É dentro disso que o personagem vai se balanceando, adquirindo algo vital, o Contexto. O Contexto é melhor explicado por um exemplo claro. Tomando novamente *Táxi Driver* como foco de análise, vê-se claramente onde o protagonista está imerso. Um mundo de Sombras, decadente, de viciados, traficantes, prostitutas, a escória do mundo, numa cidade onde todas as almas se encontram. Não existem amigos, só indivíduos, a vida passa num lampejar de luzes desconexas e uma noite que não parece ter fim. Este contexto mostra o que personagem de De Niro enxerga, seu ponto de vista, que também é contexto. E isso o molda do jeito que é, que faz dele ser o que faz ou o que ainda vai fazer. Se ele possui atitudes inusitadas, como levar uma mulher a um filme pornográfico no primeiro encontro, isso é parte do que é. Se suas idéias são descabidas ou possuem

racionalidade quase metódica (para alguns, é verdade) é porque uma personalidade surge da sua essência, e o seu comportamento fecha o ciclo, justificando suas ações perante aquilo que importa para ele: a violência para com certas personagens do filme.

A criação do personagem, como se vê, é uma parte muito importante ao contar uma história. “Há duas maneiras de abordar um roteiro. Uma é ter uma idéia e depois criar os personagens que caibam nessa idéia.(...)” e a outra é “Crie um personagem e você criará uma história” relata Sid Fyeld<sup>8</sup>. É quase como um Brainstorm publicitário. Para levar uma certa dinâmica, visual e plausível do personagem, há de se conhecer, como já foi dito, a necessidade dramática de personagem, mas não apenas isso, seu ponto de vista e atitude que o tornam acessível para platéia<sup>8</sup>. Querer chegar a algum lugar, possuir um sistema de crenças e expressar um jeito de ser todo seu, este é, por assim dizer, o início da delineação visual da personagem.É preciso que se crie um estilo visualmente dinâmico. Tal qual Charles Chaplin, D.W Griffith, na era do cinema mudo quando não possuíam muitos recursos visuais. Isso emprestará vida ao roteiro.

O Roteiro é como um substantivo. É como uma coisa que pode ser tangível e que por ventura deve ter uma linha de progressão estabelecida. Para que isso aconteça é necessário conhecer o destino daquilo que vai acontecer, em outras palavras, é positivo conhecer o seu final. Finais e inícios estão interligados, portanto, o leitor ou o espectador tem de saber o que se passa de maneira rápida. Apresentar os personagens, suas premissas dramáticas e suas confrontações personificam e geram

8. FIELD, Syd. Manual do Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001pág 34

credibilidade aos mesmos. R. Bukminster Fuller, destacado cientista e humanista enfatizava o conceito de Sinergia, o relacionamento do todo com suas partes. Finais e inícios estão conectados, assim como cenas e seqüências estão. O próprio roteiro é visto como um sistema, com começos, finais, pontos de virada, planos, efeitos, cenas, seqüências. E isso vai desembocar na progressão do roteiro propriamente dito e elevar a importância da arte seqüencial. Mas primeiro é fundamental entender o que é a seqüência. Do ponto de vista cinematográfico e audiovisual ela é uma série de cenas ligadas ou conectadas por uma única idéia. Possui estruturado início, meio e fim. Pegue-se um exemplo contemporâneo como o filme o *Poderoso Chefão*. A abertura do filme (ou a apresentação dos personagens) vai acontecendo no que ficou conhecida como a seqüência do casamento. Tem-se o contexto que é o próprio casamento e as cenas vão sendo construídas dentro desse microcosmo narrativo. O conteúdo surge desta linhagem, explicando motivações, estabelecendo condições para emprego de determinados personagens e linguagem própria (afinal está se falando da Máfia italiana), vê-se tradições conhecidas apenas por pessoas ligadas a laços de família sicilianas. Esse é o terreno que poderá abrigar os personagens, ajudará a ação a fluir, criará os obstáculos e indicará a noção precisa de onde colocar os pontos de virada na história. O ponto de virada é mais um baluarte para sustentar esta teia narrativa que cria as histórias. Ele conduz a linha de desenvolvimento da história até sua resolução. Reverte a ação em outro sentido. Syd Field cita como um de seus exemplos o filme *Rocky* um lutador, dirigido por John Avildsen. Sylvester Stallone, no ato 1, é apresentado como personagem, um lutador sem muitas perspectivas, com a miséria rodeando sua vida, é cobrador e leão-de-chácara da máfia. No final deste mesmo ato, ele ganha a chance de lutar contra o campeão mundial dos peso-pesados. É o primeiro

ponto de virada (essencial, que acontece mais ou menos aos vinte cinco minutos de filme). Sua necessidade dramática passa ser estar de pé no final de quinze rounds de boxe com o campeão. O resto são obstáculos atrás de obstáculos até que, depois de ter passado pela confrontação necessária, ele chega ao segundo ponto de virada (essencial de novo porque este ponto reverte a ação, preparando o final), que é quando alcança o seu preparo final e corre as escadas do museu de sua cidade e dança sob o som da música “Gonna Fly, now” (traduzindo, “Vou voar, agora”). A resolução é tão somente a luta final entre o desafiante, Rocky e o Campeão. Como se vê a estrutura vai se construindo na medida em que as histórias vão sendo contadas, cena, por cena. E é isto o que será explorado a seguir.

A cena é o elemento isolado mais importante do roteiro. Dentro dela é possível ter especificidade, é possível contar a história nos mínimos detalhes. O propósito da cena é mover o filme adiante, é buscar pontos de impacto que prendam a atenção do espectador, proporcionadas por suas duas unidades, o lugar e o tempo. O lugar ilustra onde sua cena acontece, num banco, num carro, numa casa de praia, na cidade de nova York dentro de um Táxi, e por ai vai. Já o tempo mostra a passagem cronológica do próprio tempo. A que horas a cena acontece? À tarde? À noite?. A cena transcorre num lugar específico e num horário específico. Há, portanto, a divisão de parte interior e parte exterior de um determinado lugar. Se esses elementos são mudados, a cena, doravante, muda. Pegue-se um exemplo de um casal jantando num restaurante elegante, ao cair da tarde. A câmera os focaliza conversando e comendo seu delicioso jantar. A câmera toma então um outro rumo (um panorama do céu que agora escureceu) e volta para o jantar. A cena já é nova, embora pareça estar no mesmo cenário porque o tempo foi mudado. Cenas são imagens em movimento,

também construída em termos de início, meio e fim como no roteiro, e o público recebe a sua essência. Veja-se os dois tipos de cena. A que acontece visualmente como em *Star Wars* ( “Guerra nas Estrelas”), dirigido e criado por George Lucas, como cenas de ação, explícita com a perseguição que abre a velha trilogia, vide episódio quatro, e que acontece com a presença do diálogo ou monólogo de um único personagem. A maioria das cenas apresenta a junção dos dois tipos. Geralmente existe alguma ação transcorrendo e com ela vem embutido o diálogo. Mas isso, ressalta-se, deve possuir um determinado propósito intrínseco, pois o que deve ser realçado é o núcleo da cena. Visualmente a mesma deve fechar-se com um diálogo que, como função do personagem, vai mover a história adiante comunicando os fatos e informações relevantes ao leitor, revelando personagens importantes para trama ao mesmo tempo que os conecta entre si e traça uma rede de relacionamentos. Além é claro de realizar aquilo que chamamos de verossimilhança com a realidade, emprestando seriedade e credibilidade ao enredo (quem em sua consciência gostaria de ver um monge franciscano da idade média falando como um indivíduo do século vinte?). Conflitos também farão parte dessa miscelânea, bem como a ação baseada nas características de cada personagem (se o protagonista é um soldado, deve assim parecê-lo, deve ter os trejeitos do mesmo e partilhar de algumas idéias que sejam comuns dentro da profissão e do meio). Toda Cena pode ser reescrita na medida em que fala de pontos de vista diferentes, de pessoas diversas. O plano de câmera, sendo o que o indivíduo percebe e vê pode ser empregado para demonstrar isso. Um plano geral, por exemplo, cobre uma área geral, sem muitos detalhes, como um quarto, uma rua. Um plano específico entra nos pormenores, como o relógio que faz barulho e que anda lentamente na parede, ou um objeto como uma guitarra que se estende num quarto

empoeirado. Isto suscita a discussão do ponto de vista de quem vê. Se é o vilão da história, seu plano de visão pode ser o contrário do que se acredita ser, bem como quando se tem um coadjuvante que nem ao menos percebe o mesmo plano que se quer deixar claro e evidente para a audiência. É a história no seus mais complexos meandros.

Como se vê, o cinema possui uma linguagem mais visual e dinâmica do que outros meios para se traduzir um conto, uma história. Veja o romance. O enredo é geralmente vista pela ótica do personagem principal. Sua mente é um livro aberto para os leitores, suas memórias, seus desejos são parte inseparável do seu ser. O universo mental rege todo a ação dramática. Por outro lado, uma peça de teatro se passa num palco, com a audiência se tornando uma quarta parede, espreitando cada movimento da vida dos personagens. No palco, a ação vem a acontecer na linguagem dramática, os diálogos sendo pontos-chave na trama, carregando o que de mais importante a história deve passar. Pegando um exemplo contemporâneo do cinema americano. No filme o exterminador do futuro, dirigido por James Cameron e estrelado pelo ator Arnold swarzenegger, muito mais de questão visual é usada do que propriamente diálogos ou fundamentos interiores. Quando o exterminador que defenderá o garoto salvador da humanidade chega na terra, ele mal pronuncia palavras, mas o espectador sabe, pelo tom visual (um homem nu, que não sente dor ao ter um charuto apagado em seu peito) que algo é diferente, ou seja, não é necessário uma explicação pormenorizada. Por ser uma máquina ele toma o que quer, quando quer. Por isso, mesmo questões de tempo e ritmo são tão vitais na feitura de um filme. Ao contraponto do tempo real do ser humano existe o tempo dramático, que não corresponde a algo definido, mas ocorre dentro de um lapso temporal curto ou longo.

Esses tempos podem ser parciais, passados em uma única cena, vindo a se tornarem totais quando da junção do toda parcialidade. Um filme sem ritmo é um algo sem peso. O ritmo vem a ser, segundo Doc Comparato<sup>9</sup> “(...) uma qualidade que um roteiro possui de relacionar conjuntos de ações dramáticas dentro de um tempo que consideramos ideal”. À medida que o ritmo transcorre, fluindo na narrativa, passando-se no tempo ideal, citando, por exemplo, o anjo vingador de *Cabo do Medo*, a história avança moldando os personagens e indicando uma parte de sua função que se delimita como o diálogo, que além de aliviar a tensão, muitas vezes com humor, ajuda a definir mais especificamente o *plot*. Complementando o que Syd Field diz, Comparato<sup>10</sup> elucida: “O diálogo é o corpo de comunicação do roteiro; serve para caracterizar os personagens, dar informação sobre a história e fazer avançá-la à medida que se escreve, além de ser um dos fundamentos do tempo dramático, introduzindo o quanto”. O personagem Travis de *Táxi Driver*, além de abusar de um tipo de monólogo interior, descrito como discurso longo, é a imagem do nova yorquino médio sem perspectiva de vida. De descendência italiana, seu subtexto (o que está implícito em seu texto, suas falas) está repleto de reentrâncias e ganchos para seqüências que mantém o público em suspenso. Quando Travis encontra o senador candidato à presidência, seu diálogo com ele é aparentemente normal. Mas mais tarde, tomará uma forma completamente diferente de interpretação. Essa função auxilia o enredo a ir a um lugar próximo ao desfecho, preparando a tão esperada resolução.

Espaço para boas histórias sempre vão existir. À parte do que seja

9. COMPARATO, Doc. Da criação ao Roteiro – Rio de Janeiro: Rocco, 5a Edição 1995 pág 230

10.COMPARATO, Doc. Da criação ao Roteiro – Rio de Janeiro: Rocco, 5a Edição 1995 pág 234, 235

plausível para um enredo simples e casual, como um herói simpático que enfrenta desvantagens, obstáculos insuperáveis que aparecem, virtualmente, até vencer os seus dramas, existem aqueles que não necessariamente criam uma empatia para com o protagonista, que se tornam uma espécie de antagonista de si mesmo. Os filmes de Martin Scorsese, por exemplo, são uma transposição daquilo o que ele é, daquilo que ele sente em relação a si mesmo. Seu cinema transcende a tela de projeção para espelhar uma vida enriquecida por temas dramáticos, ele mesmo transposto por seus personagens principais, com todos os desvios de caráter que fazem real o indivíduo, como<sup>11</sup> “(...) alguém que quer desesperadamente alguma coisa, mas está tendo dificuldade em obtê-la”. Um de seus mais famosos filmes, *Touro Indomável*, conta a história de um conflito interior, da personagem consigo mesmo. De Niro vive um drama que David Howard denomina de subjetivo, ou seja, sabe-se que tal ponto existe, mas não está explícito para ser visto. A meta é alcançar o objetivo. Objetivo esse que vai envolver o público na história. É necessário, pois, que haja apenas um e, somente um, objetivo principal ou central na vida do protagonista sob a pena da espinha dorsal do roteiro ser quebrada ou entrar num ciclo vicioso de resoluções de dramas paralelos, porém não essenciais à resolução da história. Por isso a oposição a este alvo deve ser claro, vindo desde um outro personagem ou das próprias circunstâncias da história, bem como deve ficar claro a natureza do mesmo para criar ou uma simpatia para com o elemento central, ou uma antipatia inevitável que leve a um final obscuro. Existem diversas nuances para se contar uma história, muitas formas, dependendo da habilidade do criador. Embora pareça coexistir uma forma que demonstre um caminho

11..HOWARD, David. Teoria e prática do roteiro – São Paulo, 2a Edição: Globo, 1999 pág 51

predefinido, o que se sucede são formas e bases para um enredo construído com mais economia, sem cacoetes e clichês fáceis, que se apóia em regras invisíveis, não criadas agora, mas que vem passadas de geração a geração desde os gregos antigos, claro que com suas devidas modificações. Não basta apenas dizer que o drama moderno surgiu da tragédia grega, mas também a comédia e diversos outros gêneros que, se não estão nos livros de grandes pensadores como Aristóteles<sup>12</sup>, estão nas grandes histórias de personagens legendários como Alexandre, o Grande, Heitor, Aquiles, Ulisses, Perseu o matador da medusa, Hércules e muitos outros. Portanto sempre irá existir um contador de histórias, e para cada uma que é contada, surge o sentimento e a sensibilidade de vivenciar algo que transcende, virtualmente falando, a realidade humana.

12.HOWARD, David. Teoria e prática do roteiro – São Paulo, 2a Edição: Globo, 1999 pág 128 – Aristóteles diz: "O efeito dramático vem daquilo que é provável, não do que é possível". Sábias palavras para um período recheado de histórias fascinantes e prováveis, já que naquela época guerras eram constantes, disputas eram encerradas com bravura e a força medida pelos músculos.

## 5. A figura do Herói

Herói, no dicionário de língua portuguesa *Houaiss*, está definido como homem notável por sua bravura; Personagem central-Heroicidade-heroicizar-heroificar. Nos filmes, este papel está também presente, embora com algumas liberdades, é verdade, porque a definição de herói vai além da simples predominância de boas ações e intenções positivas. Field, em seu sagaz exame do filme exterminador do futuro<sup>13</sup> explica: “Olhando o padrão do herói nos mitos e literaturas clássicas, você começa a sentir a importância das ações do exterminador. Herói é alguém que abre mão de sua vida por algo maior, mais elevado”. Por outro lado, outros autores como Doc Comparato tendem a ver o personagem central ou herói como algo tal, de uma nova personalidade, com nuances de caráter próprio e que posteriormente apareceriam na narração. Ele seria aquilo em que se transformasse. Já o próprio Aristóteles dizia que os traços da personalidade não estavam necessariamente dentro da ação que o autor idealizava, e Menandro, um dos pais da comédia grega, por sua vez, achava bem mais fácil integrar esses traços característicos do protagonista com o enredo e o argumento prontos. Como se percebe, as abordagens sobre o herói são diversas, surgindo dentro de uma concepção própria e pura até mesmo uma de um herói que surge com a história. Mas todas partem do princípio de que a figura central está lá e é ela que vai fazer a diferença.

13. FIELD, Syd.4 Roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos - Rio de Janeiro : Objetiva, 1997, pág 196

Focalizar o cinema americano e, dentro dele, os filmes do diretor Martin Scorsese é perceber que seus “heróis” são bastante peculiares. Comparato<sup>14</sup> cita com aval de Syd Field que “as personagens tradicionais do cinema norte-americano baseiam-se em quatro pilares: unidade dramática, ponto de vista, mudança e atitude”. Dentro desse contexto a unidade dramática se imbuí de sustentar a busca da necessidade do personagem, com a eventual forma de ver o mundo do herói, suas transformações advindas disso e as atitudes que o levarão a solucionar seus dramas e se tornarem o que for preciso para satisfazerem seus desejos. Ora, o herói pensa e sente, mas o faz de maneira própria. Diz uma lei da dramaturgia que cada vez que o personagem pensa, ele fala. Isso só contribui para a confirmação de que o cinema, sendo um meio audiovisual sui generis, corrobora com essa visão, pois é ela que figura como uma forma única do sujeito principal se expressar de maneira mais direta em busca do seu objetivo. Em suma, o seu sentir tem de se coadunar com o comportamento perante a ação. Se ele ama, beija, se fica nervoso, luta, e assim por diante, diz-se que até a falta de reação de um personagem demonstra um traço de sua personalidade. Seus valores podem ser possuidores de virtudes universais dentro da religião, da ética, da política e muitos outros pontos. O que se quer dizer é que, mais ou menos, esses valores prevalecem, mas o que realmente pode desbalançar a equação é o quanto, substancialmente, de proporção que o seu caráter busca de importância para estes fatores. Lembra-se sempre de Travis, de *Táxi Driver*, com sua ótica um tanto distorcida e valores extremistas. Ele reagia tanto por atos conscientes, que realizava por conta própria,

14. COMPARATO, Doc. Da criação ao Roteiro – Rio de Janeiro: Rocco, 5a Edição 1995 pág 122

quanto por atos inconscientes, os chamados involuntários, controlados pela pulsão da personagem, voltando-se assim para o âmago psicológico de sua história. O pensador Francês Barouchs disse uma vez que os impulsos são mais fortes do que a ação e vêm do inconsciente. Que o homem é racional, mas reage por emoções. Portanto, quanto mais complexo for um herói-personagem, mais emoções terá e, portanto, mais em ação será envolvido. Isso leva muitas vezes a enxergar uma distinção entre os personagens como “planos”, ou seja, aqueles com perfis de traços fixos, totalmente maus ou mocinhos ao extremo e os “redondos” dotados de surpresa, de um esquema não linear de pensamento e até misteriosos. Há de existir um equilíbrio entre as partes, pois conforme já foi dito, o objetivo dramático é necessidade de qualquer história. O exemplo de Jake Lamotta, protagonista de *Touro Indomável*, no papel de um herói doentio é o singular. Age totalmente por impulso, de forma egoísta e primária, de forma a satisfazer seus desejos. Tudo o que o cerca e é querido é afastado numa confusão mental auto-destrutiva que prejudica sua carreira profissional. Mas é exatamente o que o torna tão interessante. Isso faz, de qualquer forma, que evolua, seja para um lado ou para outro. Sua história é de derrocada, mas sua identidade como personagem permanece na medida em que mantém seu sistema de crenças individual e universal. Seu machismo explícito é miscigenado com sua insegurança reprimida e sua vida é marcada por contrastes e conflitos. Tem senso religioso, embora trate a mulher como lixo; ama sua esposa, na mesma medida em que se diverte com outras mulheres; não se envolve com a máfia, mas permite que a mesma se envolva na sua carreira; está sempre a discutir e duvidar de seu irmão e mulher, quando não entra em choque com eles, e está sempre de acordo com o que acha certo e menos com o que pessoas mais inteligentes tem a lhe dizer sobre a sua própria vida. Sua vida é buscar o título, seu

objetivo dramático é ser o campeão mundial de boxe dos meios-pesados. Entretanto, existe muito mais no personagem e essa mesma plenitude não tem um caráter tão mundano quanto se pensa. Arriscaria-se a dizer que herói e anti-herói se misturam na mesma pessoa. Doc Comparato exprime no seu livro<sup>15</sup> “(...) podemos dizer que a esfera de ação do antagonista, seus elementos, são: o prejuízo, o combate ou qualquer outra forma de luta contra o herói, a perseguição. O antagonista deve ter o mesmo peso dramático que o protagonista (...)”. Nada mais perto da verdade. Ressalta-se ainda que, para que este ciclo flua constantemente, é preciso existir o personagem colaborador, aquele personagem que faz parte do núcleo dramático do herói, menos complexo em tese, mas que está presente na esfera de vivência do protagonista. É o caso de Joey, irmão mais velho de Jake La Motta. Uma união que quando desfeita leva o herói boxeador à bancarrota e ao desprezo da sociedade.

É preciso agora que se veja que a tragédia é uma ponte construída para a saga dos heróis, preparada para sua transmutação. E Aristóteles, um dos grandes pensadores da Antiguidade, concluiu que a tragédia nascera de um aspecto satírico, criada pelos Dórios (povos antigos que vivam em regiões próximas da Grécia) . O princípio era cantar uma espécie de poesia, o ditirrambo, em louvor do Deus Dionísio, criatura que era considerada uma divindade festeira, o Deus do vinho e da vindima, que logo se transformava em drama, num culto aos heróis e que se relacionava com a divindade dos vinhos. Basta dizer que o famoso *Canto das Mulheres da Élide* é um

15. COMPARATO, Doc. Da criação ao Roteiro – Rio de Janeiro: Rocco, 5a Edição 1995 pág 122

poema em nome de Dionísio. Segundo a poética<sup>16</sup> de Aristóteles devia existir algo de heróico na essência de Dionísio ou algo de dionisíaco na essência de um herói. O herói é mortal, mas também possui atribuições de um Deus, pode-se inferir da sentença. E o livro ainda explicita como certeza absoluta que a tragédia grega nada mais é do que um trecho da lenda heróica, completo em si mesmo, poeticamente elaborado em estilo elevado, com o fim de ser representado como parte integrante do culto público, (os templos públicos cinematográficos de hoje, são exemplos), no santuário de Dionísio, por cidadãos assumindo, em última instância, o papel de atores. Aristóteles parte do pressuposto de que a tragédia é representada, contrapondo a tese da epopéia que seria recitada. E mais, existiram o canto e o diálogo, componentes considerados como morfológicos da primeira. Isso transmutava-se na questão de que a história traria pois a idéia de um herói trágico, o que na medida certa é o herói da tragédia. Como foi dito, ele possui um processo de sub-divindade e super-humanidade, mas não porque o mesmo toma para si esse papel. Não, ele assim o é porque é percebido por outrem. Aristóteles ainda observa detalhes que são subordinados ao mito heróico, como a fábula, o caráter, o pensamento, a elocução, o espetáculo e a melopéia (a alma da tragédia). A tragédia “imita” a vida e a autêntica realidade corresponde a esses pontos<sup>17</sup>. E mais, pode-se dizer que o limite da mesma é o que permite ações, uma

16. Aristóteles. A poética. Editora Globo, Porto Alegre 1966 pág 47

17. Aristóteles. A poética. Editora Globo, Porto Alegre 1966 pág 62 : Sólon, que governava Atenas explicita na censuara que faz a um cidadão e autor grego, Téspis: “Sólon, naturalmente amigo de escutar e de aprender ...assistia á exibição de um drama em que, segundo era costume entre os antigos, o próprio Téspis representava. Terminado o espetáculo, Sólon dirigindo a palavra ao autor, pergunto-lhe se não se envergonhava de tanto mentir. E como Téspis retorquisse que nada havia de censurável no que dissera e

após as outras, serem bem sucedidas, conforme a realidade e a necessidade, e que se dê o julgamento da infelicidade para felicidade, ou da felicidade para infelicidade.

Cumprir o destino do mundo. O herói precisa estar à altura da tarefa. Os heróis vistos por meio de lendas ou mesmo de simples histórias não são considerados simplesmente meros seres humanos. Eles rompem os horizontes que limitam seus semelhantes e retornam, sempre e de alguma maneira, com bênçãos que homens de igual fé poderiam ter encontrado. O sentido da aventura do herói consiste na “descida” às entranhas do inferno, para restabelecer o contato infra-humano (durantes suas aventuras, o que é perceptível de acontecer), do perigo, se assim presumir-se. Seus poderes já são desenvolvidos desde o seu nascer. Toda sua vida aparentemente vem dotada de verdadeiros prodígios, cujo ponto central e culminante é a grande aventura através da qual precisa passar. Portanto a concepção da condição do herói, não é meramente alcançar alguma coisa, mas sim, ser predestinado, uma relação de biografia e caráter. Aquiles, um dos grandes heróis gregos da guerra de Tróia, era considerado o maior Guerreiro da Antiguidade, o melhor que a Grécia tinha a oferecer. A sucessão de prodígios da sua vida e a lenda de seus feitos, todos apontam para sua última grande batalha dentro da cidade de Tróia. Para ele havia apenas duas escolhas. Viver bem por muito tempo sem ser lembrado, ou aceitar sua condição predestinada e ser o maior de todos os guerreiros, com seus feitos ecoando através dos tempos, mas perecer ainda jovem, condição de grande parte do panteão heróico. Pegue-se Jesus Cristo, por exemplo. Ele pode ser considerado um homem

fizera ludicamente – ferindo a terra com o bastão Sólon exclamou – aplaudindo e apreciando este jogo, cedo virá o dia em que havemos de encontrá-lo nos nossos contratos públicos.”

normal que praticava as austeridades da meditação e os ensinamentos da paz e do amor. Através disso alcançara a sabedoria. Por outro lado, pode-se acreditar que um Deus descera e atribuía uma forma humana para o seu eu. A primeira forma leva a crer que um indivíduo normal poderia alcançar o mesmo nível de saber através das ações de uma imitação. Entretanto, a segunda forma sugere que o herói é antes, um símbolo destinado à contemplação do que um exemplo literal a ser seguido. O ser divino se configura na onipotência revelada nos indivíduos, ou seja, o eu. Sendo assim, a vida seria entendida da contemplação desta medida sublime, a respeito deste próprio caráter divino. A lição toda parecer ser convertida na sentença de que apenas fazer o suficiente e ser bom não é a base de tudo, mas sim conhecer a isto e ser Deus. Cada vez mais, ao alcance do perigo real o herói se dirige, suas façanhas serão proclamadas pelos construtores das lendas de acordo com aquilo que passam. Suas jornadas serão apresentadas como caminhadas a reinos distantes, com o destino do homem na balança, o que justifica o manifesto tão somente desta própria figura enquanto ponto referencial de toda a epopéia (deverão ser interpretadas também como símbolos da descida ao mar da escuridão da psique). Muitas vezes a jornada começa na infância, como a de Carlos Magno (742-814 d.c), imperador Franco, que perseguido quando criança e tendo prestado inúmeros serviços na Espanha Sarracena, casa-se com a filha do rei, volta à França, onde destrona seus inimigos e assume o trono. Reinara por cem anos antes de partir. Dentro desse paradigma é possível ver já o começo da façanha do herói, comum em muitos mitos e folclores, que é a partida seguida do retorno, muitas vezes ilimitadas para os poderes divinos da pessoa, principalmente se ela for um monarca. Os Contos folclóricos exploram muito esta vertente que em suma é resumida pela criança escolhida que passa um longo caminho na obscuridade. Uma época de

perigos e dificuldades extremas. Ela pode tanto ser jogada para fora nas profundezas ou na escuridão do seu próprio ser (o desconhecido, como visto no filme de Scorsese dentro do personagem Travis). As trevas, de alguma forma ou de outra, sempre são tocadas, mas eis que aparece um anjo ou um ser que desprende conhecimento que ajuda o herói a entender seu martírio. A personagem de Judie Foster é um exemplo disso em *Táxi Driver*. Seu retorno à vida normal, por assim dizer, coincide com o fim do ciclo infantil, quase como num ritual de passagem, o verdadeiro caráter do indivíduo veio à tona. O desastre é vislumbrado num piscar de olhos, mas uma insuperável glória vem a reinar. Os efeitos desta ressurreição são sentidos tanto pelo herói como para seu mundo que acaba de mudar<sup>18</sup>. A energia, a hegemonia, a liberdade advinda da libertação do mal muitas vezes é simbolizada na figura de uma mulher. É ela a donzela presente nas inúmeras mortes dos dragões. Ela é a outra metade do herói. Se o mesmo é um monarca, ela é o mundo, se ele é um guerreiro, ela é a fama. Ela é a imagem do destino. É o que mantém o lutador Jake Lamotta na busca pela sua necessidade. A fama, que produz uma dualidade com sua bela mulher. Sua mulher é fruto da fama e a fama traz essa bela consorte para seu bojo. Como se vê, o herói é o agente do ciclo, ele dá movimento para que a vida continue a rodar. Até certo ponto, ele poderia até ser visto como uma representação do pai, como uma simbologia da auto-descoberta. É como se o indivíduo precisasse voltar para representar seu pai entre os homens.

18. CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Sp, Cultrix / Pensamento, pág 324 : Campbell ainda contribui: "(...) O herói mitológico não é o patrono das coisas que se tornaram, mas das coisas no processo de tornar-se. O dragão a ser morto é o mesmo da situação vigente. (...) O tirano é soberbo, e aí reside seu triste fardo. Ele é soberbo porque pensa ser sua força de que dispõe; assim senso, exerce o papel de papel de palhaço, daquele que confunde sombra e substância. Seu destino consiste em ser enganado.

Este ponto é exemplificado na trilogia *Guerra nas Estrelas* onde o filho retorna para representar e redimir o pai. Infelizmente o tirano era seu criador, mas este não seria o foco adequado, neste exemplo específico, para se abordar tal padrão, pois já estaria-se entrando numa questão de desvio de caráter. Em última instância, o herói – vilão de *Cabo do Medo*, em outro exemplo, tenta uma espécie de jornada de descoberta em que testa seus próprios limites dentro do ato de vingança. Ser por um lado ele é o tirano por ter feito o que fizera, o estupro e agressão, por outro lado, sua partida para demonstrar que os erros de outros também são alcunhados como vilanescos, o transforma numa criatura dúbia, pairando entre bem e o mal. É uma rara exceção de herói, contaminado e porque não dizer, transgredido. Num ponto de vista cosmogônico, essa alternância entre uma conduta reta e erronia é uma característica do tempo. A juventude vem assim como a velhice, as nações mudam conforme os tempos, e em outras palavras a emanção leva à dissolução, a vida brota e depois fenece. O herói brilhante é o transmissor da mudança enquanto o tirano é o portador da estabilidade. O herói de ontem pode ser o tirano de amanhã a não ser que se crucifique a si mesmo hoje. Isso mostra que um outro lado do heróico brota, o lado suscetível e humano. Lado esse que é passível de morte, mas que se transforma numa imagem-síntese, ele apenas dorme, mas se levantará na hora em que for chamado. Dito isso, é possível inferir que o papel do herói vai além de uma figura meramente lendária. De acordo com as diferentes culturas ou instituições societárias, essa mitologia pode ser a explicação da natureza (o fazer), um produto de fantasias poéticas mal compreendida entre as gerações, como

(...) o herói (...) ressurgindo das trevas (...) traz o conhecimento do segredo do triste destino do tirano. (...) Em suma, o ogro –tirano é o patrono do fato prodigioso; o Herói patrocina a vida criativa.

um repositório de representações e instruções alegóricas para integração comunitária (Durkheim), como um sonho coletivo sintomático de arquétipos no interior das camadas profundas da psique humana (Jung), como a revelação de Deus aos seus filhos (a Igreja) e muitas outras acepções. A mitologia é tudo isso, ela é julgada e entendida pelo valor que os diferentes juízes fazem dela. E a sua função, se for esmiuçada será determinada por algo semelhante a uma integração social de todos os membros de uma mesma cultura. O indivíduo banido é um mero nada, tem seu papel dissociado de qualquer importância dentro da comunidade. A mitologia bem poderia ser uma ponte que leva à integração do homem para com seu povo. Entretanto, no mesmo cerne em que se encontra a névoa, povoa a luz. O exílio é o primeiro passo da busca e cada pessoa traz consigo o todo. Por conseguinte, é possível encontrar a si mesmo olhando-se dentro da alma. As denominações de gênero, de histórias e religiosas não definem o indivíduo totalmente. É preciso saber do que deriva a alma humana, de onde vem sua essência e para onde ela vai. Campbell<sup>19</sup> ilustra isso de maneira bem simples num exemplo de meditação, “ Não sou isto, nem aquilo, não sou minha mãe, nem meu filho que acabou de morrer; nem meu corpo, que está enfermo ou velho; nem meu braço, meus olhos, minha cabeça; nem a soma de todas essas coisas. Não sou meu sentimento, nem minha mente, nem meu poder de intuição”. Joseph Campbell<sup>20</sup> ainda vem dar seu depoimento acerca da questão em outro livro seu, “ O Poder do Mito”. Nele delimita que “ (...) o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de

19. CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Sp, Cultrix / Pensamento, pág 371

20. CAMPBELL, Joseph. O poder do Mito. Sp, Pala Athena, pág 3

modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntima, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos”. Herói e mito são formas de ligação com o mundo do homem, por assim dizer. E essa ligação segue numa toada muito tênue nos dias atuais. Com o advento da computação, das máquinas cada vez mais modernas e outros avanços progressistas (celular, Gps) algumas pessoas podem pensar que a saga do herói pode estar fadada ao esquecimento. As gerações que estão surgindo agora parecem não ter mais mitos em que se escorar, parecem não possuir mais *Ethos* (do grego, “uso”, “costume”). A heterogeneidade que permite um avanço assustador também permite uma queda nos costumes coletivos de uma sociedade. Scorsese nada mais faz do que mostrar de uma forma crua o que acontece com os heróis da nova geração. Tanto Travis Bickle, como Jake Lamotta e Max Cady também são frutos de uma mitologia não expressa e essa é uma outra forma de perceber contemporaneamente seu papel perante o novo milênio.

As culturas mundiais possuem suas diferenças, isso é passível de se perceber. Entretanto, as histórias e seus heróis são universais e são adaptados com sutis diferenças dado pelo enfoque daquele que está contando. A saga do Taxista desenhado de *Taxi Driver* conduz a um paralelo aos grandes heróis gregos da Antiguidade, dentre eles Aquiles, Ajax, Ulisses, que arriscaram tudo numa guerra para o resgate de uma mulher, Helena de Tróia. Não é justamente esse o ponto de culminância na história de Scorsese, o resgate da donzela? Bem poderia ser também o personagem “herói” pervertido de *Cabo do Medo*, um anjo caído, um verdadeiro Lúcifer na eterna guerra para se vingar daquele que o condenou. Cada herói veste a roupa socialmente estipulada para aquilo que é e que se torna, tem sua própria consciência

construída, não aquela trazida até o homem pela tradição cartesiana, mas uma que se confunde com o cosmo e flui tal qual a energia, e essa última vai levar ao que é chamado de consciência espiritual, ou seja, um estado das coisas que só o mito pode vir a explicar e transcender (seria a consciência além do nível carnal). Quando o indivíduo vai à igreja e faz suas preces, ele deixou uma outra consciência de lado, de fora. Dentro do espaço religioso, tudo tem um sentido, incluindo aí as preces, para que a segunda consciência seja mantida ali mesmo e que seja reconhecida pela própria pessoa como algo parte essencial de sua vida. Como energia para transformar sua consciência. Por isso mesmo os personagens de Scorsese, sendo ele uma pessoa muito influenciada pela religião, possuem conotações bem visíveis deste tipo de caráter e mais tardar, atitude<sup>21</sup>. E o herói é o que povoa os sonhos coletivos das milhares de pessoas que apreciam o cinema, ele é o ponto, logo após a partida, que dá continuação à maneira de contar a história, pela mãos do diretor, uma arte na qual Martins Scorsese é mestre.

21. Campbell, Joseph. O poder do Mito. Sp, Pala Athena, pág 19 : Consciência traduzida pelos novos tempos. Campbell diz, ao ser perguntado sobre os novos mitos incorporados ao novo mundo (principalmente nos filmes): " Armas, sem dúvida. Todos os filmes que tenho visto, em minhas viagens, mostram pessoas empunhando revólveres. É a senhora morte, carregando sua arma."

## 6. Heroísmo Bipolar: Estrutura Teórica aplicada aos Filmes de Scorsese

Realidade crua, personagens desviados de uma normalidade criada e aceita na sociedade atual capitalista e de mercado. Mundos reproduzidos dentro de si mesmos. Isto faz de Martin Scorsese um diretor sem medo de mostrar sua visão de realidade. Sua verve de contador de histórias é bastante influenciada tanto pela religião como pela sua vivência urbana nos bairros italianos de Nova York. Alguns céticos diriam que o diretor seria muito linear nas suas escolhas e que talvez não ousasse muito fora dos padrões de Hollywood. A resposta de Scorsese vem na forma de grandes filmes do cinema, principalmente *Táxi Driver* e *Touro Indomável*. O primeiro, mais do que demonstrar até onde a falta de perspectiva de uma pessoa pode chegar, é um verdadeiro soco no estômago numa sociedade hoje escassa de mitos e heróis, e não se está falando apenas dos Estados Unidos, mas de outros cantos do mundo. É um olhar para o que o homem pode fazer ao próprio homem, de como a sociedade humana, digna de proezas magníficas em outras áreas, como a música, a possibilidade de sair do planeta, pode destruir-se a si mesmo. Já o segundo permite um olhar para dentro da alma do indivíduo, daquilo que se pode ser feito quando se possui as ferramentas certas para se alcançar o sonho. E o que se pode ser feito para destruí-lo. Acima de tudo, é uma busca pela essência da felicidade. Para terminar, existe ainda *Cabo do Medo*, um filme de caráter cartunesco, uma película de exploração da definição do mal e do bem, de uma ambigüidade comportamental explícita pelos protagonistas do filme, o que leva a uma confrontação final esperada, mas nunca totalmente resolvida.

Um herói à procura de uma tarefa impossível. Transformar sua vida sem rumo em algo que possua significado. Essa é a premissa dramática de *Taxi Driver*, é isso que vai impulsionar o personagem Travis na sua busca pelo objetivo final, a própria catarse. O filme tem seu início delimitado na demonstração da vida suburbana do personagem principal, veterano do Vietnã, vivendo num mundo aparentemente sujo e sem perspectiva de melhoras. Seu táxi passeia pela cidade e mostra que tudo é diferente do lado de fora. O primeiro ato do filme mostra esta origem, sua procura por mais trabalho noturno, sua casa simples, seu olhar perdido, suas visitas aos piores lugares da cidade, cinemas pornôs entre eles. É quando conhece Betsy, a ajudante de campanha de um político, que se inicia o segundo ato, pontuando o primeiro ponto de virada essencial da história. Este evento vai enganchá-lo numa outra direção para que Travis busque sua necessidade dramática, que é deixar sua mensagem. Ao ser esquecido pela suposta namorada, que também é um poço de revelação psicológica ao se deixar levar pela falta de compromisso com aquilo que quer, parecendo ser uma personagem sem objetivo e caminho real, Travis começa a procurar sentido para sua insatisfação em outros lugares. Dotado de uma ótica um tanto turva ele vai acabar por comprar armas, um fato que por si só justifica a nova virada na trama, que é o fim do ato 2 e que volta para a resolução do filme o ato 3. Neste último, ocorre a redenção do herói, sua procura por salvar a donzela em perigo, a jovem prostituta, o que acaba acontecendo. Ressalta-se as seqüências de ação em que Travis salva a personagem de Jodie Foster. Nestas cenas têm-se a noção exata das intenções heróicas do protagonista que nitidamente se deixa levar pelo que acontece, dando sua vida por algo maior. Toda narrativa parece indicada para o clímax daquele momento, como um bulão prestes a ferver. Os monólogos interiores de Travis fazem com que o espectador esteja

na expectativa de um feito impossível, escolhido pelo próprio personagem, ou seja, ele quem delimitou aquela ação e não o contrário teria sido colocado nela. As mesmas atitudes que fazem dele um herói proporcionam um estado de personagem redondo, sempre imprevisível, à espera de uma surpresa adormecida. Sua visão do mundo também é importante para perceber a noção do tempo, que vai se passando e passando tanto quanto o próprio se aproxima das odes do perigo, afinal o herói deve tocar fundo as chamas do inferno. Travis é ego, ele é aquilo que acredita, aquilo que enfrenta, o que ele decide amar, o que se acha ligado a ele. Isso, em paralelo no ambiente em que vive, corrobora para uma avaliação bem diferente daquilo que seria o correto para uma sociedade mais mitologizada. Esta ponte existe se observações também fossem feitas em outro clássico de Scorsese, *Touro Indomável*. Como já foi dito, protagonista e antagonista se confundem no mesmo indivíduo. As próprias cores do filme indicam isso. Em preto-e-branco, o filme descortina a figura do herói atormentado, dependente de pessoas que o suportem e o ajudem, pois sem isso está fadado ao fracasso. É uma espécie de Don Quixote que necessita de seu eterno Sancho Pança. Sua necessidade dramática é buscar o título mundial, mas sua vida é marcada por disputas internas dele com seus entes queridos. Da semente da vitória germina a raiz da derrota. Enquanto é um bom lutador, é desregrado em diversão, bebida, mulheres e questões de peso. Isso é apresentado no ato 1. Durante o ato 2, com o correspondente ponto de virada, que é o encontro com sua futura mulher, o estágio de desenvolvimento e confrontação se traduz numa busca constante para o título, mas que quase nunca é alcançado, pois Jake consegue o título no final do ato 2. A passagem para o ato 3 mostra a briga com seu irmão, o ponto de virada essencial e a conseqüente derrocada do herói após a morte do dragão, que é a consagração do

título. Interessante constatar é a ascensão após conseguir o impossível e a “catarse reversa” a que se segue ao triunfo. Novamente Scorsese, que se diria, tem uma predileção especial pela tragédia, por contar toda a trajetória do herói, desde seu nascimento até o alcance do objetivo, traz à tona um personagem perturbado. Mas é justamente isso que direciona a história para uma verossimilhança impressionante com a realidade. Os problemas mais simplórios são problemas do personagem. Scorsese procura traduzir uma alma mais crua da humanidade e os estudiosos da ciência do cinema só tem a agradecer por isso.

*Cabo do medo* conta a história do anjo vingador Max Cady. Preso por estupro e agressão este é o “herói” mais intrincado. Talvez porque seu lado mal se sobreponha muitas vezes sobre suas ações. De certa forma suas ações levam a algo impossível, que é a reunião de uma família destruída pela rotina, mas na sua veia existem todos os requisitos do psicopata. Logo na apresentação do ato 1 fica claro que tipo de pessoa ele é. Mal arrumado, desleixado e diferente de presos convictos, ele chega até a ler e se socializar com quem precisa, para logo depois buscar seu objetivo, que é prejudicar seu antigo advogado. A virada para o ato 2 acontece com a morte do cão da família do advogado, que dá início à confrontação necessária que permeia todo o ato 2. Cady atormenta a família de Sam, o advogado, sem piedade, até que no final do ato 2 e virada para o ato 3 acontece a viagem para fora de casa, que é a armadilha para pegar Cady. Depois disso ocorre a resolução com Cady reunindo a família novamente, e, claro, pagando o mais alto preço por seus erros. A libertação sexual da filha de Sam é uma deles, a volta contínua, não importa o que lhe aconteça, é outro, uma característica disseminada pelos heróis que precisam terminar sua tarefa. A impressão que se tem, mesmo estando morto é de que sempre irá voltar. E é

exatamente esse tom em suspense que corrobora para o herói dúbio, pervertido e corrompido, sinal dos tempos contemporâneos, onde cada vez mais a noção de bem e mal está se modificando.

Martin Scorsese é um diretor único. Segue certos padrões de Hollywood, mas disso extrai o que de mais real existe dentro da sociedade em que vive. Seu estilo é uma mistura de tragédia miscigenada com o épico. Só que os heróis já não são mais puros de coração como se pensava, as lanças dos guerreiros deram lugar às armas de fogo e as cidades agora são mais antros do que portos seguros. Sua forma de filmagem é linear mas não deixa de ser diversificada, pois os elementos essenciais da história são transformados, sua maneira de ver o mundo, a atitude mais vigorosa na frente da câmera, traduzem a violência que seus filmes perpassam. Scorsese é sinônimo de atualidade, de carnificina, de um lado sombrio que habita cada indivíduo, mas também de criatividade, estilo e porque não, historicidade, na medida que transpõe as mudanças que acompanham a sociedade.

## 7. Conclusão

A arte de fazer cinema não é uma coisa simples. Os leigos tendem a pensar que é preciso possuir apenas uma câmera na mão e começar a filmagem. Isto tende a ser verdade em parte, porque se começa a pensar do princípio de que a criatividade é inerente a todo ser humano. Mas uma história possui outros elementos que precisam ser abordados e construídos para depois serem reunidos num único e seguro todo. Estar apenas de posse da idéia é ter tão somente uma décima parte daquilo de que se convencionou chamar de filme. É preciso desenvolver a narrativa, saber a necessidade dramática do protagonista, encaixar o papel do herói na história e por aí se baseará o resto do sistema. Cinema também é ciência, bastando para isso que suas teses sejam comprovadas e divulgadas. E é por isso mesmo que o estudo da indústria americana, a mais poderosa do mundo, se faz necessária no Brasil, que agora emerge de um período prolongado de ostracismo cinematográfico. Pesquisar sua maneira de realização de cinema permite aos estudiosos brasileiros aprender um pouco do que existe fora do pólo sul-americano, até porque uma polarização maior vem dos EUA para o resto do mundo. O que se quer realmente dizer e fazer sentir é a criação de um pólo e ajuda em material disponível para análise a todos os profissionais da área que se interessem pelo assunto. Criando-se uma tradição e uma indústria, o setor começará a prosperar. Isto foi um dos motivos paralelos para a escolha da análise da obra do diretor Martin Scorsese, um cineasta há muito tempo em atividade, cujas obras já são consideradas clássicas. Comparando a teoria pesquisada com a observação dedutiva descritiva pôde-se obter a confirmação do que é considerado o modo

americano de fazer filmes. Não se chega a estruturar uma fórmula fixa para feitura dos filmes, até porque o cinema mundial produz pólos diferentes que possuem formas próprias e políticas diversas, vide o cinema Europeu, com o pólo francês se destacando com o retorno de investimento repassado pelo Governo e o cinema de outras áreas do mundo, como o Irã que conta com profissionais tarimbados e tipicamente exportadores dos chamados filmes intelectuais. Martin Scorsese é a síntese do que se pode transmitir da indústria cinematográfica americana. Seu olhar e sua narrativa demonstraram que modelos contemporâneos de pensamento influenciam e muito sua obra, principalmente na ordem criativa do herói protagonista, de uma maneira ou de outra, atualizado com os problemas pelo que o indivíduo normal passa. Não é difícil de se perceber que a sociedade moderna tem seu lado negro e corruptível e é exatamente aí que o Diretor explora a questão. Seus Heróis são reflexos da nova ordem mundial, onde os mitos andam escassos, as referências antigas foram esquecidas e o lucro é o realmente importa como objetivo final a ser alcançado. Narrar histórias que sejam palpáveis para o mundo moderno não faz de Scorsese apenas um crítico solitário de um mundo decadente, mas um ativista á procura de heróis para as novas gerações.

## 8. Bibliografia

ARISTÓTELES. A poética. Editora Globo, Porto Alegre 1966

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Sp, Cultrix / Pensamento

CAMPBELL, Joseph. O poder do Mito. Sp, Pala Athena

COMPARATO, Doc. Da criação ao Roteiro – Rio de Janeiro: Rocco, 5a Edição 1995

DOUGAN, Andy. Martin Scorsese Close Up : The Making of his Movies

ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção / Umberto Eco; tradução

Hildegard Feist – São Paulo : Companhia das letras, 1994

FIELD, Syd. Manual do Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

FIELD, Syd. 4 Roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos - Rio de Janeiro : Objetiva, 1997

HOWARD, David. Teoria e prática do roteiro – São Paulo, 2a Edição: Globo, 1999

MARTINS, Maria Rosana. Guia prático para pesquisa científica / Rosana Martins, Valéria Cristina Campos – Rondonópolis: Unir, 2003

## **Páginas de Anexo**

## **9. Anexos**

### **Anexo 1**

**Taxi Driver**

**Título Original: Táxi Driver**

**Gênero: Drama**

**Tempo de Duração: 114 Minutos**

**Ano de Lançamento: 1976**

**Estúdio: Columbia Pictures Corporation / Italo / Judeo Productions / Bill / Phillips**

**Distribuição: Columbia Pictures**

**Direção: Martin Scorsese**

**Roteiro: Paul Schrader**

**Produção: Julia Phillips e Michael Phillips**

**Música: Bernard Hermann**

**Direção de Fotografia: Michael Chapman**

**Direção de Arte: Charles Rosen**

**Figurino: Ruth Mosley**

**Edição: Maria Lucas, Tom Rolf, Thelma Schoonmaker, Melvin Shapiro, Steven**

**Spielberg**

**Elenco: Robert De Niro (Travis Bickle)**

**Cybill Shepeherd (Betsy)**

**Peter Boyle (Wizard)**

**Albert Brooks (Tom)**

**Leonard Harris (Senador Palantine)**

**Harvey Keitel (Sport)**

**Jodie Foster (Irís)**

**Premiações: Recebeu 4 indicações ao Oscar ( Melhor Filme, Melhor Ator, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Trilha Sonora**

**A. Recebeu 2 indicações ao Globo de Ouro ( Imprensa Estrangeira ) de Melhor Ator-Drama e Melhor Roteiro**

**B. Ganhou 3 prêmios no BAFTA (Premiação Máxima do cinema Inglês) nas categorias de Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Revelação e Melhor Trilha Sonora. Recebeu outras 4 indicações por Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Ator e Melhor Edição**

**C. Ganhou a Palma de Ouro em Cannes (França)**

Táxi Driver Conta a história de Travis Bickle, um motorista de Táxi Veterano da Guerra do Vietnã, assolado pela solidão das ruas de Nova York e sem perspectivas de vida, convivendo num submundo de drogas, prostituição e violência. Ele busca redenção e catarse pessoal através da defesa de uma prostituta de rua de 12 anos explorada pelo cafetão, determinado que ela largue o trabalho e volte para escola. É um filme que torna palpável a realidade de um assassino ou um homem com problemas ser aquela pessoa na esquina, calada e mesmo católica com quem se esbarra. A história toda é uma ode á sociologia do horror, pois quando se acaba a projeção a impressão que fica é a de que os demônios estão soltos e podem ser encontrados na rua em frente, não ficando trancados numa sala de cinema. A falta de perspectiva do personagem e outras nuances de roteiro dão ao filme uma aparência quase documental. Travis quer deixar seu legado para o mundo, quer ser exorcizado e no final acaba por se tornar um herói,

mesmo que por um dia, perante a mídia. Ele se torna uma espécie de anjo vingador, se apresentando num vácuo, isolado de tudo e de todos, uma figura que se identifica com Scorsese, por ser ele mesmo uma pessoa frágil, como foi visto em sua história. Martin se via como um estranho no ninho e existia uma empatia muito forte com o personagem de Travis<sup>22</sup>. Segundo ele, “Muito de Táxi Driver floresceu do meus sentimentos de que os filmes são uma espécie de estado de sonho, ou mesmo um estado de anestesia permanente. (...) O filme era assim para mim. (...) Ele era baseado nas impressões que eu tinha enquanto crescia e vivia na cidade de Nova York. Existe uma cena que a câmera é montada em cima do capô do Táxi e roda através da Broadway, flutuando através da avenida através das ruas e representa o modelo ideal de cidade para mim. E continua<sup>23</sup> falando do protagonista: “Travis estava sempre sozinho, sempre existindo seu ponto de vista. A câmera era montada em seu ombro, a sua luz estava em todas as luzes dos outros personagens, mas ninguém estava no seu frame (no seu enquadramento). Ele está sozinho. Eu não queria mostrá-lo como um maluco qualquer, ou seja, sempre existia aquele olhar em seus olhos, um close-up na sua face, filmado com certas lentes. Tudo muito sutil. A câmera mostra para a audiência como Travis vê as coisas”. O filme, de uma forma geral, gira em torno de uma combinação de pecado e redenção. A idéia original segundo Scorsese era criar uma catarse (“Como lavar a Lama”) violenta para demonstrar o progresso natural do personagem e a tragédia contida nisso, também o conflito, a desorientação e apurificação (ainda que

22. DOUGAN, Andy. Martin Scorsese Close Up: The Making of his Movies. Pág 47 e 49

23. DOUGAN, Andy. Martin Scorsese Close Up: The Making of his Movies. Pág 50

distorcida por um ponto de vista alienado como de Bickle). Parece que foi bem sucedido em seu intento, pois o filme é hoje considerado um clássico do cinema contemporâneo.

## **Anexo 2**

**Touro Indomável**

**Título Original: Raging Bull**

**Gênero: Drama**

**Tempo de Duração: 119 Minutos**

**Ano de Lançamento: 1980**

**Estúdio: United Artists / Chartoff-Winkler Productions**

**Distribuição: United Artists**

**Direção: Martin Scorsese**

**Roteiro: Paul Schrader e Mardik Martin, baseado no Livro de Jake Lamotta, Joseph Carter e Peter Savage**

**Produção: Robert Chartoff e Irvin Winkler**

**Música: Robbie Robertson**

**Direção de Fotografia: Michael Chapman**

**Direção de Arte: Kirk Axtell e Alan Manser**

**Figurino: Richard Bruno**

**Edição: Thelma Schoonmaker**

**Elenco: Robert De Niro (Jake La Motta)**

**Cathy Moriarty (Vickie La Motta)**

**Joe Pesci (Joey La Motta)**

**Frank Vicent (Salvy)**

**Nicholas Colosanto (Tommy Como)**

**Theresa Saldana (Lenore)**

**Frank Adonis (Patsy)**

**Mario Gallo (Mario)**

**Frank Topham (Topy)**

**Premiações: Ganhou dos Oscar, Melhor Ator (Robert De Niro), Melhor Montagem, além de ter recebido outras 6 indicações (Melhor Filme, Diretor, Ator Coadjuvante por Joe Pesci, Atriz Coadjuvante por Cathy Moriarty, Som e Fotografia).**

**A. Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Ator em Drama (Robert De Niro), além de ter recebido outras 6 indicações (Melhor Filme-Drama, Diretor, Ator Coadjuvante por Joe Pesci, Atriz Coadjuvante por Cathy Moriarty, Roteiro e Revelação Feminina por Cathy Moriarty).**

Uma Biografia em Preto e Branco é o ponto de partida de um dos grandes clássicos do cinema americano mundial. É a história do pugilista meio pesado Jake La Motta, chamado na época de "Touro do Bronx", uma história de rápida ascensão em direção a fama com a mesma agilidade em que cai em desgraça e termina seus dias como uma vaga imagem do que era e um vislumbre do que poderia ter sido num futuro brilhante. Jake era uma pessoa descontrolada, o tipo de personagem repugnante e não idolatrado, o que torna sua figura a antítese de um protagonista ideal. As cenas de boxe de *Touro Indomável* estão entre as melhores até hoje já filmadas. São seqüências de luta tão viscerais que levam a audiência para dentro da mente de Jake, ao mesmo tempo em que estão imersos a luta em si. Isso ajuda a compreender como um promissor lutador em 1941 acabou com leão de chácara em 1964 em uma boate de Strip-tease. O Boxe era parte da vida do lutador, mas que também tinha uma tendência à auto-destruição coadunada com um masoquismo católico (uma semelhança com Scorsese). A violência contra si mesmo e outras pessoas que dele gostavam parecem

vir de dentro de uma repulsão sexual mal tratada, um retrato bem feito de um filme expressionista alemão. Scorsese acabou por se identificar com a personagem principal, tivera ele passado por momentos de derrocada semelhantes. Determinando que aquilo seria seu grande desafio filmou o filme em duas partes separadas, uma com De Niro gordo e acabado, um feito notável, diga-se de passagem e outra em um estado "normal". Uma transformação que deu ao filme uma caracterização perfeita da época e da passagem do tempo. *Touro indomável* talvez não seja o melhor filme de Martin Scorsese, mas seguramente entra para o hall dos mais trabalhosos e gratificantes.

### **Anexo 3**

**Cabo do Medo**

**Título Original: Cape Fear**

**Gênero: Suspense**

**Tempo de Duração: 128 Minutos**

**Ano de lançamento: 1991**

**Estúdio: Universal Pictures / Tribeca Productios / Amblin Entertainment / Cappa  
Films**

**Distribuição: Universal Pictures / UIP**

**Direção: Martin Scorsese**

**Roteiro: Wesley Strick, baseado em livro de John D. MacDonald**

**Produção: Bárbara De Fina e Robert De Niro**

**Música: Elmer Bernstein**

**Direção de Fotografia: Freddie Francis**

**Desenho de Produção: Henry Bumstead**

**Direção de Arte: Jack G. Taylor Jr**

**Figurino: Rita Ryack**

**Edição : Thelma Schoonmaker**

**Efeitos Especiais : Illusion Arts Inc. / The Effects House / The Magic Camera  
Company**

**Elenco: Robert De Niro (Max Cady)**

**Nick Nolte (Sam Bowden)**

**Jéssica Lange (Leigh Bowden)**

**Juliette Lewis (Danielle Bowden)**

**Joe Don Baker (Claude Kersek)**

**Robert Mitchum (Tenente Elgart)**

**Gregory Peck (Lee Heller)**

**Martin Balsam (Juiz)**

**Ileana Douglas (Lori Davis)**

**Premiações: Recebeu 2 indicações ao Oscar , nas categorias de Melhor ator (Robert De Niro) e Atriz Coadjuvante (Juliette Lewis)**

**A. Recebeu 2 indicações ao Globo de Ouro, nas categorias de Melhor Ator-Drama por Robert De Niro e Atriz Coadjuvante por Juliette Lewis**

**B. Recebeu 2 indicações ao BAFTA por Melhor Edição e Fotografia**

*Cabo do medo* é um thriller que vai trazer medo ao coração da audiência. Este é uma refilmagem estilosa que estreou em 1962 e que também é baseado no livro “The Executioners”, contando a história do psicopata estuprador Max Cady. Condenado e Aprisionado por 14 longos anos o, mesmo cumpre sua pena e sai da cadeia. Agora ele pretende se vingar de Sam Bowden, que foi seu advogado e o prejudicou perante o tribunal, quando de seu julgamento omitindo informações. Sua vingança será lenta e cruel, porém legal, haja vista, seus dias de prisão serviram para um estudo deliberado destes aspectos jurídicos. Martin Scorsese entrega um filme muito mais maduro e conseqüentemente mais adulto. Os personagens, nesta refilmagem abordam características mais psicológicas, morais e sexuais, enriquecendo o ritmo e história do filme. Vê-se isso pelas cenas mais curtas, uma edição mais veloz, num ritmo mais

apressado ao invés do ritmo vagaroso da película de 1962. O protagonista, por exemplo, é bem menos lacônico na pele De Niro, louco e desvairado em algumas cenas, lógico e ponderado em outras. Tudo concentrado para atingir a sua última causa, a vingança final. Martin via o personagem de Max Cady como uma espécie de Um anjo caído que volta para pagar seus pecados. Ele é uma força da natureza, não pode ser parado. De alguma forma esta comparação emite um reflexo de verdade, afinal, Martin Scorsese ainda continua fazendo seus filmes, apesar de nunca ter ganhado o prêmio máximo do cinema e talvez o reconhecimento de seus compatriotas. Tal como Max Cady, ele continua voltando e voltando, não importa o que o atinja, não importa o que façam com ele.

