

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSOS DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
BACHARELADO EM HISTÓRIA

MARIA ANTONIA SOARES ROBERTO

“DON CORLEONE, FAÇA JUSTIÇA”: uma análise sobre como *O Poderoso Chefão* (1972) reinventou a figura do mafioso e a narrativa dos filmes de *gangster*.

MARIA ANTONIA SOARES ROBERTO

“DON CORLEONE, FAÇA JUSTIÇA”: uma análise sobre como *O Poderoso Chefão* (1972) reinventou a figura do mafioso e a narrativa dos filmes de *gangster*.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, Campus Santa Mônica, como requisito para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Iara Toscano Correia

Uberlândia
2026

MARIA ANTONIA SOARES ROBERTO

“DON CORLEONE, FAÇA JUSTIÇA”: uma análise sobre como *O Poderoso Chefão* (1972) reinventou a figura do mafioso e a narrativa dos filmes de *gangster*.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, Campus Santa Mônica, como requisito para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Iara Toscano Correia

Uberlândia, 2026

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Iara Toscano Correia - UFU (Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Spini - UFU

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior - UFU

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo compreender como o filme *O Poderoso Chefão* (1972) ressignificou a figura do mafioso e a narrativa dos filmes de *gangster* no cinema estadunidense, a partir da análise da trajetória do gênero *gangster* e do movimento cinematográfico Nova Hollywood (1960-1980). Para o desenvolvimento desta pesquisa, será adotado o recorte temporal de 1900 a 1971, a fim de contemplar os diversos momentos turbulentos da História dos Estados Unidos e da História do Cinema Norte-Americano que foram essenciais para o desenvolvimento do gênero e dos filmes de máfia. Lançado em 1972, *O Poderoso Chefão* narra a história da família mafiosa ítalo-americana Corleone, desenvolvendo-se a partir dos conflitos que essa família protagoniza devido às decisões do chefe da família, Vitor Corleone (Marlon Brando). Considerado pelos críticos de cinema como um dos melhores filmes de todos os tempos, *O Poderoso Chefão* mantém-se relevante com uma das principais obras do cinema hollywoodiano e do gênero dos filmes de *gangster*. Dessa forma, através desta pesquisa, pretende-se compreender como a obra do diretor Francis Ford Coppola contribuiu para a inovação nas narrativas dos filmes de máfia na década de 1970.

Palavras-chave: O Poderoso Chefão; Cinema Norte-americano; Filmes de gângster; História dos Estados Unidos da América.

ABSTRACT

This study aims primarily to understand how the film *The Godfather* (1972) redefined the figure of the mobster and the narrative of gangster films in American cinema, based on an analysis of the trajectory of the gangster genre and the New Hollywood movement (1960–1980). For the development of this research, the time frame from 1900 to 1971 will be adopted in order to encompass the various turbulent moments in United States history and in the history of American cinema that were essential to the development of the genre and of mafia films. Released in 1972, *The Godfather* tells the story of the Italian-American mafia family Corleone, unfolding through the conflicts the family faces as a result of the decisions made by its head, Vito Corleone (Marlon Brando). Considered by film critics to be one of the greatest films of all time, *The Godfather* remains relevant as one of the key works of Hollywood cinema and of the gangster film genre. Thus, this research seeks to understand how director Francis Ford Coppola's work contributed to innovation in mafia film narratives in the 1970s.

Keywords: The Godfather; American cinema; gangster films; History of the United States of America.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1, 2, 3 e 4 - Sequências de frames que mostram a conversa entre Rico/*Little Caesar* e Joe Massara no restaurante.

Figuras 5 e 6 - Sequências de frames que apresentam o diálogo final entre Rico/*Little Caesar* e o Sargento Flaherty.

Figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12 - Sequências de frames que apresentam o diálogo entre Amerigo Bonasera e Don Vito Corleone.

SUMÁRIO

Introdução.....	6
<i>O Poderoso Chefão (1972) nas pesquisas acadêmicas brasileiras.....</i>	11
O Best-seller de Mario Puzo é adaptado para o cinema.....	13
Ítalo-americanos X Paramount Pictures: reivindicando o direito a um novo olhar sobre os ítalo-americanos no audiovisual.....	17
Francis Ford Coppola recria o gênero de máfia através do O Poderoso Chefão.....	24
Considerações finais.....	36
Fontes.....	37
Referências Bibliográficas.....	37

Introdução

Pretende-se, neste trabalho de conclusão de curso, compreender como o filme *O Poderoso Chefão* (1972)¹ ressignificou a narrativa e a figura do *gangster* no cinema norte-americano, a partir da análise da trajetória do gênero *gangster* e do movimento cinematográfico denominado como Nova Hollywood. Para o desenvolvimento desta pesquisa, iremos trabalhar com o recorte temporal de 1900 a 1971. O recorte temporal escolhido possibilita observar os diversos momentos turbulentos na sociedade estadunidense e da História do Cinema Norte-Americano. Percebendo como os acontecimentos históricos ao longo do século XX até o lançamento do filme contribuíram para o desenvolvimento dos filmes de *gângster*, destacam-se: a veiculação de discursos políticos com aversão aos imigrantes no final do século XVIII, a implementação da Lei Seca, a censura em Hollywood durante a Era de Ouro e a produção do filme estudado. Assim, por meio deste trabalho será possível entender como *O Poderoso Chefão* reinventou a narrativa dos filmes de máfia durante os anos 70.

O tema desta investigação surge devido ao grande interesse e da paixão da autora da pesquisa por filmes de máfia, despertados pelo contato com a trilogia *O Poderoso Chefão* e a extensa filmografia dos atores norte-americanos Al Pacino e Robert De Niro, estes que foram protagonistas da trilogia e tiveram diversos papéis relevantes nos filmes de máfia do século XX. No início do desenvolvimento da pesquisa, desejávamos investigar a relevância do *O Poderoso Chefão* e o impacto que o filme teve em outras produções audiovisuais para além gênero *gangster* após cinquenta e quatro anos de sua estreia nas telas dos cinemas. Porém, a pesquisa tomou novos rumos após a leitura das referências bibliográficas selecionadas inicialmente, já que notou-se a presença de diversas mudanças nos filmes de máfia no decorrer da expansão do gênero no período da Era de Ouro de Hollywood e com a retomada das produções de filmes do gênero com o surgimento da Nova Hollywood, cujo principal representante é *O Poderoso Chefão*.

Lançado em 1972, *O Poderoso Chefão* conta a história da família mafiosa ítalo-americana Corleone e se desenvolve a partir dos conflitos que essa família protagoniza devido às decisões do chefe da família, Vitor Corleone (Marlon Brando). Considerado pelos críticos de cinema como um dos melhores filmes de todos os tempos, *O Poderoso Chefão*

¹ O PODEROSO Chefão [Filme]. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Estados Unidos: Paramount Pictures; 1972. (175 min).

mantém sua relevância com uma das principais obras cinematográficas do cinema hollywoodiano, tendo frases de personagens e cenas emblemáticas do filme sendo referenciadas em outras obras do audiovisual até os dias de hoje.

Em 1905 e 1906, surgem os filmes de máfia, os quais foram inspirados em discursos políticos veiculados em editoriais de jornais, revistas, *cartoons*, romances e até mesmo peças teatrais. Esses discursos são resultados do incômodo gerado entre os norte-americanos com a chegada de imigrantes de países da Europa e da Ásia devido a industrialização dos Estados Unidos da América no final do século XVIII. Mesmo vivendo em

condições de vida deploráveis dos imigrantes e a miséria visível, decorrentes da exploração laboral menos perceptível e dos aluguéis exorbitantes, tornaram-se um tema comum de interesse para uma série de discursos urbanos “etnográficos” que permeiam a cultura racial erudita e popular dos Estados Unidos.²

Embora tenham sua herança cultural enaltecida pelos americanos, os italianos eram encarados como “inaptos” para a cidadania norte-americana com a justificativa de que eles possuíam “ligação “normal” (...) com organizações criminosas, geralmente identificadas como sociedades da Mão Negra, regularmente apresentadas em esquetes de vaudeville, artigos de jornal e *cartoons*”³.

Deste modo, os filmes de máfia nascem

Reproduzindo as reportagens sensacionalistas da imprensa amarela sobre jogos de azar em bares, prostituição e terríveis brutalidades que ocorriam na Little Italy, e satisfazendo um crescente interesse etnográfico pela vida dos italianos em Nova York, o cinema americano primitivo tornou visível, mas também ampliou (e ficcionalizou) o que muitos americanos imaginavam sobre os bastidores da metrópole americana, mas nos quais tinham medo de se aventurar.⁴

²Citação original: immigrants’ deplorable living conditions and visible squalor stemming from less noticeable labour exploitation and prohibitive rents became a common subject of interest for a range of urban, ‘ethnographic’ discourses interspersing America’s highbrow and popular racial culture. BERTELLINI, Giorgio. **Black hands and white hearts: Italian immigrants as “urban racial types” in early American film culture.** Urbans History, v.31, p.379, dez.2004. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/article/abs/black-hands-and-white-hearts-italian-immigrants-as-urban-racial-types-in-early-american-film-culture/895A19920CDD8E55120426314ACFC5C9>. Acesso em: 12 mar. 2026.

³ Citação original: Italians’ allegedly ‘normal’ affiliation with criminal organizations, usually identified as Black Hand societies, regularly presented in vaudeville sketches, newspaper articles and cartoons. *Ibid.*, p.388

⁴ Citação original: Duplicating the yellow press sensationalist reports about saloon gambling, prostitution and terrible brutalities taking place in Little Italy and satisfying a growing ethnographic interest in Italians’ life in New York, early American cinema made visible but also magnified (and fictionalized) what many Americans imagined about the inner circuits of the American metropolis but were too afraid to venture into. BERTELLINI, Giorgio. **Black hands and white hearts: Italian immigrants as “urban racial types” in early American film culture.** Urbans History, v.31, p.388, dez.2004. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/article/abs/black-hands-and-white-hearts-italian-immigrants-as-urban-racial-types-in-early-american-film-culture/895A19920CDD8E55120426314ACFC5C9>. Acesso em: 12 mar. 2026.

Os filmes de gangsteres tiveram um aumento de produção e se tornaram um gênero em 1930-1931. Esse aumento estava ligado ao interesse do público pelo gênero devido a implementação da Lei Seca nos Estados Unidos, já que com a proibição da produção e venda de bebidas alcoólicas,

gângues de infratores empreendedores (...) faziam o álcool circular por alambiques no interior e em estabelecimentos clandestinos na cidade. Frequentemente descendentes de italianos ou irlandeses, eles estruturaram seus impérios como famílias e tornaram-se figuras famosas em cidades como Chicago e Nova York.⁵

Porém, nesse mesmo período, em pleno o auge Era de Ouro de Hollywood⁶, os estúdios se deparam com a necessidade de reinventar o gênero e reestruturar a fórmula do *gangster* em virtude das “ameaças de censura, boicote e regulamentação federal”⁷. Essas medidas eram resultado da implementação do *Production Code* (Código de Produção). O Código de Produção eram um conjunto de “regras para a produção cinematográfica que formalizou a autocensura de Hollywood e provocou transformações progressivamente conservadoras nas narrativas produzidas pelos estúdios norte-americanos”⁸. Assim, os roteiros dos filmes de *gangster* passaram a reduzir a quantidade de cenas de violência, a fim de evitar que o público “simpatizasse” com as histórias e se sentissem encorajados a realizar as mesmas ações que os personagens. Logo, o gênero perde força e vão surgindo variações. Porém, com o enfraquecimento da censura em Hollywood e a crise financeira dos estúdios, surge um novo movimento cinematográfico, possibilitando a retomada dos filmes de máfia com temas mais complexos. Assim, em 1972 surge *O Poderoso Chefão*.

Durante a pesquisa, nos deparamos com duas referências bibliográficas⁹ que consideramos importantes para a compreensão da temática, o artigo *Imprensa e estereótipos: Como o The New York Times retrata a Máfia Ítalo-americana* e o livro *A História do crime*

⁵ COUSINS, Mark. **História do Cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, p.138, 2013.

⁶ Décadas de 1920 e 1960.

⁷ SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System**. New York: Random House, p. 82, 1981.

⁸ TANAKA, Elder Kôei Iitkawa. **Censura e Macarthismo em *Force of Evil*, de Abraham Polonsky**. Estudos Anglo-Americanos, v.5, nº 2, p.296, 2016. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/reaa/article/view/1779>. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁹ SOUTHWHEEL, David. **A História do crime organizado: os segredos e códigos de silêncio das mais poderosas organizações criminosas foram, finalmente, quebrados**. Editora Escala Ltda., 2014; HOHLFELDT, Antônio Carlos; TAVARES, PEDRO HENRIQUE JARDIM. **Imprensa e estereótipos: Como o The New York Times retrata a Máfia Ítalo Americana**. In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1986-1.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2026.

organizado: os segredos e códigos de silêncio das mais poderosas organizações criminosas foram, finalmente, quebrados. Estas obras destacam a influência da Liga Ítalo-Americana pelos Direitos Civis no processo de reinvenção da figura do mafioso no filme de Francis Ford Coppola, através das reivindicações por parte da Liga pela retirada das palavras “Máfia” e “*Cosa Nostra*”. Segundo Pedro Henrique Jardim Tavares, autor do artigo *Imprensa e estereótipos: Como o The New York Times retrata a Máfia Ítalo-americana*, os membros da Liga Ítalo-americana de Direitos Civis “acreditavam, honestamente, que a Máfia era uma organização criada pelos meios de comunicação e departamentos de segurança”¹⁰. No entanto, mesmo comprovada a presença do crime organizado nos Estados Unidos, podemos compreender que os protestos da Liga ocorriam em virtude da associação das palavras “Máfia” e “*Cosa Nostra*” aos ítalo-americanos, uma vez que isso constituía uma forma de perpetuar um mito que insinua que todos os italianos e seus descendentes faziam parte do crime organizado.

Além de analisarmos o filme *O Poderoso Chefão*, examinaremos o filme *Alma no Lodo* (1931)¹¹. Ao trazermos para análise essa fonte secundária, nosso intuito é examinar como a figura mafiosa é apresentada ao espectador na primeira metade do século XX. Essa segunda fonte foi escolhida devido a sua relevância na história dos filmes de *gangsters* e seu enredo. Dirigido por Mervyn LeRoy, *Alma no Lodo* (1931) é uma adaptação do romance do escritor norte-americano William Burnett e narra a trajetória do personagem Caesar Enrico Bandello (Edward G. Robinson), abordando sua ascensão como líder de uma gangue em meio a Lei Seca em Chicago. O filme “é considerado o primeiro grande filme de *gangster* desse período e contribuiu para a popularização da figura desse tipo de criminoso, associando-o no imaginário coletivo a grupos de imigrantes judeus, irlandeses, africanos, asiáticos e, principalmente, italianos”¹².

A análise dos filmes foi realizada por meio do processo de decupagem. Através desse processo foi possível identificar detalhadamente diversos elementos narrativos ou alegóricos que integram a obra fílmica: a imagem, os personagens, o ângulo da câmera, a trilha sonora, o cenário, os diálogos entre os personagens, por fim, a linguagem da ação gestual e cênica. Além disso, “por meio da análise das imagens, também é possível melhor entender as

¹⁰ HOHLFELDT, Antônio Carlos; TAVARES, PEDRO HENRIQUE JARDIM. **Imprensa e estereótipos: Como o The New York Times retrata a Máfia Ítalo Americana.** In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014. p. 8. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1986-1.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2026.

¹¹ ALMA no Lodo [Filme]. Direção: Mervyn LeRoy. Estados Unidos: First National Pictures; 1931. (79 min)

¹²*Ibid.*, p.10.

mudanças e transformações por que passaram os diferentes grupos sociais, assim como as tendências artísticas que inspiraram tais imagens”¹³, tendo em vista que em nossa metodologia reconhecemos que

o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos.¹⁴

Neste trabalho, a análise filmica será articulada com a bibliografia que visa debater a respeito da imigração europeia para os Estados Unidos no final do século XIX, a História dos filmes de máfia em Hollywood no decorrer do século XX, a História do crime organizado nos Estados Unidos, a implementação e o funcionamento de *Motion Picture Production Code*, a trajetória do movimento cinematográfico Nova Hollywood, a origem e os objetivos da Liga Ítalo-americana de Direitos Civis e, por fim, a produção do filme *O Poderoso Chefão*.

Diante do exposto, o desenvolvimento deste trabalho será dividido em quatro tópicos. No primeiro tópico, iremos analisar, de forma objetiva, algumas pesquisas acadêmicas que investigam *O Poderoso Chefão*. Essa seção tem como intuito compreender como a academia tem se apropriado do filme de Francis Ford Coppola em suas pesquisas.

No segundo tópico, será abordado sobre o movimento cinematográfico denominado como Nova Hollywood (1960-1980) e os bastidores da produção do filme *O Poderoso Chefão*, visto que Coppola é um dos principais nomes do movimento. Além disso, a partir das características das produções realizadas na Nova Hollywood, é possível compreender fatores que possibilitaram o desenvolvimento do filme.

No terceiro tópico, abordaremos as reivindicações estabelecidas pela Liga Ítalo-Americana dos Direitos Civis para a produção do *O Poderoso Chefão*, e, além do mais, aprofundaremos na história das organizações criminosas nos Estados Unidos e nos primórdios dos filmes de máfia.

Para finalizar o trabalho, no último tópico, analisaremos os filmes *Alma no Lodo* e *O Poderoso Chefão*, com o objetivo de explorar a construção e desenvolvimento da figura do mafioso e da narrativa dos filmes de máfia ao longo do século XX, a fim de compreender

¹³ MONTEIRO, Charles. **Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual. Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v.9, n.2, p.14, 2013 Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/410>. Acesso em: 12 mar. 2026.

¹⁴ VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, p.285, 2012.

quais elementos narrativos foram utilizados e reformulados por Francis Ford Coppola para transformar o gênero durante a metade do século XX.

O Poderoso Chefão (1972) nas pesquisas acadêmicas brasileiras

Ao realizarmos um levantamento na plataforma de pesquisas Google Acadêmico, a fim de percebermos como o filme tem sido apropriado pelas ciências humanas, foi possível identificar alguns artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses que analisam o filme *O Poderoso Chefão*. No universo de pesquisas identificadas, destacamos os seguintes trabalhos: *O Poder do Chefão: o mito da máfia italiana no cinema de Hollywood*¹⁵, *Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas relações com a História*¹⁶, *Violência e mobilidade social nos filmes de gângster*¹⁷. Essas pesquisas foram escolhidas por abordarem, em suas investigações, a trajetória do gênero *gangster* em Hollywood para além do *O Poderoso Chefão*. Porém, duas delas foram selecionadas por pertencerem à área da História.

A dissertação de Cristine de Andrade Pires, *O Poder do Chefão: o mito da máfia italiana no cinema de Hollywood*, tem como principal objetivo analisar o mito da máfia italiana através do cinema norte-americano a fim de compreender o interesse do público pelos filmes de *gangster*, visto que, assim como a figura do cowboy, os mafiosos têm destaque nas telas do cinema. Para a realização de sua pesquisa, Pires analisou diversos filmes. Dentre os filmes analisados na dissertação, Cristine de Andrade Pires dedica um capítulo para a trilogia *O Poderoso Chefão*. Neste capítulo, a nossa análise se volta para o subcapítulo *O Poderoso Chefão e a nova fase do subgênero*, no qual a pesquisadora evidencia que o filme de Francis Ford Coppola se tornou o primeiro filme do gênero a expor os detalhes de funcionamento do mundo da máfia e a estrutura familiar e social que o permeia. A inserção da figura do mafioso

¹⁵ PIRES, Christine de Andrade. **O Poder do Chefão: O mito da máfia italiana no cinema de Hollywood**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8327/1/000478532-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2026.

¹⁶ BUNDCHEN, Vitor Bernardi. **Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas relações com a História**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpel.edu.br/handle/ri/2787>. Acesso em: 12 mar. 2026.

¹⁷ BENOSKI, Diogo Albino. **Violência e mobilidade social nos filmes de gângster**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92372>. Acesso em: 12 mar. 2026.

dentro dessa teia de relações contribui para a reestruturação do personagem, uma vez que, por muito tempo, o mafioso era apresentado como “a figura solitária e sem vínculos afetivos”¹⁸.

Na dissertação de Vitor Bernardi Bündchen, *Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas relações com a História*, os principais objetivos do autor são analisar as representações cinematográficas da máfia norte-americana e demonstra as relações dos filmes de máfia com a história. Em sua análise, o autor indica que o filme é considerado um marco na história do audiovisual por se fundamentar em conceitos tradicionais de uma máfia ítalo-americana, apresentando, pela primeira vez, os bastidores da organização mafiosa, elemento que se tornaria “uma referência posterior usada em diversas películas”¹⁹. Em relação à violência exacerbada presente no filme, Bündchen observa que ela é utilizada para demonstrar que “a Máfia ítalo-americana não se considera criminosa no sentido amplo da palavra, mas sim transgressora de leis que ignora, sempre honrando os preceitos de lealdade e colaboração com o bem-estar social das pessoas que os cercam”²⁰.

No entanto, na tese *Violência e mobilidade social nos filmes de gangster*, Diogo Albino Benoski busca estudar as transformações ocorridas nos filmes de máfia ao longo do tempo. Benoski analisa essas transformações através da representação da violência e da influência do contexto nas produções audiovisuais sobre o tema. Para alcançar seu objetivo, Benoski examina os filmes destacando sua origem, suas principais características, a relação entre os personagens mafiosos e a mobilidade social e sua relação com aspectos da realidade. Ao analisar *O Poderoso Chefão*, Diogo Albino Benoski destaca que o filme de Francis Ford Coppola colocou o gênero de volta às telas de cinema, e assim como *Bonnie e Clyde* (1967), *O Poderoso Chefão* “é um dos filmes a questionar o poder das autoridades”²¹, pois “a família Corleone desempenha um papel bastante simbólico, pois funciona como um estado de poder paralelo ao poder governamental. Eles são capazes de proporcionar segurança e estabilidade aos seus protegidos”²². Além disso, o pesquisador destaca a presença de uma característica

¹⁸ PIRES, Christine de Andrade. **O Poder do Chefão: O mito da máfia italiana no cinema de Hollywood**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.53, 2016. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8327/1/000478532-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2026.

¹⁹ BUNDCHEN, op. cit., p.29.

²⁰ BUNDCHEN, Vitor Bernardi. **Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas relações com a História**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, p.50, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpel.edu.br/handle/ri/2787>. Acesso em: 12 mar. 2026.

²¹ BENOSKI, Diogo Albino. **Violência e mobilidade social nos filmes de gangster**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p.57, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92372>. Acesso em: 12 mar. 2026.

²² *Ibid.*, p.57.

comum nas produções desse gênero filmico: o forte apelo realista. Presente não apenas no primeiro filme, mas em toda a trilogia de *O Poderoso Chefão*, “os personagens envolvidos na narrativa da trilogia são inexistentes, mas muitas das ações que eles desenvolveram tiveram inspiração em eventos reais”²³.

Ao examinar os trabalhos acadêmicos que analisam o filme *O Poderoso Chefão* observa-se que eles evidenciam a evolução dos filmes norte-americanos sobre máfia ao longo do tempo, bem como a contribuição de *O Poderoso Chefão* para o desenvolvimento do gênero. Entretanto, quando as pesquisas abordam obras que estrearam após 1960, período em que *O Poderoso Chefão* se insere, o filme que pretendemos estudar é explorado de maneira recortada nessas análises, em razão da grande quantidade de filmes selecionados pelos autores para serem explorados ao longo dos trabalhos.

O *Best-seller* de Mario Puzo é adaptado para o cinema

Entre as décadas de 1920 e 1960, os filmes produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood contribuíram para a consolidação da Era de Ouro²⁴ da indústria cinematográfica. Contudo, esse período também foi marcado por uma série de “embates entre estúdios, setores da sociedade civil e autoridades políticas, envolvendo a questão de liberdade de expressão e censura”²⁵. Tais embates estavam ligados a várias mudanças que envolviam o âmbito cultural e econômico nos Estados Unidos, e que se tornaram importantes para a configuração de novos comportamentos e valores. Nesse contexto, o cinema assumiu a função de mediador e negociador desses novos valores e comportamentos. Em 1930, o *Motion Picture Production Code*, ou como é mais conhecido, Código Hays, foi implementado em Hollywood com o objetivo de regulamentar as imagens e mensagens que poderiam ser exibidas nas telas dos cinemas.

²³ *Ibid.*, p.86.

²⁴ Período que representou a ascensão dos estúdios de cinema, desenvolvimentos de novas técnicas cinematográficas e a consolidação dos Estados Unidos como potência da indústria cinematográfica. Foi nesse período que foram feitos grandes clássicos do cinema como *Mágico de Oz* (1939) e *Cidadão Kane* (1941). Para saber mais sobre a “era de ouro” de Hollywood ler o artigo “A Era de Ouro de Hollywood: uma época de estrelas, estúdios e sonhos. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/a-era-de-ouro-de-hollywood-uma-epoca-de-estrelas-estudios-e-sonhos/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

²⁵ BARROS, Carla Miucci Ferrasi; SPINI, Ana Paula. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood** (1931-1934). *ArtCultura*. Uberlândia, v.17, n.30, p.16, jan-jun 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758>. Acesso em: 12 mar. 2026

No entanto, a partir de 1952, iniciou-se um processo de enfraquecimento da censura instalada através do *Motion Picture Production Code*. Com a crise financeira dos estúdios hollywoodianos em 1969 e 1971, causada pelos altos gastos com produções cinematográficas que não geraram lucro, os estúdios passaram a investir em filmes experimentais e com abordagens mais polêmicas.

É nesse mesmo período que os Estados Unidos testemunharam o surgimento de diversos movimentos que buscavam romper com os tabus e valores tradicionais da sociedade da época. Esses movimentos compartilhavam o descontentamento em relação ao ideal propagado pelo *American Way of Life*, vivencia-se o auge da Guerra Fria e o aprofundamento da Guerra do Vietnã. Ao mesmo tempo que questionavam esses problemas presentes na sociedade norte-americana, esses movimentos passaram a propor “uma nova maneira de agir, pensar e sentir, o que fez com que esse movimento fosse extremamente rico de significados”²⁶.

Esses descontentamentos reunidos no mundo das artes foram denominados “contracultura”, e foram expressos através do campo artístico, principalmente por meio do *rock’n’roll* e do movimento *Beatnik*²⁷. No entanto, tais incômodos não ficaram limitados ao campo musical e literário, eles também chegaram às telas do cinema. Assim surgiu a Nova Hollywood²⁸ ou Renascimento Hollywoodiano. No artigo *A Guerra do Vietnã no cinema hollywood (1968-1979)*, Tiago Gomes da Silva destaca que as principais características desse movimento cinematográfico, que surge no fim dos anos 60, é a “busca por um cinema mais engajado, contestador, não conformista e que almejava um caráter autoral, em que o diretor era o “autor” de determinada película”²⁹. Logo, um grupo de realizadores denominado como

²⁶ FERREIRA, Neilane Maria. Paz e Amor na Era do Aquários: a Contracultura nos Estados Unidos. Cadernos de Pesquisa do CDHIS. Uberlândia, v.33, n.18, 2005. p.69. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/102>. Acesso em: 12 mar. 2026.

²⁷ Movimento literatura que surgiu nos anos 1950 que buscava abordar temas críticos como o estilo de vida americano, utopias, o incentivo de uso de drogas e o sexo livre. Para saber mais sobre o movimento *Beatnik* ler o artigo “A relação da literatura *Beatnik* com a música de Contracultura”. Disponível em: [http://www.musimid.mus.br/6encontro/pdf/6%20Musimid%20\(2010\)%20%20Savio%20Augusto%20Lopes%20da%20Silva%20Junior.pdf](http://www.musimid.mus.br/6encontro/pdf/6%20Musimid%20(2010)%20%20Savio%20Augusto%20Lopes%20da%20Silva%20Junior.pdf). Acesso em: 12 mar. 2026.

²⁸ Outro termo que pode ser utilizado para definir esse movimento cinematográfico que surgiu no final dos anos 60 a meados dos anos 70 é Hollywood Renaissance. Para saber mais sobre a Nova Hollywood ler o artigo A contracultura e seus impactos no nascimento da Nova Hollywood. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/download/147956/141619/299065>. Acesso em: 12 mar. 2026.

²⁹ SILVA, Tiago Gomes da. A Guerra do Vietnã no cinema hollywoodiano (1968-1979). Boletim Historiar, n.17, out/dez. 2016. p. 20. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/historiar/article/view/5954/4974>. Acesso em: 12 mar. 2026.

*movie brats*³⁰ aparece em cena, dentre os quais se destacava Francis Ford Coppola. No entanto, quem era Francis Ford Coppola antes do *O Poderoso Chefão*?

Nascido em 1939, em Detroit, e criado no Queens, Francis Ford Coppola formou-se na Escola de Cinema, Teatro e Televisão da Universidade da Califórnia (UCLA) e, em seguida, começou sua carreira no audiovisual na década de 1960, trabalhando com a direção e roteirização de curtas-metragens de baixo orçamento. Seus principais trabalhos como roteirista e diretor antes de *O Poderoso Chefão* são: *Demência 13* (1963), *Esta Mulher é Proibida* (1966), *Paris Está em Chamas* (1966), *Agora Você é um Homem* (1966), *O Caminho do Arco-Íris* (1968) e *Patton, Rebelde ou Herói?* (1970). O último filme mencionado rendeu-lhe o prêmio de Melhor Roteiro Original na cerimônia do Oscar de 1971.

Em 1969, foi lançado o romance do autor ítalo-americano, Mario Puzo (1920-1999), *O Poderoso Chefão*. O livro ficou na lista de best-sellers do *New York Times* por 67 semanas, o que despertou a disputa entre os estúdios de cinema *Paramount Pictures* e a *Universal Pictures* pela compra dos direitos autorais da obra. Porém, quem saiu vencedor foi a Paramount. Segundo o autor do livro *Easy riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou hollywood*, Peter Biskind, “quando a Universal ofereceu um milhão de dólares pela opção, Evans³¹ e companhia perceberam que talvez houvesse algo interessante ali, e decidiram ir adiante. Pediram a Puzo que escrevesse um roteiro atualizando a história, enchendo-a de hippies e outras referências contemporânea”³².

Após a compra dos direitos autorais pela *Paramount*, Coppola foi convidado a dirigir *O Poderoso Chefão*. Contudo, o estúdio teve que convencer o diretor, uma vez que “o diretor se via como um artista. *O Poderoso Chefão* era a repetição de *O Caminho do Arco-Íris*: um best-seller, material de outra pessoa”³³. No entanto, o futuro criador da franquia *Star Wars*, George Lucas, conseguiu convencer o diretor a aceitar o trabalho, permitindo que a dupla quitasse uma dívida contraída pela *American Zoetrope*, produtora criada em 1969 pelos dois diretores, junto à *Warner Bros. Pictures* devido ao fracasso do filme *THX: 1138*. Assim sendo, Francis Ford Coppola aceitou assumir a direção de *O Poderoso Chefão*.

³⁰ Primeira geração de diretores formados na faculdade de cinema das universidades.

³¹ Robert Evans foi um famoso produtor de cinema da Paramount Pictures que ficou responsável pela produção dos filmes *O Bebê de Rosemary* (1968), *O Poderoso Chefão* (1972) e *Chinatown* (1974).

³² BISKIND, Peter. **Easy riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, p.128, 2013.

³³ BISKIND, Peter. **Easy riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, p.128, 2013.

Ao assumir a direção e o roteiro, este em colaboração com Mario Puzo, Coppola passou a ter alguns embates com a *Paramount*. Biskind (2013) destaca que o “jovem diretor lutou para fazer um filme de época (os anos de 40, período em que o livro se passa), lutou para filmar em locação em Nova York, lutou por um orçamento maior — e venceu”³⁴. Outro problema enfrentado por Francis Ford Coppola durante a produção do filme foi em relação a escolha do elenco.

Embora O Poderoso Chefão exigisse um trabalho de conjunto do elenco, Michael era quem teria de carregar o filme, e Evans achava que Pacino não estava à altura. Pacino era desconhecido, baixo, e se parecia tanto com um astro de cinema quanto Michael J. Pollard e Gene Hackman. Evans sugeriu Redford, Beatty, Nicholson e até mesmo seu camarada Alain Delon (...) ³⁵

Além disso, Coppola queria Marlon Brando no papel de Vitor Corleone. Porém, o estúdio se recusava em contratá-lo devido às controvérsias envolvendo o ator durante as gravações do filme *O Grande Motim* e o fracasso de seu último filme, *Queimada*. No entanto, “ao se recusar firmemente a ceder às exigências da *Paramount*, Coppola uniu sua força à longa permanência do livro nas listas de mais vendidos, transformando o projeto de uma coisa barata e oportunista em algo completamente diferente”³⁶. As gravações do filme foram concluídas em setembro de 1971.

Assim, em 1972, surge nas telas *O Poderoso Chefão*. Ambientado nos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial, o filme narra sobre a família mafiosa ítalo-americana Corleone, evidenciando os conflitos que ela protagoniza em razão da decisão do chefe da família, Vitor Corleone (Marlon Brando), em não aceitar que os negócios de sua família estejam vinculados ao tráfico de narcóticos na cidade de Nova Iorque. No desenvolvimento do filme, Don Corleone sofre uma tentativa de assassinato motivada por sua recusa em ingressar no narcotráfico. A narrativa ganha novos rumos quando a família Corleone perde um membro importante, Santino Corleone (James Cann), filho mais velho de Vitor e herdeiro natural da família. A partir disso, Michael Corleone (Al Pacino), filho caçula de Vitor, assume os negócios da família e promete vingar a tentativa de assassinato de seu pai e a morte de seu irmão. Assim, a guerra entre as famílias mafiosas de Nova York é o principal destaque na narrativa do filme.

³⁴ BISKIND, Peter. **Easy riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, p.137, 2013.

³⁵ Ibid., p.137.

³⁶ Ibid., p. 137.

Ítalo-americanos X *Paramount Pictures*: reivindicando o direito a um novo olhar sobre os ítalo-americanos no audiovisual

Além dos problemas relacionados à escolha do elenco e à locação das filmagens, outro obstáculo enfrentado por Francis Ford Coppola e pela *Paramount* na realização do filme foi a Liga Ítalo-Americana dos Direitos Civis. Fundada no início da década de 1970 por Joe Colombo, a Liga Ítalo-Americana era composta por membros da sociedade civil, e tinha como objetivo

combater “uma conspiração contra todos os Ítalo-Americanos”. A liga acredita que as autoridades policiais e a mídia, ao utilizarem termos como “Máfia”, criaram a falsa impressão de que o crime organizado nos Estados Unidos é composto apenas por gângsteres de ascendência italiana³⁷.

A partir do propósito da Liga, é importante refletir sobre a presença das organizações criminosas nos Estados Unidos. O crime organizado chegou ao país no século XIX por meio de gangues de rua irlandesas. Inicialmente, esses grupos promoviam ações que visavam à proteção dos “imigrantes irlandeses da violência anti-irlandesa. Mas logo se deslocaram para o controle da prostituição, extorsão, assalto armado e controle das docas da cidade”³⁸. Entre 1880 e 1910, quando os imigrantes italianos deixaram as regiões da Sicília, Nápoles e Calábria rumo aos Estados Unidos, passaram a estar sob domínio dessas gangues criminosas irlandesas. Porém,

Membros da máfia da Sicília, da ‘Ndrangheta da Calábria e da Camorra de Nápoles logo encontraram um novo papel em proteger seus compatriotas das gangues irlandesas, dos policiais corruptos e de outros que queriam aterrorizá-los e explorá-los. Essa proteção, no entanto, logo se transformou em exploração³⁹.

Um dos meios de extorsão comuns entre as organizações criminosas da época era a Mão Negra (*La Mano Nera*). O esquema consistia em mandar cartas às vítimas “dizendo-lhes para dar dinheiro ao remetente ou arriscar a morte por parte da sociedade secreta Mão Negra. As cartas eram sempre assinadas com uma marca de mão preta”⁴⁰. Através da Mão Negra muitas gangues italianas conseguiram lucrar e expandir seus negócios para outros esquemas

³⁷Citação original: “to fight “a conspiracy against all Italian-Americans”. The league believes that law enforcement officials and the media, by the use of words like “Mafia”, have created the false impression that organized crime in the United States is made up only of gangsters of Italian descent”. GAGE, Nicholas. **The Mafia is not an Equal Opportunity Employer**. London: Corgi Books, 1971, p.60.

³⁸SOUTHWEEL, David. **A História do crime organizado: os segredos e códigos de silêncio das mais poderosas organizações criminosas foram, finalmente, quebrados**. Editora Escala Ltda., p.34, 2013.

³⁹*Ibid.*, p.34-35.

⁴⁰*Ibid.*, p.35.

criminosos, como jogos, prostituição e controle dos sindicatos e dos bairros. Entretanto, em 1920, entrou em vigor a Lei Seca, e, assim, o comércio de álcool tornou-se a nova fonte de renda das organizações.

A Lei Seca é o resultado das reivindicações do movimento antialcoólico, que argumentava que “a bebida era uma distração dos americanos, desde os primórdios da colonização”⁴¹. Essas campanhas contra o consumo de álcool começaram após a Guerra Civil norte-americana, período em que “a fabricação de bebidas aumentou tão rapidamente que parecia pôr em perigo as famílias e as fábricas da população operária”⁴². William Miller (1962) destaca que, em 1850, alguns estados já tinham proibido a fabricação e a venda de bebidas alcoólicas, porém, após

Uma série de vitórias locais culminou na Emenda da Proibição Nacional, aprovada pelo Congresso, em dezembro de 1917. Ela proibia a fabricação, venda e transporte de bebidas alcoólicas nos Estados Unidos, sendo ratificada em janeiro de 1919, ano em que o Congresso, votou a Lei Volstead, que a pôs em execução⁴³

Assim, a nova fonte de renda do crime organizado passou a ser “o contrabando de bebida e a distribuição de rum”⁴⁴. Durante os 13 anos de proibição, “a máfia americana se transformou de uma estrutura composta por inúmeras gangues territoriais governadas por líderes locais — uma estrutura que, se centralizada, poderia colher lucros enormes com os constantes ganhos inesperados da Lei Seca”⁴⁵. Além dos elevados lucros, esses grupos passaram a ter mais influência sobre a polícia e políticos locais. Uma das figuras mais emblemáticas desse período na cidade de Chicago foi Al Capone. Em Nova York, os lucros da Lei Seca ajudaram a fortalecer cinco grupos do crime organizado. Esses grupos, ou famílias como eles se autodenominavam, formavam, segundo David Southweel (2013), a *Cosa Nostra*.

Após a revogação da Lei Seca, em 1933, as organizações tiveram que buscar outros negócios para lucrar, assim, a “simples produção, contrabando e distribuição de bebidas alcoólicas para crimes que se tornariam a base de sua organização: agiotagem, extorsão

⁴¹ MILLER, William. **Nova história dos Estados Unidos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, p.321, 1962.

⁴² *Ibid.*, 321

⁴³ *Ibid.*, p.322.

⁴⁴ SOUTHWHEEL, David. **A História do crime organizado: os segredos e códigos de silêncio das mais poderosas organizações criminosas foram, finalmente, quebrados**. Editora Escala Ltda., p.37, 2013.

⁴⁵ Citação original: “(...) the American mafia had transformed from a structure of numerous territorial gangs that were governed by local leaders— a structure that, if centralized, could reap enormous profits from the continuing windfall of Prohibition”. HAGAN, Connor Anthony. **Transformation Of The American Mafia, 1880-1960**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Mississippi, p.43, 2015. Disponível em: https://egrove.olemiss.edu/etd/637?utm_source=egrove.olemiss.edu%2Fetd%2F637&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em: 12 mar. 2026.

industrial, jogos de azar, prostituição, tráfico de narcóticos, sequestro de cargas, roubos e jogos de azar”⁴⁶.

Porém, no final da década de 1940 e no início da década de 1950, com a implementação das investigações do Senado norte-americano para apurar os crimes que prejudicavam o comércio interestadual, e diante de uma série de conflitos internos que envolviam a tentativa de assassinato dos líderes de uma das cinco famílias de Nova York e a competição pelo comando da *Cosa Nostra* entre elas, os cidadãos americanos passaram a conhecer melhor esses grupos criminosos.

Embora a investigação tenha atraído a atenção dos americanos devido à sua divulgação ao público por meio da televisão e dos jornais, o Comitê do Senado não conseguiu apresentar provas suficientes para incriminar nenhum dos membros suspeitos da ACN que foram chamados a depor⁴⁷.

Contudo, o governo continuou com as investigações, e “em 14 de novembro de 1957, na pitoresca cidade de Apalachin, no interior do estado de Nova York, a polícia se deparou com uma reunião de mais de 60 *gangsters* notórios de todo o país”⁴⁸. Assim, os norte-americanos perceberam que os grupos não operavam apenas em nível local, mas em nível nacional.

Mesmo evidenciando a existência do crime organizado nos Estados Unidos, não se pode deixar de lado que as reivindicações da Liga Ítalo-Americana dos Direitos Civis por uma nova representação para os italianos e seus descendentes no audiovisual também estava relacionada à forma como os filmes de *gangster* retratavam os imigrantes, visto que os estereótipos estão presentes desde os primórdios do gênero.

Após o fim da Guerra de Secessão, os Estados Unidos vivenciaram um rápido crescimento industrial. No início do século XX, o país passou a produzir “13,5 milhões de toneladas de aço, 262 milhões de toneladas de carvão e 16 milhões de toneladas de gusa”⁴⁹,

⁴⁶ Citação original: “(...) quickly transitioned from simple liquor production, smuggling, and distribution into crimes that would become the bedrock of their organization: loan-sharking, industrial extortion, gambling, prostitution, narcotics trafficking, cargo hijackings, robberies, and gambling”. *Ibid.*, p.56.

⁴⁷ HAGAN, Connor Anthony. **Transformation Of The American Mafia, 1880-1960**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Mississippi, p.87, 2015. Disponível em: https://egrove.olemiss.edu/etd/637?utm_source=egrove.olemiss.edu%2Fetd%2F637&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em: 12 mar. 2026. Connor Anthony Hagan utiliza a sigla ACN para se referir a Cosa Nostra Americana.

⁴⁸ *Ibid.*, p.88.

⁴⁹ MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.164, 1990.

além de ser destaque na exportação de bens manufaturados, como automóveis⁵⁰. À medida que a expansão industrial americana avançava, surgia a demanda de mão-de-obra barata. Entre 1870 e 1900, imigrantes da Europa e da Ásia foram atraídos para a América do Norte, fazendo com que a população norte-americana aumentasse de 40 milhões para 76 milhões. Dentre esses imigrantes estavam os italianos. Mas o que motivou a emigração italiana para a América do Norte?

O fenômeno migratório era uma característica da população italiana, na medida em que durante o período moderno

comerciantes, artesãos e intelectuais emigravam com regularidade, para estadas menores ou maiores, para o exterior, (...), quando a demanda pela arte e pela cultura italianas era imensa nas cortes europeias e os comerciantes italianos controlavam boa parte do comércio mediterrâneo⁵¹

No entanto, após a unificação do Estado italiano, em 1861, a migração se intensificou devido à industrialização e às medidas políticas implementadas pelo governo para proteger a indústria recém-criada. A política protecionista adotada pelo Estado “favoreceu o grande proprietário de terras, fosse através da política de importação dos manufaturados, como também referente à política de venda dos produtos agrícolas”⁵², mas, por outro lado, prejudicou a população pobre, os trabalhadores braçais, pequenos agricultores e artesãos, uma vez que essas medidas provocaram um aumento dos preços dos alimentos, dificultando as condições de vida da população italiana. Além da crise econômica, outro problema que atingia a Itália era a escassez de alimentos, já que a produção agrícola não acompanhava o aumento da população. Segundo Nelma Baldin (2011), autora do artigo *A Itália, a crise econômica do final do século passado e o processo emigratório*,

a explicação da insuficiência da produção agrícola para a subsistência da sua população, está na limitação da sua configuração geográfica (escassez de terras produtivas ou não) e na ausência, à época, dos recursos de fertilizantes químicos e da moderna mecanização hoje utilizada⁵³.

⁵⁰ A partir de 1880, inventores norte-americanos e europeus se empenharam no desenvolvimento de um motor movido a gasolina para automóveis, logo, o primeiro protótipo foi construído pelo engenheiro alemão Nicolaus Otto em 1832. No entanto, a invenção de Otto foi estudada e melhorada por outros inventores, entre eles o norte-americano Henry Ford, que, em 1896, fundou a Ford Motor Company e criou um sistema de produção em linha que permitiu a fabricação de automóveis do modelo T em grande escala e no menor tempo, a fim de diminuir o valor da mercadoria e possibilitar a o consumo em massa. Esse novo modelo de produção ficou conhecido como fordismo.

⁵¹ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 143-144.

⁵² BALDIN, Nelma. **A Itália, a crise econômica do final do século passado e o processo imigratório**. ÁGORA: Arquivologia em debate, v. 9, n. 20-21, 2011. p.36. Disponível em: <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/158>. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁵³ *Ibidem*, loc. cit.

Diante disso, entre 1800 e 1914, imigrantes italianos se dispersaram em números espetaculares em direção às Américas em busca de melhores condições de vida. Em 1900, o fluxo de italianos para os Estados Unidos aumentou, sendo que grande parte vinha do sul da Itália⁵⁴. Esses imigrantes eram, em sua maioria, “trabalhadores braçais, rurais ou urbanos, voltados às atividades menos qualificadas e do sexo masculino”⁵⁵, e passaram a viver nos grandes centros urbanos, como Nova York⁵⁶, “em condições precárias, amontoados em apartamentos pequenos em cortiços decadentes”⁵⁷, em bairros como *Lower East Side*, onde também residiam imigrantes irlandeses, alemães e judeus. Dentro desses bairros, os imigrantes muitas vezes “organizaram suas próprias comunidades e sociedades culturais, conservaram suas línguas nativas, costumes religiosos e jornais e detiveram costumes do Velho Mundo”⁵⁸.

No entanto, os hábitos culturais e religiosos dos imigrantes italianos, assim como dos imigrantes de outras partes do mundo, também geravam desafios dentro da “terra das oportunidades”. O influxo de estrangeiros deixou os norte-americanos “descendentes anglo-saxônicos e protestantes” aterrorizados, visto que a maioria desses recém-chegados aos Estados Unidos eram “não brancos e/ou imigrantes da periferia da Europa”⁵⁹. Esse medo tinha forte ligação com as ideias que visavam institucionalizar e legitimar o racismo contra afro-americanos e imigrantes, e são frutos de interpretações sociológicas feitas a partir das obras do naturalista e biólogo inglês Charles Darwin sobre a evolução das espécies. De acordo com Lucas Amaral Batista Leite (2019)

As teorias da época sustentavam que os povos europeus do sul e do leste europeu que migraram para os Estados Unidos não tinham o “instinto de liberdade”, base da democracia americana. Esse instinto teria aparecido primeiro nas florestas teutônicas e se espalhado como herança da raça anglo-saxã. Uma vez hereditário, não poderia ser adquirido pelos demais povos não-saxões, independentemente de viverem nos Estados Unidos, ou em outros ambientes democráticos. Apesar de a definição de anglo-saxão ser deveras vaga, era normalmente definida em termos dos povos da Europa ocidental, ou o mais afastado possível da África⁶⁰.

⁵⁴ No período 1876-1930, 80% dos imigrantes que se dirigiam para os Estados Unidos eram do sul da Itália.

⁵⁵ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, p.151, 2008.

⁵⁶ Segundo Herbert S. Klein (1989) Nova York, abrigou sozinha mais de um terço dos imigrantes italianos.

⁵⁷ FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, p.178, 2007.

⁵⁸ MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p.252

⁵⁹ FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, p.179, 2007.

⁶⁰ LEITE, Lucas Amaral Batista. **Darwinismo social e alteridade nos Estado Unidos: da guerra civil à construção do imperialismo**. Perspectivas, São Paulo, v. 54, p. 73-106, jul./dez. 2019. p. 78. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/15210>. Acesso em: 12 mar. 2026.

Rapidamente, os imigrantes tornaram-se alvo de preconceito racial e de exclusão dentro dos Estados Unidos. Os italianos, por exemplo, eram mal vistos pelos norte-americanos, e a eles foram atribuídos vários estereótipos que tentavam os colocar como “pouco higiênicos, com padrões morais pouco elevados (violentos, devassos, delinquentes, entre outros), subversivos”⁶¹. Além do preconceito, os imigrantes eram submetidos a práticas de exclusão que muitas vezes estavam vinculadas ao acesso a serviços públicos, à educação, a locais de moradia, e às chances de ascenderem economicamente no país.

Ao chegarem nos Estados Unidos, assim como qualquer imigrante, as pessoas advindas da Itália eram inseridas em empregos mais mal remunerados e de baixo *status*, como atividades ligadas à mineração, construção de ferrovias e estradas e construção habitacional. Segundo Herbert S. Klein (1989), essa “diferença salarial e de status era causado por níveis mais baixos de qualificação, falta de conhecimento de inglês e curto período de residência nos Estados Unidos”⁶². Portanto, “noções como raça inferior e superior infiltraram-se em muitos aspectos da sociedade e da cultura norte-americana, criando sensíveis distinções socioeconômicas na população do país”⁶³.

Consequentemente, os imigrantes tornaram-se não apenas objeto de estudo e alvo de discursos preconceituosos na antropologia, na sociologia e na eugenia, mas também personagens de manchetes sensacionalistas, de melodramas literários, do teatro popular e do fotojornalismo. Contudo, a temática não era nova nos Estados Unidos, Giorgio Bertellini destaca no artigo *Black hands and white hearts: Italian immigrants as ‘urban racial types’ in early American film culture* que

Desde o início do século XIX, a cultura americana desenvolveu um gênero literário centrado na advertência sobre os perigos morais e cívicos do urbanismo em massa. Em sua essência, estava a descrição, muitas vezes sensacionalista, cada vez mais realista e sempre distópica, da cidade como uma ameaçadora terra incógnita, uma Babel e Babilônia. Combinando mensagens de cunho moral com relatos de viagem, nas décadas de 1840 e 1850, esse gênero popular influenciou as reportagens de jornais, os artigos de revistas populares (como o New York Tribune e o Niles Weekly Register) e tanto romances populares quanto obras mais sérias (...).⁶⁴

⁶¹ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, p. 170-171, 2008.

⁶² KLEIN, Herbert S. **A integração dos imigrantes italianos no Brasil, na Argentina e Estados Unidos**. Novos Estudos, nº 25, outubro de 1989. p.108. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-25/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁶³ FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, p.179, 2007.

⁶⁴ Citação original: Since the early nineteenth century, American culture had developed a literary genre centred on the admonition of the moral and civic dangers of mass urbanism. At its core was the often sensationalist, increasingly realistic and always dystopian description of the city as a menacing terra incognita, a Babel and Babylon. Combining moral uplifting with travel writing, in the 1840s and 1850s this popular genre informed

Nesses produtos culturais

os italianos foram retratados como naturalmente transgressores. Às vezes benevolmente expressa em termos folclóricos e pitorescos, essa "dissonância racial" significava a inadequação racial e a "inaptidão" dos italianos para a cidadania.⁶⁵

Diante disso, era comum que os artigos de jornais, os espetáculos de teatro popular e até mesmo os cartoons alegassem a “ligação "normal" dos italianos a organizações criminosas, geralmente identificadas como sociedades da Mão Negra⁶⁶”. Com isso, no início da década de 1900 o cinema norte-americano, “aproveitando-se dos relatos sensacionalistas da imprensa amarela sobre jogos de azar, prostituição e terríveis brutalidades que ocorriam em bares na Pequena Itália, e satisfazendo um crescente interesse etnográfico pela vida dos italianos em Nova York”⁶⁷, lançou os primeiros filmes de *gangster*.

Diante dessas questões, torna-se mais compreensível a atitude da Liga Ítalo-Americana em querer impedir que *O Poderoso Chefão* utilizasse as palavras “Máfia” e “Cosa Nostra”, com o intuito de desconstruir o estereótipo sobre os italianos e ítalo-americanos. Visto que, desde a chegada dos imigrantes italianos às terras do Tio Sam, assim como de imigrantes de outras nacionalidades, eles foram submetidos a preconceitos e a exclusões no território norte-americano através de discursos disseminados no campo político e cultural, que os descreviam “como sendo inferior, rústico, bárbaro, selvagem, atrasado, subdesenvolvido, menor, menos civilizado, inóspito, habitado por um povo cruel, feio, ignorante, racialmente ou culturalmente inferior”⁶⁸. Essas caracterizações ajudaram a moldar o estereótipo de que todo italiano ou ítalo-americano é violento e está envolvido com o crime organizado. Assim, como alerta Durval Muniz de Albuquerque Júnior, tais estereótipos contribuem para a leitura do “o outro sempre de uma única maneira, de uma forma

newspapers’ exposes, reports from popular magazines (i.e. New York Tribune and Niles Weekly Register) and both pulp and serious novels (...)”. BERTELLINI, Giorgio. **Black hands and white hearts: Italian immigrants as “urban racial types” in early American film culture**. Urbans History, v.31, p.379, dez.2004. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/article/abs/black-hands-and-white-hearts-italian-immigrants-as-urban-racial-types-in-early-american-film-culture/895A19920CDD8E55120426314ACFC5C9>.

Acesso em: 12 mar. 2026.

⁶⁵Citação original: “Italians were depicted as naturally breaching. At times benevolently rendered in folkloric and picturesque terms, this ‘racial dissonance’ signified Italians’ racial unsuitability and ‘unfitness’ for citizenship”. *Ibid.*, p.388.

⁶⁶ *Ibid.*, p.388.

⁶⁷ *Ibid.*, p.388.

⁶⁸JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: As fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, p.11, 2012. Disponível em: https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/preconceito-contra-a-origem-geograica-e-de-lugar-89228-1.pdf. Acesso em: 12 mar. 2026.

simplificadora e acrítica, levando a uma imagem e uma verdade do outro que não é passível de discussão ou problematização”⁶⁹. Portanto, é evidente que a demanda apresentada pela Liga Ítalo-Americana constituiu um fator importante para a transformação da apresentação do *gangster* nas telas de cinema nos anos 1970.

Francis Ford Coppola recria o gênero de máfia através do *O Poderoso Chefão*

No final da década de 1920, os filmes de *gangster* passaram a se expandir em Hollywood. Essa expansão é resultado de dois fatores: a implementação da Lei Seca e a transição do cinema mudo para o cinema sonoro. Com a instalação da Lei Seca em 1920, as manchetes de jornais passam a alimentar as salas dos roteiristas de cinema, assim, “a precisão das representações cinematográficas de figuras como Al Capone, Bugsy Siegel e Hymie Weiss raramente ia além das manchetes”⁷⁰.

Com a transição para o cinema sonoro no final de 1920, “demonstrou que os efeitos sonoros e os diálogos aumentavam consideravelmente o impacto dos dramas policiais urbanos. Como filmes posteriores confirmariam, o som sincronizado influenciou tanto as estratégias visuais quanto as de edição dos filmes de *gangster*”⁷¹. A tecnologia oferecia as condições perfeitas para os filmes de ação, como os de *gangster*. Assim, através desses filmes surge o clássico *gangster*.

Thomas Schatz (1981) define o clássico *gangster* como um personagem que representa “o alter ego perverso do homem americano ambicioso e focado no lucro”⁷². No entanto, essa característica está ligada ao ambiente que essa figura vive, dado que “seu ambiente urbano, (...) negou-lhe um caminho legítimo para o poder e o sucesso, então ele usa o meio despersonalizante e sua tecnologia — armas, carros, telefones, etc. — para saquear sua riqueza”⁷³. Outro aspecto importante dessa figura nos primeiros filmes de máfia “é a tendência de estabelecer a agressividade e a violência deliberada do herói como algo natural,

⁶⁹ *Ibid.*, p.13.

⁷⁰ Citação original: “The accuracy of screen portrayals of figures like Al Capone, Bugsy Siegel, and Hymie Weiss rarely went deeper than the headlines”. SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System**. New York: Random House, p. 82, 1981.

⁷¹ Citação original: it demonstrated that sound effects and dialogue greatly heightened the impact of urban crime dramas. As later films would confirm, synchronous sound affected both the visual and editing strategies of *gangster* movies. *Ibid.*, p.85.

⁷² Citação original: “(...) the perverse alter ego of the ambitious, profit-minded American male”. *Ibid.*, p.85.

⁷³ Citação original: “His urban environment, (...) has denied him a legitimate route to power and success, so he uses the depersonalizing milieu and its technology-guns, cars, phones, etc.-to plunder its wealth”. *Ibid.*, p.85.

sem muita consideração pelas condições sociais que alimentam esses impulsos”⁷⁴. Um exemplo de clássico *gangster* é o personagem Rico/*Little Caesar* do filme *Alma no Lodo* (1931).

Dirigido por Mervyn LeRoy, *Alma no Lodo* narra a ascensão e o declínio do ambicioso e esquentado Rico (Edward G. Robinson) ao crime organizado. A história inicia com Rico e seu parceiro Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.) como assaltantes de postos de gasolina nos arredores de Chicago, mas a ambição e sede por poder de Rico, impulsionadas pelo contato com as manchetes de jornais que noticiavam os crimes de Pete Montana (Ralph Ince), chefe da máfia local, os levam para a cidade. Em Chicago, Rico, agora *Little Caesar*, consegue entrar para o grupo criminoso de Sam Vettori (Stanley Fields), onde ascende na hierarquia do grupo após uma série de assassinatos. Já Joe abandona a vida do crime, tornando-se dançarino na boate *The Bronze Peacock*, e inicia um romance com sua parceira de dança, Olga Stasoff.

O personagem *Little Caesar* é representado “por sua arrogância e comportamento agressivo. Ele deixa claro que seu desejo de sucesso é motivado principalmente pelo poder, e não por riqueza material”⁷⁵. Essas características, assim como sede por poder, aparecem ao público nas cenas iniciais, quando os parceiros, após o roubo ao posto de gasolina, estão em um restaurante, e, ao ler no jornal uma manchete sobre a homenagem ao *gangster* Pete Montana, Rico comenta com Joe sobre a manchete.

⁷⁴ Citação original: “(...) is their tendency to establish the hero's aggression and willful violence as a given, with little thought to the social conditions which nurture those impulses”. *Ibid.*, p.86.

⁷⁵ Citação original: “by his cockiness and aggressive behaviour. As he makes clear his desire for success is motivated primarily by power rather than material wealth”. WILSON, Ron. **The Gangster Film: Fatal Success In American Cinema**. London and New York: WallFlower, p. 44, 2015.

Figuras 1, 2, 3 e 4 - Sequências de frames que mostram a conversa entre Rico/Little Caesar e Joe Massara no restaurante, 00:02:16 - 00:02:57





Esse comportamento arrogante e violento se mantém até as cenas finais do filme. Após descobrir que Olga e Joe o denunciaram para o Sargento Flaherty, Rico tenta assassinar seu ex-parceiro de crime. No entanto, o plano de vingança de *Little Caesar* conduz ao seu declínio e à própria morte, pois, ao se tornar um foragido da lei e passar a dormir em albergues, Rico se depara com Flaherty por meio de uma entrevista concedida pelo sargento a um jornal, na qual o policial define Rico/*Little Caesar* como *gangster* covarde. Sentindo-se

humilhado, Rico liga para o sargento com intuito de confrontá-lo. No entanto, Flaherty e outros agentes da polícia conseguem rastrear a chamada e vão atrás de *Little Caesar*. Na cena de sua morte, enquanto Rico está baleado no chão, ele tem um diálogo com Flaherty que evidencia a incredulidade do personagem diante de sua própria destruição.

Figuras 5 e 6 - Sequências de frames que apresentam o diálogo final entre Rico/*Little Caesar* e o Sargento Flaherty, 01:17:50 - 01:18:36.



Assim,

a brutalidade irracional de Rico, seu desprezo pela lei e pela ordem e sua mentalidade empreendedora para os negócios são apresentados como elementos inerentes à sua natureza criminosa. Filmes de gângsteres posteriores tentariam, ainda que timidamente, fornecer alguma motivação para essa criminalidade.⁷⁶

No entanto, no mesmo ano em que *Alma no Lodo* foi produzido, as diretrizes morais para a produção de filmes foram implantadas em Hollywood. De acordo com as historiadoras Ana Paula Spini e Carla Miucci Ferraresi Barros⁷⁷, a adesão às regras de produção pelos estúdios estava muito ligada à tentativa de “atender às demandas dos espectadores por temáticas que não perturbassem a ordem e a moral vitoriana da classe média dos Estados Unidos, como modo de garantir o mercado para seus filmes”⁷⁸.

Consequentemente, com o estabelecimento desses códigos, os filmes do gênero *gangster* foram especialmente afetados. Isso porque, “havia uma grande preocupação das obras (...) estarem estimulando a violência e dando valor a figura do criminoso”⁷⁹. Dessa forma, as produções desse gênero não deveriam ter cenas de assassinatos brutais explícitos, ou seja, os crimes cometidos no decorrer do filme não poderiam passar uma mensagem que encorajasse o público a imitar essas mesmas ações. Tais produções também não deveriam ter cenas de tráfico de drogas, porém, a comercialização ilegal de bebidas poderia aparecer em determinados casos. Assim, os filmes de *gangster* passam a ter “uma maior carga moral, a punição ao fora da lei tornou-se mais clara e eficaz a fim de evitar qualquer possibilidade de valorização”⁸⁰. No entanto, como podemos observar no filme *Alma do Lobo*, com o declínio de Rico/*Little Caesar*, os filmes de máfia já transmitiam uma mensagem moral mesmo antes da implementação do Código de Produção.

Hollywood não precisava publicar um manifesto para afirmar que seus filmes de gênero eram contos morais da cultura de massa. Mas mesmo as mensagens pró-sociais — por exemplo, que “o crime não compensa” — podiam ser

⁷⁶ Citação original: “Rico's irrational brutality, his disdain for law and order, and his enterprising business mentality are presented as inherent elements of his criminal nature”. *Ibid.*, p. 87.

⁷⁷ BARROS, Carla Miucci Ferrasi; SPINI, Ana Paula. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood** (1931-1934). *ArtCultura*. Uberlândia, v.17, n.30, jan-jun 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758>. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁷⁸ *Ibid*, p.16

⁷⁹ SILVA, Tiago Gomes da. **Bonnie e Clyde: um estudo de gênero de gângster**. Revista De História Da UEG. Porangatu, v.2, n.1, jan-jul.2013. p.124. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/pt_BR/article/view/1579. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁸⁰ *Ibid*, p.124

enfraquecidas ou severamente relativizadas pela estratégia narrativa e pelo estilo de apresentação cinematográfica.⁸¹

Contudo, com implementação das diretrizes de produção, os *gangsters* são deslocados do centro da narrativa e, assim, “quando o *gangster* deixou de ser o herói do filme de crime urbano, ele se tornou, simplesmente, um criminoso endurecido⁸²”. Após 1933, os filmes do gênero entraram em declínio, dando início ao surgimento de variações do gênero. Thomas Schatz (1981), evidencia que no final de 1930, o gênero foi dominado por duas variações:

A variação do *gangster* como policial (G-Men, Bullets or Ballots, Public Enemy's Wife, Racket Busters, etc.), na qual Cagney, Robinson e outros ex-gângsteres do cinema foram reescalados como policiais que eram praticamente cópias fiéis dos personagens criminosos; e a variação de Caim e Abel (Manhattan Melodrama, Dead End, Angels with Dirty Faces, etc.), que contrabalançava o gangster com uma figura pró-social igualmente forte (ou talvez mais forte).⁸³

Porém, na década de 1950, surge a variação “sindical”. Esse subgênero emerge em meio às investigações conduzidas pelo Comitê do Senado norte-americano, destinadas a comprovar a existência e as ações do crime organizado em nível nacional. Além disso, os filmes de sindicatos funcionavam como uma forma de reviver o gênero de *gangster* em meio às audiências do comitê. É importante evidenciar que os filmes de sindicato apresentam características diferentes dos filmes clássicos de *gangster*, pois utilizavam o crime organizado e suas atividades ilícitas como elemento narrativo principal. Focar no grupo organizado possibilitou a reformulação da figura do mafioso, que antes era “o clássico lobo solitário estava evoluindo para um “homem da organização””⁸⁴. Outro detalhe encontrado nessa variação é que “o crime organizado nesses filmes é frequentemente referido como “a máfia”, “o sindicato” ou “a combinação””⁸⁵.

⁸¹ Citação original: “Hollywood didn't have to publish a manifesto to assert that its genre films were mass-cultural morality tales. But even the prosocial messages—for example, that “crime doesn't pay”—could be undercut or severely qualified via narrative strategy and the style of cinematic presentation”. SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System**. New York: Random House, p. 95, 1981.

⁸² Citação original: “When the gangster was no longer the hero of the urban crime film he became, quite simply, a hardened criminal”. *Ibid.*, 99.

⁸³ Citação original: “the gangster-as-cop variation (G-Men, Bullets or Ballots, Public Enemy's Wife, Racket Busters, etc.), in which Cagney, Robinson, and other former screen gangsters were recast as lawmen who were virtually carbon copies of the criminal characters; and the Cain-and-Abel variation (Manhattan Melodrama, Dead End, Angels with Dirty Faces, etc.), which counterbalanced the gangster with an equally strong (or perhaps stronger) prosocial figure”. *Ibid.*, p.99.

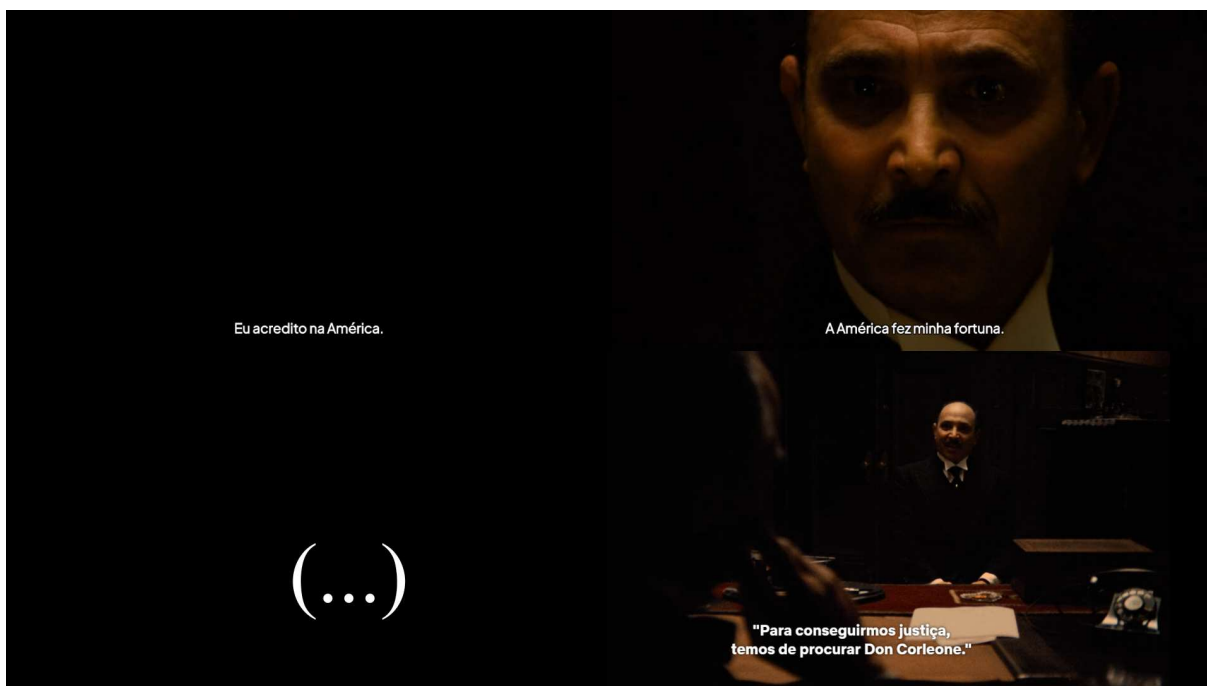
⁸⁴ Citação original: “the classic lone wolf was evolving into an “orga/organization man” ”. SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System**. New York: Random House, p. 102-103, 1981.

⁸⁵ Citação original: “Organized crime in these films is often referred to as ‘the mob’, ‘the syndicate’, or ‘the combination’ ”. WILSON, Ron. **The Gangster Film: Fatal Success In American Cinema**. London and New York: WallFlower, p. 68, 2015.

Em 1972, com a estreia de *O Poderoso Chefão*, ocorre a retomada da produção de filmes de *gangster* em Hollywood. Contudo, como foi destacado no tópico anterior, o filme foi só produzido após a Paramount aceitar as reivindicações da Liga Ítalo-Americana de Direitos Civis, que afirmava que os filmes de máfia, desde os primórdios do gênero dos filmes de máfia, reforçavam estereótipos e associavam os imigrantes italianos e descendentes dos mesmos ao crime organizado. Para Ron Wilson (2015), *O Poderoso Chefão* “mudou a representação do gângster no cinema americano e redirecionou a imagem do gangster para a de um criminoso com quem o público se identifica”⁸⁶.

Na cena inicial do filme, o personagem Amerigo Bonasera (Salvatore Corsitto) está no escritório de Don Corleone pedindo ajuda para se vingar de dois jovens que agrediram violentamente sua filha, após a jovem resistir a uma tentativa de abuso por parte deles. Mesmo tendo sido condenados pela justiça a três anos de prisão, os dois agressores tiveram suas sentenças anuladas por um juiz e foram libertados. Percebendo que o poder judiciário americano é falho, Bonasera pede que Vitor faça justiça à sua primogênita. No entanto, há dois momentos da interação entre Bonasera e Don Vitor que merecem destaque.

Figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12 - Sequências de frames que apresentam o diálogo entre Amerigo Bonasera e Don Vitor Corleone, 00:00:46 - 00:00:57; 00:03:25 - 00:04:31.



⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.



Por que foi à polícia?
Por que não veio a mim primeiro?



O que quer de mim? Seja o que for,
faça o que estou lhe pedindo.



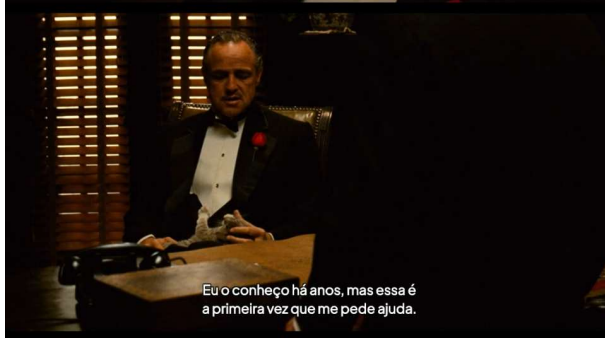
E o que é?



Isso eu não posso fazer.



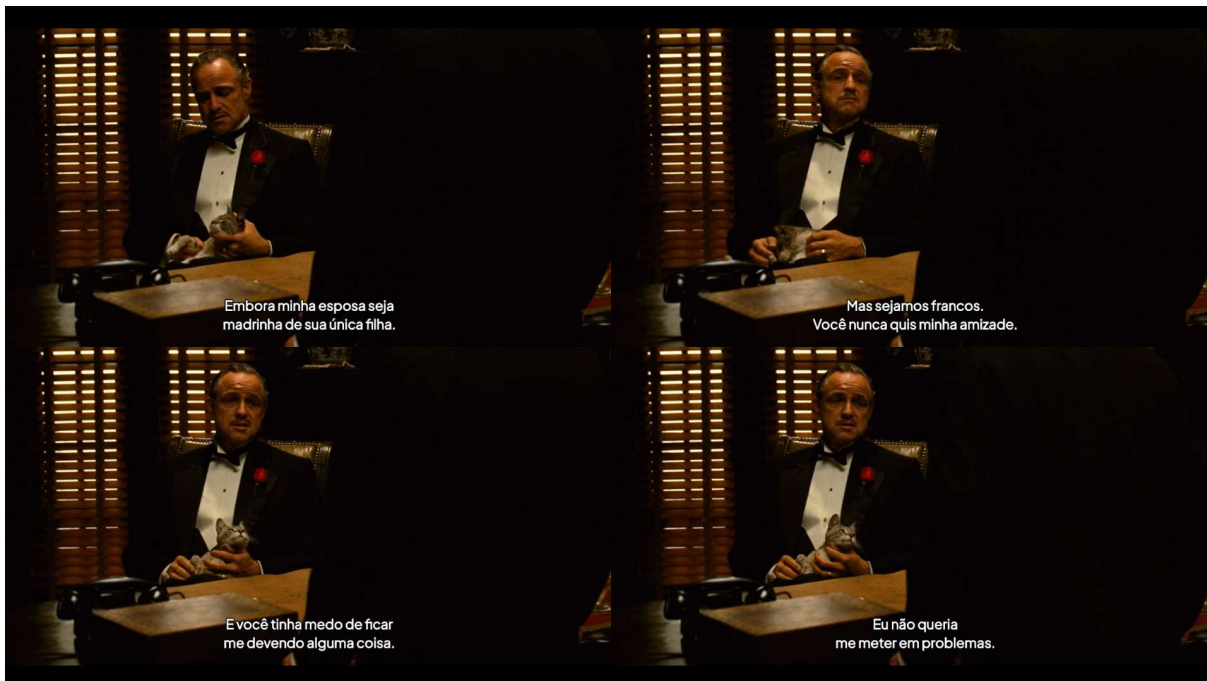
Eu lhe darei tudo o que pedir.



Eu o conheço há anos, mas essa é
a primeira vez que me pede ajuda.



Nem me lembro da última vez em
que me convidou para tomar um café.





O diálogo entre Amerigo Bonasera e Don Corleone, nota-se que Bonasera tinha grandes convicções de que o país que o ajudou a fazer fortuna promoveria justiça. No entanto, ao ver os abusadores de sua filha em liberdade, ele perdeu a esperança no país ao ver a ausência de justiça. Isso mostra que “o caminho convencional da justiça americana falhou, indicando que seu sonho americano também fracassou”⁸⁷. Diferente dos filmes de máfia do início do século XX, que desenvolviam sobre o fim do sonho americano o relacionado à rápida ascensão dos *gangsters* ambiciosos, com finais trágicos destinados a transmitir a moral de que o crime não compensa, o filme *O Poderoso Chefão* discorre sobre o fim do sonho americano a partir da injustiça promovida pelo Estado.

A família Corleone é apresentada como um poder paralelo, visto que, ao pedir a ajuda de Vitor para fazer justiça à sua filha, Bonasera evidenciou ao público uma prática recorrente dos grupos criminosos: a proteção. Essa ação, assim como foi descrita no tópico *Ítalo-americanos X Paramount Pictures: reivindicando o direito a um novo olhar sobre os ítalo-americanos no audiovisual*, visava proteger os compatriotas de outros grupos, impedir a extorsão por parte polícia e neutralizar outros elementos que poderiam explorá-los e aterrorizar a comunidade. No entanto, Ron Wilson (2015) destaca que a relação dos mafiosos e seus protegidos no filme é permeada pelo conceito de *la famiglia*, no qual a “ideia de

⁸⁷Citação original: “ The conventional avenue of American justice has failed, indicating that his dream of America has failed”. WILSON, Ron. **The Gangster Film: Fatal Success In American Cinema**. London and New York: WallFlower, p. 89, 2015.

família é central na cultura italiana e também de suma importância para a máfia, pois remete a um dualismo: a família de sangue e a família mafiosa”⁸⁸.

Wilson evidencia ainda que a imagem que se estabeleceu sobre a máfia no cinema no início do século XX sofreu uma transformação: antes, o *gangster* era representado como “criminoso ou fora da lei enfatizavam seu individualismo, sua luta para alcançar o sucesso em seus próprios termos e por si mesmo”⁸⁹. Contudo, podemos destacar que o roteiro de Francis Ford Coppola e de Mario Puzo consegue transformar as figuras de criminosos em figuras que fascinam o público, apresentando seus atos justificados pela moral e pela proteção da família. Essa caracterização dos personagens pode ser observada através do Don Corleone, a figura principal do filme, pois, ele é apresentado na narrativa “como uma figura paternalista que, embora violenta, vive próxima a sua comunidade e ajuda a quem precisar – mesmo que isso seja em troca de favores”⁹⁰. Para Fredric Jameson (1995) os personagens do *O Poderoso Chefão* conseguem romper com os padrões que foram estabelecidos nos filmes de *gangster* dos anos 1930, que retratavam os mafiosos “como psicopatas, solitários aflitos combatendo uma sociedade essencialmente formada de gente sadia”⁹¹. No cenário pós-Segunda Guerra Mundial, como é o caso do filme em estudo, os mafiosos são apresentados por meio de sua “luta contra a antipática rigidez das instituições e, em última instância, esmagados por uma ordem social mesquinha e vingativa”⁹².

Outro ponto que chama muita a atenção no filme são as cenas de violência explícitas protagonizadas por diversos personagens no decorrer do longa-metragem. Entre elas, destacam-se duas cenas impactantes do drama: a decapitação do valioso cavalo do chefe de estúdio Jack Woltz (John Marley) e a morte brutal do personagem Sonny (James Caan).

Considerada uma das cenas mais icônicas do filme, a sequência dada cabeça de cavalo decapitada representa uma ameaça a Jack Woltz, ocorrida após em um jantar de negociações em que o chefe dos estúdios se recusou a escalar Johnny Dontane (Al Martino), um dos afilhados de Don Corleone, em um de seus filmes. Já a cena que mostra a morte do Sonny é igualmente impressionante. Provocada por uma emboscada organizada pela família Barzini e

⁸⁸ Citação original: “The idea of family is central to Italian culture and is also most important to the Mafioso; because it references a dualism – the blood family and the Mafia family”. *Ibid.*, p.89.

⁸⁹ Citação original: “gangster as either racketeer or outlaw emphasized his individualism, his struggle to achieve success on his own terms and for himself”. *Ibid.*, p.89.

⁹⁰ PIRES, Cristiane de Andrade. **A influência do O Poderoso Chefão na Narrativa de Família Soprano.** Sessões do Imaginário. Porto Alegre, v.20, n.33, jan.2015. p.43. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/article/view/19769>. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁹¹ JAMESON, Fredric. **As marcas do visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995. p.31.

⁹² JAMESON, *loc.cit.*

pelo próprio cunhado do personagem, Carlo Rizzi (Gianni Russo), a sequência é marcada pelo som de tiros de armas automáticas, ao mesmo tempo em que a tela mostra as tentativas frustradas de Sonny se proteger dos tiros dentro de seu carro.

Devemos destacar que, diferentemente dos filmes de ação que abusam das sequências de tiros e mortes, as cenas de violência do *O Poderoso Chefão* recebem um tratamento especial, com impacto no desenvolvimento da obra. Ou seja, a violência no filme funciona como uma ferramenta narrativa. Ron Wilson (2015) ressalta que a violência gráfica e realista presente em *O Poderoso Chefão* é uma das principais características dos filmes que constituem a Nova Hollywood. Isso demonstra que tanto Francis Ford Coppola quanto os outros diretores que participaram do movimento cinematográfico conseguiram "combinar violência gráfica com complexidade temática, provando que o derramamento de sangue visceral na tela poderia ser usado seriamente, não apenas para exploração"⁹³.

Considerações finais

Em resumo, nossa pesquisa buscou analisar e compreender como o filme *O Poderoso Chefão* (1972) ressignificou a narrativa dos filmes de *gangster* e a representação da figura do mafioso no cinema norte-americano. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, foi possível evidenciar episódios turbulentos na História dos Estados Unidos e na História do Cinema Norte-Americano durante o século XX, que foram importantes para a concepção e o desenvolvimento do gênero e dos filmes de máfia.

A obra de Francis Ford Coppola foi produzida condicionada às reivindicações apresentadas pela Liga Ítalo-Americana de Direitos Cíveis, que desejava que *O Poderoso Chefão* e outros filmes de *gangster*, produzidos posteriormente pelos estúdios de Hollywood, rompam com a disseminação de estereótipos atribuídos aos imigrantes italianos e seus descendentes na mídia. Outro fator que contribuiu para o desenvolvimento do filme foi o movimento da Nova Hollywood. A Nova Hollywood possibilitou o rompimento com a Velha Hollywood, uma vez que “as convenções do cinema clássico foram consideradas como antiquadas e mecânicas. As estruturas narrativas fechadas e bem-feitas, que haviam servido

⁹³ KENDRICK, James. *Film Violence: History, Ideology, Genre*. London and New York: Wallflower Press, p.102, 2009. *apud* WILSON, Ron. **The Gangster Film: Fatal Success In American Cinema**. London and New York: Wallflower, p. 83, 2015.

aos realizadores americanos desde o tempo de Griffith, só eram agora usadas nos entretenimentos de massa”⁹⁴.

Assim, os novos diretores, como Francis Ford Coppola, produziam filmes com um tom mais pessoal, cujos finais eram imprevisíveis, e “os protagonistas tornaram-se anti heróis” ⁹⁵. A partir da nossa pesquisa, foi possível observar e analisar que *O Poderoso Chefão* reinventou os filmes do gênero de máfia através de três elementos narrativos: o sonho americano, a figura do mafioso e a violência. Portanto, “este filme mudou a representação do *gangster* no cinema americano e redirecionou a imagem do *gangster* para a de um criminoso simpático e seus valores culturais”⁹⁶.

Fontes

ALMA no Lodo [Filme]. Direção: Mervyn LeRoy. Estados Unidos: *First National Pictures*; 1931. (79 min)

O PODEROSO Chefão [Filme]. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Estados Unidos: *Paramout Pictures*; 1972. (175 min).

Referências Bibliográficas

BALDIN, Nelma. **A Itália, a crise econômica do final do século passado e o processo imigratório**. ÁGORA: Arquivologia em debate, v. 9, n. 20-21, 2011. Disponível em: <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/158>. Acesso em: 12 mar. 2026.

BARROS, Carla Miucci Ferrasi; SPINI, Ana Paula. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)**. *ArtCultura*. Uberlândia, v.17, n.30, jan-jun 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758>. Acesso em: 12 mar. 2026

BENOSKI, Diogo Albino. Violência e mobilidade social nos filmes de gângster. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92372>. Acesso em: 12 mar. 2026.

⁹⁴ MATTOS, A.C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 143 , 2006.

⁹⁵ *Ibid.*, p.143.

⁹⁶ WILSON, Ron. **The Gangster Film: Fatal Success In American Cinema**. London and New York: WallFlower, p. 81-82, 2015

BERTELLINI, Giorgio. **Black hands and white hearts: Italian immigrants as “urban racial types” in early American film culture.** Urbans History, v.31, dez.2004. Disponível em:

<https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/article/abs/black-hands-and-white-hearts-italian-immigrants-as-urban-racial-types-in-early-american-film-culture/895A19920CDD8E55120426314ACFC5C9>. Acesso em: 12 mar. 2026.

BERTONHA, João Fábio. **Os italianos.** São Paulo: Contexto, 2008.

BISKIND, Peter. **Easy riders, Raging Bulls: Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou hollywood.** Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, 2013.

BUNDCHEN, Vitor Bernardi. Representações Cinematográficas da Máfia Norte-Americana e suas relações com a História. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpel.edu.br/handle/ri/2787>. Acesso em: 12 mar. 2026.

COUSINS, Mark. **História do Cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno.** São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.

FERREIRA, Neilane Maria. Paz e Amor na Era do Aquários: a Contracultura nos Estados Unidos. Cadernos de Pesquisa do CDHIS. Uberlândia, v.33, n.18, 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/102>. Acesso em: 12 mar. 2026.

FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo: Contexto, 2007.

GAGE, Nicholas. **The Mafia is not an Equal Opportunity Employer.** London: Corgi Books, 1971.

HAGAN, Connor Anthony. **Transformation Of The American Mafia, 1880-1960.** 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Mississippi, 2015. Disponível em: https://egrove.olemiss.edu/etd/637?utm_source=egrove.olemiss.edu%2Fetd%2F637&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em: 12 mar. 2026.

HOHLFELDT, Antônio Carlos; TAVARES, PEDRO HENRIQUE JARDIM. **Imprensa e estereótipos: Como o The New York Times retrata a Máfia Ítalo Americana.**In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1986-1.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2026.

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

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: As fronteiras da discórdia.** São Paulo: Cortez, 2012. Disponível em: https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/preconceito-contra-a-origem-geograica-e-de-lugar-89228-1.pdf. Acesso em: 12 mar. 2026.

KLEIN, Herbert S. **A integração dos imigrantes italianos no Brasil, na Argentina e Estados Unidos.** Novos Estudos, nº 25, outubro de 1989. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-25/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

LEITE, Lucas Amaral Batista. **Darwinismo social e alteridade nos Estado Unidos: da guerra civil à construção do imperialismo**. Perspectivas, São Paulo, v. 54, p. 73-106, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/15210>. Acesso em: 12 mar. 2026.

MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MATTOS, A.C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MONTEIRO, Charles. **Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual. Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v.9, n.2, 2013 Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/410>. Acesso em: 12 mar. 2026.

PIRES, Cristiane de Andrade. **A influência do O Poderoso Chefão na Narrativa de Família Soprano**. Sessões do Imaginário. Porto Alegre, v.20, n.33, jan.2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/article/view/19769>. Acesso em: 12 mar. 2026.

PIRES, Christine de Andrade. **O Poder do Chefão: O mito da máfia italiana no cinema de Hollywood**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8327/1/000478532-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2026.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System**. New York: Random House, 1981.

SOUTHWEEL, David. **A História do crime organizado: os segredos e códigos de silêncio das mais poderosas organizações criminosas foram, finalmente, quebrados**. Editora Escala Ltda., 2014;

SILVA, Tiago Gomes da. A Guerra do Vietnã no cinema hollywoodiano (1968-1979). Boletim Historiar, n.17, out/dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/historiar/article/view/5954/4974>. Acesso em: 12 mar. 2026.

SILVA, Tiago Gomes da. **Bonnie e Clyde: um estudo de gênero de gangster**. Revista De História Da UEG. Porangatu, v.2, n.1, jan-jul.2013. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/pt_BR/article/view/1579. Acesso em: 12 mar. 2026

TANAKA, Elder Kôei Iitkawa. **Censura e Macarthismo em *Force of Evil*, de Abraham Polonsky**. Estudos Anglo-Americanos, v.5, nº 2, 2016. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/reaa/article/view/1779>. Acesso em: 12 mar. 2026.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

WILSON, Ron. **The Gangster Film: Fatal Success In American Cinema.** London and New York: WallFlower Press, 2015.