

O Hiperestímulo Intensificado de 1932 a 1983 em *Scarface*¹

Mário Gustavo COELHO²
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo é baseado na análise de duas produções cinematográficas provenientes do mesmo romance *noir*, *Scarface* de Armitage Trail e Christian de Metter, no final da década de 1920 proporcionando duas adaptações para o cinema, sendo a primeira em 1932, dirigida por Howard Hawks e o remake de 1983, dirigido por Brian De Palma. Desta análise procura-se intertextualizar a teoria da poética do cinema proposta por David Bordwell, denominada *continuidade intensificada*, e as análises realizadas por Ben Singer em sua produção *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. A partir dessa intertextualidade, procura-se observar que a busca de um “hiperestímulo” é uma das condições que levam a proposta da poética do cinema de Bordwell, do espectador ter sido influenciado por uma experiência filmica mais intensa e visceral durante todo o percurso da história do cinema.

Palavra-chave: continuidade intensificada; hiperestímulo; análise filmica; cinema; *Scarface*

1. Introdução

Quando nos deparamos com a produção cinematográfica contemporânea, é muito fácil mergulhar nas propostas da construção audiovisual investida aos nossos sistemas sensoriais, principalmente olhos e ouvidos, mas muitas vezes é difícil de perceber, no instante da contemplação da obra, o quanto a intensificação dos nossos sentidos é estimulada por estes meios.

Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar duas produções baseadas na novela intitulada *Scarface*, escrita por Armitage Trail, e verificar a diferença de estímulos proporcionados nelas. Ambas foram escritas a partir da mesma obra literária, tendo *Scarface – a vergonha de uma nação* sido produzido em 1932, dirigido por Howard Hawks, e *Scarface* produzido em 1983, dirigido por Brian De Palma.

A novela *Scarface* é baseada em fatos reais de um personagem histórico e emblemático, entre as décadas de 1920 e 1930, Alphonse Gabriel Capone, conhecido também como Al Capone. Capone foi o símbolo do gangsterismo americano durante a lei

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, email: mariocoelho2000@hotmail.com.

seca nos Estados Unidos, também conhecido como a “era da proibição”, principalmente na cidade de Chicago. Tal criminalidade envolvia não só o contrabando de álcool, mas também a corrupção nas instituições públicas norte-americanas, como a política e a polícia. Armitage Trail escreveu a novela com base nas brutalidades que ele, habitante da cidade de Chicago, observava diariamente, passando então a tomar nota de tudo e desenvolver a obra. Já o título *Scarface* vem de uma particularidade física de Al Capone — uma cicatriz do lado esquerdo do rosto, proveniente de uma briga com seu irmão ainda na adolescência. Em 1930, Capone foi declarado o inimigo público número um da cidade de Chicago e, em 24 de outubro de 1931, foi condenado a 11 anos de prisão devido à sonegação de impostos, e não pelos crimes contra a sociedade civil. Foi colocado em liberdade em 1937 por boa conduta e saúde precária, falecendo em 1947.

O cinema se apoderou criando inúmeras obras das quais podemos citar, além das duas obras em análise: “Capone” (1959), “O Massacre de Chicago” (1967), “Capone – o Gangster” (1975), a trilogia “O Poderoso Chefão” (1972, 1974, 1990), “Dillinger & Capone – A era dos Gangsters” (1995), “Entre Amigos” (1998), e principalmente “Os Intocáveis” (1987), que possui uma história muito próxima aos fatos reais, também produzido por Brian De Palma. Outras produções televisivas também envolveram a personalidade de Al Capone: “The Scarface Mob” (1959), “Nitti – O Executor” (1988), “Boardwalk Empire” (2010), “Scarface” (1982).

Baseando-se então nas obras *Scarface* de 1932 e 1983, o objetivo é verificar que o conceito do hiperestímulo, junto a outros fatores do processo da modernidade e, conseqüentemente, do cinema, intensificaram a fruição do espectador perante o ecrã. Este tema é muito abordado na produção de Ben Singer e, sem dúvidas, é diretamente ligado ao conceito da *continuidade intensificada*, ainda que, como se verificará na análise, este conceito tem sua validação definida por Bordwell a partir de 1960, sendo antes desta data denominado *continuidade clássica*, período o qual faz parte a obra de Howard Hawks.

2. Análise

A proposta da *continuidade intensificada*, de David Bordwell tem o intuito de criar uma alternativa à evolução poética do cinema ao longo do século XX. Aqui, quando nos referimos à poética, falamos em um conjunto de princípios estilísticos e narrativos da construção de sentido da obra de arte e como vem decodificada pelo espectador (BORDWELL, 2006). Esta, por sua vez, é dividida em três diferentes vertentes: temática,

construção narrativa em larga escala e prática estilística. Bordwell segue o raciocínio de que estas são constantemente submetidas a uma intensificação na procura dos diretores a partir de 1960, em estabelecer novos recursos narrativos e estilísticos, de modo a hipersensibilizar o espectador de uma nova maneira a uma experiência fílmica mais intensa e visceral. Para isso Bordwell mapeou cinema mundial a partir da década de 1960 até os dias de hoje para procurar quais foram os fatores nas vertentes propostas que sofreram alterações para melhor analisar esta intensificação.

Antes desta data, Bordwell propõe a *continuidade clássica* como a poética do cinema que foi construída durante as três primeiras décadas deste o seu nascimento, sofrendo mudanças que, segundo ele, foi aperfeiçoada de 1930 a 1960, período no qual o cinema norte americano atingiu o auge. Ele assim resume:

“Esses princípios giram em torno do que veio a ser chamado de continuidade clássica, pois eles afirmam que o espectador entende como a história avança no espaço e no tempo. Planos são estabelecidos e restabelecidos para situar o ator no local. Um eixo de ação (ou “linha de 180 graus”) ordena os movimentos dos atores, bem como a linha do olhar e os planos, ainda que de diferentes ângulos, são sempre realizados de um lado desse eixo. Os movimentos dos atores são sincronizados através dos cortes, e os planos mais próximos são reservados às reações faciais e linhas de diálogo mais importantes. Montagens alternadas podem justapor várias linhas de ação, moldadas por ordem de relevância dramática ou mesmo por pressão de um prazo. Os diretores norte-americanos usaram desta síntese de técnicas de encenação, filmagem e montagem após 1917, e suas premissas se tornaram a base de uma “linguagem fílmica internacional” do cinema de entretenimento. A partir de 1950, esse sistema foi codificado em manuais e no currículo dos estudos de cinema.”³

Já a produção de Ben Singer demonstra que teóricos como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel verificaram que, dentro dos três processos que conceituam a evolução da sociedade no processo da “modernidade” (conceito cognitivo; conceito moral e político; conceito socioeconômico), nascia um quarto conceito : a concepção neurológica da modernidade, proveniente de um desdobramento do conceito socioeconômico. Dessa forma, Singer analisa textos, imagens e dados históricos do final do século XIX e começo do século XX, nos quais os processos de evolução da concepção neurológica dos habitantes das grandes metrópoles do começo do século foram intensificados de uma forma ainda não conhecida pela humanidade e, em especial, de forma a criar uma experiência subjetiva fundamentalmente diversa, “caracterizada pelos choques físicos e perceptivos do ambiente moderno” (SINGER, 2004). E cita também:

³ Tradução do autor *The Way Hollywood Tells It*, de David Bordwell (2006, pág 119-20).

“A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de “estímulos”. (...) a modernidade envolveu uma “intensificação da estimulação nervosa”. A modernidade transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva” (SINGER, 2004, p. 96).

Começando a análise das duas obras pela poética do cinema de David Bordwell, voltamos às vertentes propostas em sua teoria. A *temática* trata das questões pertinentes à narração (como diálogos, temas, personagens, texto e subtexto). Durante sua pesquisa, Bordwell mapeou alguns recursos utilizados na história do cinema até os dias de hoje para propor recursos que intensificaram a *continuidade clássica* (BORDWELL, 2006) do cinema, das quais, referentes a essa vertente, podemos citar: representações cada vez mais realistas do sexo e da violência; protagonistas psicologicamente mais desenvolvidos e mais complexos; tendência ao alusionismo (referência a filmes anteriores de forma crítica ou reverente); representações visuais e sonoras com realismo e atenção às sutilezas históricas.

Nos filmes analisados é possível perceber a intensificação presente nesta chave. Apesar de serem produzidos em diferentes épocas – há um salto de 51 anos entre os filmes – ambos buscam uma acuidade história muito grande. Os diretores buscaram a utilização do cinema como modo de denúncia de problemas de contextos históricos pertinentes a cada época de produção, que são introduzidos ao espectador na abertura dos filmes com textos gráficos. Em *Scarface – A vergonha de uma nação* (1932), Howard Hawks abre seu filme com o seguinte texto:

“Este filme é uma crítica ao domínio dos Gângsteres na América e à indiferença do governo diante do constante aumento dessa ameaça à nossa segurança e liberdade. Todos os incidentes nesse filme são reproduções de eventos reais e o propósito é exigir do governo: O que farão a respeito? O governo é o seu governo. O que você fará a respeito?”

Já *Scarface* (1983), de Brian de Palma, abre-se com o seguinte texto:

“Em maio de 1980, Fidel Castro abriu o porto de Mariel, Cuba, com a aparente intenção de permitir que alguns cubanos se reunissem com seus familiares nos Estados Unidos. Em 72 horas, 3 mil embarcações americanas foram até Cuba. Logo ficou evidente que Castro obrigava os barcos a levar não só os familiares, mas a escória de suas prisões. Dos 125 mil refugiados que chegaram à Flórida estima-se que 25 mil tinham antecedentes criminais.”

Nos textos iniciais dos filmes é possível ver como cada diretor adaptou a história de Trail para seu período histórico, abordando, assim, o problema da migração nos EUA e seus eventuais desdobramentos, como a liberdade e o crime organizado, em especial aquele denominado como “máfia” (NATELLA, 2002). Deste modo, verifica-se que os estudos de Singer mais uma vez vem à tona, já que os diretores usaram o cinema como meio de

difusão de realidades do cotidiano pertinentes da época, oferecendo um “treinamento” para a convivência com a violência promovida pela máfia no proibicionismo do EUA da década de 1930. Já De Palma aborda a questão do tráfico de drogas, principalmente a difusão da cocaína nos EUA e a criação dos carteis de tráfico durante a década de 1980.

Outra grande notoriedade é a representação explícita da violência em 1983, diferente da narrativa de 1932. Apesar de hoje acharmos o *Scarface* de Hawks pouco violento (se comparado com o de 1983), é importante notar que o diretor utilizou de grande violência se comparado aos padrões de seu período. O filme termina de ser rodado em 1930, mas só tem a exibição aprovada após 2 anos, em 1932. Isso porque, no início dos anos 30, entra em vigor o “Motion Picture Production Code” (MPPC), também conhecido como “Código Hays”, o código de censura do cinema americano.

O Código Hays foi criado pelo advogado presbiteriano Will Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA. Amigo do Presidente Herbert Hoover e convencido da má influência que Hollywood exercia sobre a sociedade americana, elaborou a lista “Dont’s and Be Carefuls”, que dividia a atenção da censura em duas partes: “Dont’s” não permitia nudez, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias, primeira noite de casais na mesma cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação, entre outros itens. Já a lista “Be Carefuls” debatia uma atenção especial a assuntos como o uso da bandeira americana, execuções legais, roubos de trens, vulgaridades. Começa a vigorar a partir de 31 de março de 1930 e, a partir de 1934, passa a ser supervisionado pela PCA (Production Code Administration), vigorando em Hollywood sem alterações até 1956, e com algumas mudanças até 1963 (BERNSTEIN, 1999).

Sob a pena de uma multa de 25 mil dólares e a proibição da circulação dos filmes nas maiores redes de exibição da época, os diretores eram indiretamente obrigados a seguir tal código de censura ou ficariam fora do roteiro comercial do cinema. Desta forma, fica notável que uma das grandes diferenças da personalidade do protagonista, bem como os limites de violência aplicados aos filmes, tenha sido definida pela presença da censura. Brian De Palma apela no uso da violência explícita (mesmo nos diálogos, como veremos abaixo) e perversão sexual — entre o desejo não declarado que o protagonista possui pela própria irmã, criando assim um personagem complexo em uma grande atuação de Al Pacino, levando também Tony Montana a uma morte heroica na história, diferente da morte de Tony Camonte (interpretado por Paul Muni em 1932). Este protagonista implora

clêmência pela vida e tenta fugir da polícia na eminência de sua prisão, não envolvendo diretamente a irmã na trama do modo incestuoso proposto em 1983. De Palma não enfrentou o problema da censura em seu filme, tornando a trama mais complexa, com a tentativa de sua irmã Gina assassinar Tony enquanto implora pela posse física do irmão a uma tentativa de incesto. Estes são itens que coincidem justamente com tudo o que o código Hays proibia em sua lista. Tais exageros aplicados pelo diretor se devem também à evolução do cinema, que trouxe à tela temas extremamente delicados, com a possibilidade de se aprofundar sem censura, estimulando as temáticas para fruição do espectador com assuntos pertinentes ao público de sua época, oferecendo um treinamento aos estímulos sensoriais humanos.

Uma observação importante é a linguagem verbal proposta no roteiro adaptado para o cinema por Oliver Stone, utilizada pelos personagens na versão de 1983. O protagonista expurga 182 vezes durante o filme a palavra “fuck”, o que intensifica ainda mais a diferença gerada pela ausência da censura em 1983, hiperestimulando a violência proposta em seu filme.

Desta forma, tais ferramentas analisadas com relação à *temática* acima intensificam a produção audiovisual. Da mesma forma, vemos que estes processos, segundo o próprio Bordwell, são uma tentativa de hiperestimular os processos do cinema, com uma ligação intrínseca como aqueles analisados por Singer no começo do século XX.

Voltando à proposta da continuidade intensificada, temos a *construção narrativa em larga escala*, na qual são analisados elementos da estrutura narrativa, trama, cenas, sequências e elipses, entre outros. Na pesquisa de recursos utilizados para intensificação dessa vertente de sua poética, Bordwell identificou itens como a divisão menos clara da narrativa em três atos: introdução de subtramas ou tramas paralelas em maior número; uso de mais de um protagonista; fragmentação cronológica e espacial das tramas, com cenas mais curtas e não-lineares. Pelo fato de ambos os filmes sob análise se tratarem de adaptações de uma obra literária de Armitage Trail, as estruturas respeitam a narrativa literária que segue a tradição da *continuidade clássica*.

Ainda que, para De Palma, graças à vertente vista nos parágrafos acima, o filme dure uma hora a mais, totalizando um tempo de 2 horas e 43 minutos, uma hora a mais que Hawks em 1932, o diretor intensifica principalmente sua obra nas outras vertentes. Em especial, foi realizado uma análise minuciosa da cena final onde ambos os filmes começam no mesmo ponto da trama, e percorrem quase o mesmo tempo de duração na tela filmica

(com diferença de um minuto a mais na versão de 1983) mas, como é verificado, a partir daqui que as duas tramas se diferem de forma relevante.

Já na vertente da *prática estilística*, estão inclusos parâmetros ligados diretamente à textura visual e sonora, como exemplo composição fotográfica dos planos, montagem, iluminação, figurinos, cenários, locações da filmagem, música. Na tentativa de intensificar esta chave, Bordwell aponta: montagem visual rápida, câmeras utilizadas mais próximo dos atores, uso de objetivas de diferentes distâncias focais (grande angular, lente normal e teleobjetiva) em uma mesma cena, movimentos de câmera mais complexos e incessantes.

Com base nesta chave, podemos verificar que muitos dos recursos citados acima proporcionaram uma grande intensificação entre os filmes devido ao desenvolvimento tecnológico que permitiu grandes recursos para Brian de Palma em relação a Howard Hawks. Ainda assim, cabe lembrar que Hawks foi um diretor famoso pela grande habilidade de desenvolver uma grande *mise-en-scène* em suas tomadas e se utilizar de muitos movimentos de câmera, como o *travelling*, como poucos diretores haviam usado até então (RIVETTE, 1953).

Praticamente todos estes processos descendem de alguma forma da evolução econômica e tecnológica que, como vimos, são os principais fatores que levaram ao desdobramento da concepção neurológica da modernidade analisado por Benjamin, Simmel e Krakauer no começo do século, e não deixaram de evoluir. Assim, mais uma vez, vemos uma relação diretamente ligada à intensificação do hiperestímulo audiovisual na evolução ser a base da proposta da continuidade intensificada de Bordwell. Abaixo, pelas análises que serão realizadas dentro desta vertente, poderemos observar que todos os fatores têm como função tornar o cinema cada vez mais “intenso e visceral”, o que nada mais é que “hiperestimular o espectador”, processo que Singer, em sua produção, demonstra que começa desde o início do século XX.

Em 1983, o diretor se utiliza de uma variedade incessante de movimentos de câmera em sua produção. Os movimentos de câmera variam de longos planos com grua, como o que é utilizado no final do filme na morte de Tony Montana. De Palma busca igualar a mesma ideia do plano que foi usado por Hawks em 1932, onde a sequência começa com a câmera apontada para o chão, Tony Camonte está morto e com o movimento de câmera de baixo para cima, o diretor procura situar o espectador perante a situação do gangster morto, os policiais que correm em direção ao seu corpo e, por fim, no alto do prédio a frase que move o personagem: “The world is yours”. Já De Palma utiliza um movimento muito mais

elaborado – graças também a tecnociência – no qual, em um movimento de grua, a câmera passa da imagem do corpo de Tony Montana, seguido da frase “The world is yours” em neon (característica recorrente no cinema desta década), combinada ainda com o movimento de zoom propiciado pelo desenvolvimento da tecnologia óptica das lentes fotográficas e, conseqüentemente, das cinematográficas.

Hawks, com base no princípio do eixo de 180 graus, não rompe em nenhum momento com esta linha de ação. Rodado inteiramente em estúdio, tal regra é uma necessidade imposta ao diretor, dentro deste conjunto de regras da época de sua produção. De Palma propõe outro estilo muito mais complexo de como utilizar a câmera e onde colocá-la em cada plano. Ele se utiliza de uma locação para as tomadas externas da casa, e de um estúdio para fazer o saguão e a sala dos últimos minutos do filme sob análise. Mesmo assim, a acuidade visual é enorme, com pedaços do saguão se estilhaçando continuamente durante o tiroteio final.

A montagem é outro parâmetro que demonstra a enorme diferença de estilo marcado entre as duas produções. Durante o salto de 51 anos entre os filmes, as técnicas de edição sofreram profundas alterações.

Parte dessa alteração se deve, talvez, pela evolução da própria “modernidade”; Singer cita, em seu texto, que Benjamin adapta uma teoria exposta por Freud em *Além do princípio do prazer* referente à ansiedade como um mecanismo de defesa adaptativa contra o choque traumático. Freud observou, por exemplo, em relação às vítimas de traumas da Primeira Guerra Mundial, que o colapso traumático severo ocorreu sobretudo em soldados para os quais os acontecimentos envolvidos em uma guerra eram totalmente inesperados, e para aqueles que haviam se preparado, ensaiando mentalmente os possíveis choques de um guerra, e não sofreram grandes perturbações. Dessa forma, Benjamin propõe que o próprio cinema tenha sido uma ferramenta para preparação ou imunização contra estes choques do ambiente moderno. Ele cita:

“A aceitação dos choques é facilitada pelo treinamento em enfrentar os estímulos. O cinema é a forma de arte que acompanha a crescente ameaça à vida que o homem moderno tem que enfrentar. A necessidade do homem de se expor aos efeitos do choque é o seu ajustamento aos perigos que o ameaçam.” (SINGER, 2004, p. 118)

Desta forma, Benjamin supôs que o próprio cinema fornecia um treinamento em lidar com os estímulos do mundo moderno.

Nesta análise de montagem é possível ver como o cinema estimulou de fato a capacidade de percepção do espectador em relação ao cinema, e talvez até a própria

realidade. Ao propor o filme *Scarface* de Hawks a espectadores nos dias de hoje, sem grande conhecimento da história e da evolução do cinema, é comum que este sinta uma monotonicidade se comparado às produções contemporâneas. Na cena final analisada, temos um total de 64 planos em 7 minutos e 35 segundos, estabelecendo assim uma média de 7,11⁽⁴⁾ segundos por plano. Já na obra de 1983, temos um total de 225 planos em 8 minutos e 47 segundos de filme, estabelecendo assim uma média de 2,34 segundos por plano.

Além dessa média, vale analisar que, na obra de Hawks, temos 1 plano com menos de ½ segundo duração; 1 plano de ½ a 1 segundo; 7 planos com duração maior que 1 a 2 segundos; 26 planos com duração maior que 2 a 5 segundos; 20 planos com duração maior de 5 a 10 segundos; 8 planos com duração maior que 10 a 30 segundos e 1 plano com duração maior que 30 segundos. Já na obra de 1983, tal intensificação é realmente visível na montagem mais rápida: 18 planos com duração menor que ½ segundo; 71 planos de ½ a 1 segundo; 76 planos com duração maior que 1 a 2 segundos; 44 planos com duração maior que 2 a 5 segundos; 10 planos com duração maior de 5 a 10 segundos; 5 planos com duração maior que 10 a 30 segundos e 1 plano com duração maior que 30 segundos.

Assim é possível notar a diferença proposta no estilo de De Palma de uma montagem muito mais rápida, hiperestimulando a sensação visual do espectador. Enquanto Hawks tem a maioria de seus planos de 2 a 10 segundos (46 planos de um total de 64 – 71,9%), De Palma tem a maioria dos planos de 0 a 2 segundos (165 planos de um total de 225 – 73%).

Analisando a escala de planos, temos outra grande mudança de estilo de um diretor para o outro. Hawks usou, na cena em análise, 6 GPG (grande plano geral), 10 PG (plano geral), 22 PA (plano americano), 17 PM (plano médio), 6 PP (plano próximo), 1 PPP (primeiríssimo plano próximo) e 2 PD (plano detalhe). Já De Palma, 13 GPG, 61 PG, 42 PA, 49 PM, 46 PP, 1 PPP, 13 PD. Fica assim também comprovada a hipótese proposta por Bordwell que um dos princípios para a intensificação continuada seja a câmera mais próxima dos atores em uma diferença de 46 planos próximo, utilizados por De Palma, contra 6 utilizados em 1932. Cabe lembrar que muitas das sensações da câmera próxima aos atores se devem ao uso de teleobjetivas, às quais Howard Hawks não tinha acesso em sua época, sendo necessário a aproximação da câmera por meio de *travelling*.

⁴ Na pesquisa de Bordwell, verifica-se que a média de duração dos planos durante o período de 1930 a 1960 era de 8 a 11 segundos (BORDWELL, 2006, pág 121), verificando-se assim que a obra de Howard Hawks tem uma montagem mais rápida que a média da época.

O formato da tela é outro fator importante. Rodado no formato 1.37:1, a composição pictórica e toda a *mise-en-scène* de Hawks proporcionava muito mais os planos abertos que os planos fechados. Quando utilizado o plano próximo (PP), o filme deixa de fornecer ao espectador a informação da localização física do ator em cena. Dessa forma, o formato estendido da tela do filme de De Palma no formato 2.35:1 proporciona ao diretor a possibilidade de, durante o PP, ou até mesmo no PPP, vazar informações ao espectador acerca da localização física do ator em cena. Assim, De Palma intensifica a quantidade de planos mais próximos aos atores, não utilizando muito alguns princípios da continuidade clássica, fornecendo obrigatoriamente o plano geral para que o espectador não perca a referência de localização da cena, cortando, assim, por diversos vezes, de um plano próximo para outro plano próximo .

A acuidade sonora também é fator de extrema relevância entre os filmes. Hawks foi um dos pioneiros do cinema sonoro. Neste período, grande parte das obras cinematográficas eram sonorizadas posteriormente em estúdio. O cinema sonoro começava a engatinhar com as primeiras tecnologias nesta época (vale lembrar que a obra foi finalizada em 1930, e não em 1932, ano de sua estreia), quando o som ainda era mono. Já De Palma tem a tecnologia de captação de som extremamente desenvolvida. O filme não chegou a se apropriar da tecnologia THX, lançada no mesmo ano de *Scarface*, em *O Retorno de Jedi*, de George Lucas. Mesmo assim, a tecnologia nomeada *4-track Stereo* já proporcionava uma qualidade muito superior de áudio; além disso, os processos de captação também eram bastantes evoluídos em relação ao filme original, processos que hiperestimularam a percepção auditiva do espectador.

Finalizando a vertente da *prática estilística*, podemos citar a iluminação/cor. O filme de Hawks foi produzido ainda na ausência da tecnologia do filme colorido que já teve suas aplicações ainda em sua década, em 1935. Ainda assim, a construção da iluminação de sua obra é bastante impactante, com um contraste muito grande entre claro e escuro, sendo referenciada por muitos como uma obra do cinema *noir*. Já De Palma exagera bastante nas cores com uma saturação muito elevada das cores, criando um impacto visual também na busca de uma estética visual em seu filme, como fez Howard Hawks.

3. Conclusão

A poética do cinema da continuidade intensificada, proposta por David Bordwell, tem como um de seus princípios que a evolução do cinema foi no intuito de torná-lo cada vez mais visceral e intenso ao espectador. Para que isso ocorresse, as ferramentas utilizadas pelos diretores durante a evolução do cinema são totalmente ligadas ao intuito de estimular, ou ainda, hiperestimular o espectador sentado diante do ecrã, seja na intensificação da narrativa ou até no uso do desenvolvimento da tecnociência para evoluir os meios de produção ou exibição.

Ambos os filmes, ainda que adaptados da mesma obra, exemplificam a intensificação da fruição audiovisual do espectador, sendo hiperestimulada continuamente, elevando a percepção natural construída pelo cinema durante sua história até o dias de hoje. Apesar de tantas diferenças visuais entre as obras, a diferença fundamental não está nas duas primeiras vertentes – *temática* e *construção narrativa em larga escala* –, propostas por David Bordwell em sua teoria da poética do cinema da *continuidade intensificada*, e sim na *prática estilística*. Mas a diferença capital entre as duas obras são os diferentes estilos, lembrando que eles têm sua relação ligada intrinsecamente com os diretores.

Podemos, então, analisar que todos os processos citados no título da obra de Singer, *Modernidade, hiperestímulo e o sensacionalismo popular*, possuem uma intertextualidade intrínseca ao processo de *continuidade intensificada* do cinema proposto por Bordwell.

A pergunta que resta é: porque a poética da *continuidade intensificada* proposta por Bordwell parte somente a partir de 1960? Muitos dos fatores aqui citados, principalmente aqueles ligados à evolução da tecnociência, contribuíram diretamente para essa intensificação. Pode-se dizer que, a partir de 1895, quando os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo, o cinema vem se intensificando a cada evolução, como por exemplo a alteração da duração de um filme, de poucos segundos ao longa metragem, sua forma narrativa, sua passagem de atração de *vaudeville* para uma arte, a introdução do áudio, etc. Ainda que a proposta da continuidade clássica seja pertinente a esse período, a intensificação desta continuidade talvez não parta de 1960, mas sim desde o nascimento do cinema como a invenção da vida moderna.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BERNSTEIN, Matthew. **Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

- BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. **The Classical Hollywood Cinema**. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____; THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2009.
- NATELLA, Pasquale. **La parola Mafia**. Firenze: Leo S. Olschki Ed., 2002.
- RIVETTE, Jacques, “Génie de Howard Hawks”. In: **Cahiers Du cinéma**, nº 23, Maio de 1953, pp. 16-23.
- SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cossac & Naif, 2004.
- STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Campinas: Ed. Papirus, 2003.