

**UM DIA DE CÃO (DOG DAY AFTERNOON): DISCURSOS E  
REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DA SOCIEDADE NORTE-  
AMERICANA NA DÉCADA DE 1970**

**MACAGI, Carlos Eduardo<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Ao tomar como objeto do seminário o cinema hollywoodiano, procura-se problematizar historicamente, sob o viés de um discurso audiovisual, o imaginário norte-americano em um período de conturbação social no início da década de 1970. Para isso, o longa “Um Dia de Cão” (Dog Day Afternoon, dir. Sidney Lumet, 1975) foi selecionado como fonte primária, por meio da metodologia de Marc Ferro, para que através disso problematizasse sobre as questões que o próprio longa impõe, como representa o contexto em que foi produzido e, assim, refletir sobre a maneira pela qual o filme se integra ao seu meio, seja em questões referentes à imprensa, grupos étnicos, homossexualidade, instituições, problemas sociais e à cidade de Nova York. Baseado no primeiro assalto a banco televisionado do país, Sidney Lumet investiga o acontecimento sob uma estética naturalista nunca antes feita em sua carreira, procurando uma “verdade” sobre o ocorrido e a sociedade do período através um relato de história recente, o que possibilita tanto uma problematização diferenciada sobre os limites entre o discurso cinematográfico e o próprio discurso histórico, tão problematizados por Robert A. Rosenstone, como permite uma abordagem diferenciada da sociedade norte-americana em meio ao turbilhão de representações, nas quais os mais variados grupos étnico-culturais legitimam sua existência” em que os Estados unidos interrogam sobre si  
**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Sociedade norte-americana. Anos 1970.

**1.**

“Roubo deveria ter levado 10 minutos, 4 horas depois, o banco parecia um espetáculo de circo, 8 horas depois era notícia em toda rede de TV, 12 horas depois, era tudo história. E é tudo verdade” (<http://www.movieposterdb.com/poster/534ff4b5>); “Em agosto, 1972, Sonny Wortzik assaltou um banco. 250 policiais, o FBI, oito reféns e 2.000 espectadores nunca vão esquecer o que aconteceu” (<http://www.movieposterdb.com/poster/c2e4a194>); “Eu realmente gostei dele. Ele tentou ser gentil, apesar de ter dito que nos mataria se precisasse. Jane Evans, refém e

---

<sup>1</sup> Especialista em História Cultural pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), graduado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e graduando em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR)

caixa de banco” (Um Dia de Cão, Making of, Min.34); “Ninguém poderia imaginá-lo. Seu incrível assalto a banco é muito mais do que bizarro... porque é verdade” ([http://www.impawards.com/1975/dog\\_day\\_afternoon.html](http://www.impawards.com/1975/dog_day_afternoon.html)).

Sob esses anúncios, divulgava-se o filme **Um Dia de Cão (1975)**, com a premissa de um evento espetacular, inacreditável, de grandes proporções, estranho e contraditório, mas real, o filme narra a tentativa do personagem Sonny (Al Pacino) em lidar com as conseqüências de um assalto frustrado a um pequeno banco em Nova York, no dia mais quente do ano. Sua intenção inicial era, juntamente com dois cúmplices, realizar um assalto rápido e eficiente com o objetivo de juntar dinheiro para pagar a operação de mudança de sexo de seu marido. Porém, devido a uma série de imprevistos e sua inexperiência, é encurralado no banco pela polícia, sendo obrigado a fazer os oito funcionários do banco de reféns. Com o tempo a situação fica cada vez mais claustrofóbica à medida que um roubo que deveria demorar alguns minutos leva horas, reforços da polícia aumentam juntamente com uma multidão de curiosos, além de uma gigantesca cobertura da imprensa. Porém, a situação se reverte e Sonny conquista a simpatia dos reféns e espectadores, desmoralizando a polícia.

O assalto retratado no filme tem como base o primeiro seqüestro de banco televisionado dos EUA, para sua realização os produtores fizeram uma pesquisa assídua em busca dos envolvidos e demais detalhes do acontecimento. Lumet parece compreender sua obra por essa perspectiva, uma vez que se refere que “simplesmente seguindo a verdade do que aconteceu” e buscando o sentido emocional do evento, a película revela comentários sobre “o modo que vivemos e a verdade da forma de vivemos” e, assim, mantém seu significado e ressonância. (LUMET, Um Dia de Cão, Min. 38, áudio comentado, e Min. 56, Making Of de Um Dia de Cão)

Uma vez que o filme consiste no que o cineasta julga ser realidade, o historiador tem como função recuperar o significado de uma obra cinematográfica, sua singularidade no contexto e sua fundamentação ideológica, revelando assim as ambigüidades, incertezas e tensões da sociedade em que a película foi produzida (MORETTIN, 2007, 64).

De acordo com Marc Ferro, nos Estados Unidos o cinema desempenhou um papel fundamental na consciência histórica e possui uma grande importância na vida social e cultural desse país (FERRO, 1989, 69). Através do cinema repercute visões que dominaram a vida norte-americana assim como, suas críticas, contra-análise, tudo apresentado em diferentes representações sobrepostas e estratificadas, na qual os mais variados grupos étnico-culturais legitimam sua existência. Segundo o historiador: "mais do que nunca, os Estados Unidos interrogam sobre si" (FERRO, 1989, 75). Através de alterações e metáforas, busca-se captar um sentimento de uma época, deslocando o filme-histórico a um patamar de discurso que não se apóia no campo dos fatos, mas sim da argumentação, processo o qual estabelece novas formas de ver o passado. (ROSENSTONE, 2009, 396 – 400)

No decorrer do artigo, pretende-se investigar o significado que constitui esse evento a fim de estudar o imaginário da sociedade norte-americana do início da década de 1970.

## 2.

Sidney Lumet (1924 - 2011) já dirigiu um total de 48 filmes, sendo que a grande maioria de seus filmes envolvem a temática da justiça, com especial enfoque sobre o questionamento das instituições policiais, judiciárias, psiquiátricas e midiáticas, abordadas através de suspenses permeados de um humor negro e sarcástico. Parte de seus filmes ainda privilegia as temáticas de crítica ao sensacionalismo da imprensa. Temáticas nas quais **Um Dia de Cão** pode ser identificado.

Além do caráter temático, o próprio diretor afirma não possuir um caráter estético predominante em seus filmes, comenta que um estilo deve-se originar a partir do filme, de suas exigências e necessidades. No filme **Um Dia de Cão** (1975), indicado a seis Oscar e vencedor pela indicação de Melhor Roteiro Adaptado, uma de suas características mais curiosas trata-se da película apresentar um forte caráter naturalista, no qual o diretor procura conferir uma estética de realidade e documentário.

O assalto retratado no filme tem como base o primeiro seqüestro a banco televisionado dos EUA e talvez a primeira cobertura em massa na cidade de Nova York. Para isso os produtores fizeram uma pesquisa assídua em busca dos envolvidos e demais detalhes do acontecimento. Desde o início do filme, é informado: “O que você está para ver é verdade... Aconteceu no Brooklin, Nova York, em 22 de Agosto de 1972”<sup>2</sup>.

O filme inicia mostrando gravações e documentais não encenadas de uma tarde comum no Brooklin, região periférica de Nova York, desde as ruas vistas dos altos dos prédios até peculiaridade do cotidiano, tais como vira latas, mendigos, construções, feiras, moradores cuidando de jardins, quadras de tênis, piscinas, coletores de lixo, pontes, arranha-céus, cemitério, tráfego e etc., praticamente ausente de créditos iniciais e tudo embalado ao som de Elton John<sup>3</sup>, única música da película. Destaca-se que a água é um elemento comum na maioria dessas cenas, também um cão aparece logo no segundo plano, em referência ao título “Um Dia de Cão” (Dog Day Afternoon). Essa seqüência tem como objetivo estabelecer uma atmosfera, um dia quente e tedioso em Nova York e, até esse ponto, rotineiro.

Há outros fatores que contribuem a criação de um imaginário nova iorquino. Durante o filme encontram-se inúmeras referências comerciais como os iogurte Danone, cigarros Kent e Salem, posto Texaco, Epson, Sony, McDonald’s, refrigerantes Pepsi, Coca-Cola, Tab dietético e Dr. Pepper, companhia de transporte NY Circle Line Cruises, Red Star Express, filme Nasce Uma Estrela (A Star is Born)<sup>4</sup>, First Brooklin Savings Bank, marcas de cerveja, franquias de restaurantes e hotéis Howard Johnson’s, rádio WNEW, companhias aéreas Modern Air e TWA, a novela As the World Turns e organizações como CBDC (Center Brooklin Democratic Club) e ACA (All Community Arts). Além da dieta dos personagens baseada em hambúrgueres e pizzas, restaurantes

---

<sup>2</sup> Nos créditos finais do áudio comentado, cita ser baseado em artigo de revista de P. F. Kluge e Thomas Moore.

<sup>3</sup> A música utilizada, Amoreena, consiste em uma música pop, com letra de amor sem conexão com o filme, utilizada apenas para conceder uma sensação agradável e de imersão do espectador na película. Por fim, arevela-se música que toca no carro do personagem principal, momentos antes do assalto.

<sup>4</sup> Existem três filmes com o mesmo nome: um de 1937 e dois remakes de 1954 e 1976, sendo o último lançado um ano após **Um Dia de Cão**, dirigido pelo então roteirista Frank Pierson.

italianos e chineses, lanchonetes, lavanderias, seguradoras, gráficas, açougue, escolas, lojas de mobília, lojas de frios, barbearias, lojas de vestidos de noivas, escolas de dança, programações de rádio e mensagens no banco incentivando empréstimos e poupanças. Essa quantidade particularmente exagerada de estabelecimentos comerciais e marcas de produtos, além de merchandising, adiciona uma outra esfera de realidade ao filme.

Também, no início do filme, são inseridas cenas do cotidiano de Nova York, a fim de apresentar uma cidade quente e monótona. No decorrer do filme, esse “mundo comum” se transformaria em um evento não extraordinário e caótico, no qual a multidão ganha voz. O choque entre esse dois momentos contribuem para uma representação espacial e uma miscelânea visual rica e complexa e corrobora para uma imagem de uma cidade estandarte da crise da modernidade, de antigos valores e de perturbação urbana, que constitui um amálgama simbólico próprio, trabalhada por alguns historiadores do período. Os autores de **América: passado e presente**, como base nos dados do censo de 1980, afirmam que na década de 1970 a cidade de Nova York quase chegou à falência. Devido a uma migração em massa para o sul e oeste, surgiram novos pólos econômicos, a cidade perdeu cerca de um milhão de habitantes, muitos intelectuais e indivíduos de classes altas, restando uma parcela significativa de habitantes de baixa renda e grupos minoritários, os quais exigiam investimentos sociais caros. (DIVINE, 1992, 702)

O filme é praticamente ausente de trilha sonora musical, com o uso freqüente de câmeras de mão e utiliza da iluminação mais próxima do natural possível, como holofotes da polícia diegéticos e com luzes fluorescentes realçadas. Ainda, as filmagens foram feitas nas ruas, com o mínimo de interrupções e com a dinâmica mais próxima possível do roubo real, sendo criado um banco no mesmo bairro e idêntico ao que ocorreu o assalto. Tanta preocupação deve-se pelo acontecimento retratado ser antes de tudo sensacionalista e, portanto, difícil de acreditar. “Isso realmente aconteceu e você sente um tremendo sentimento de obrigação para isso, para não estragar, não explorar, não transformar em um circo, mas de revelar a verdade emocional nisso” (LUMET, Op. Cit., Min. 106, áudio comentado).

Apesar da busca de um estilo documental, pesquisas aprofundadas sobre o ocorrido e da tentativa em se aproximar o máximo do real, a “verdade” vai até o ponto em que precisa funcionar no filme como forma dramática. No caso de Lumet, houve um especial enfoque nas atuações do longa, lembrando que o diretor possui uma formação conjunta no teatro. Para conceder mais realismo ao filme, Lumet propôs, não aproximar a atuação dos atores com as pessoas que estavam envolvidas no seqüestro real, mais sim instigar os atores serem eles mesmos, sem a ponto de explorar a intimidade de cada um. Assim, ele realizou algo inédito em sua carreira de cineasta os atores tiveram toda liberdade para improvisar, mudar diálogos (destaca-se a grande quantidade de gírias, neologismos e palavrões no filme) e escolher o próprio figurino de modo que parecesse mais crível. Ensaíram durante três semanas, tratando-se pelos próprios nomes e estimulando o senso de união para atuarem com menores interferências, pausas e com maior conforto. Por outro lado, em cenas fortemente dramáticas, o diretor fazia questão em esgotá-los emocionalmente e fisicamente nas filmagens.

Também, foram contratados 300 atores profissionais como extras para fazerem papel da multidão e de policiais nas ruas. Dificilmente atores profissionais são usados para esses papéis devido ao custo de filmagem, mas em Um Dia de Cão foram escolhidos a fim de conferirem uma reação mais crível as testemunhas do seqüestro. Como as filmagens ocorreram nas ruas do Brooklyn, esteve aberta a participação de moradores curiosos da região que cientes das filmagens participaram do filme, guiados pelos atores contratados e reagindo conforme o assalto fictício transcorria, estima-se que em determinados momentos houvesse em torno de 1200 cidadãos ao redor do banco (LUMET, Making of de Um Dia de Cão. In: Id. Min. 35, extras). Também havia alguns policiais reais entre os atores que atuavam como tais, os quais, além de controlarem os transeuntes, indicavam aos atores como se portar, com o receio de que, devido à confusão de uniformes, o comportamento de algum ator viesse a denegrir a imagem da polícia. Assim, o filme realiza um jogo entre o imaginário e o real, atores e



não atores, em um espetáculo convincente de faz de conta, ao modo de uma peça de teatro ao ar livre.

Um fator que traz questionamentos relevantes trata-se do fato que o longa, desde o início, busca reconstituir um acontecimento verídico, de forma crível, mas sem ao mesmo tempo negar sua essência não rotineira e sensacionalista. O diretor procura reproduzir factualmente o real ocorrido, de acordo com pesquisas jornalísticas, porém altera elementos das vidas pessoais dos reais envolvidos para, mesmo que a primeira vista contraditório, conferir maior realismo a dramaturgia. Até elementos a primeira vista não manipulados e instintivos, como as improvisações, inevitavelmente devem passar pela aprovação do diretor que, apesar de conferir uma estética naturalista, também tenta fazer o filme funcionar como forma dramática.

Dessa forma, o filme também possibilita uma problematização diferenciada sobre os limites entre o real e o fictício. Realiza um jogo entre o exibicionismo e alheamento de sua forma, ao querer passar a impressão de que, apesar de ser uma exibição, seu conteúdo vai além de uma mera impressão de realidade, é o verdadeiro propriamente dito e narra por si só, sem intermediários. Realiza o caminho inverso dos chamados documentários falsos, à medida que, ao invés de comunicar algo suposto como verdadeiro em uma estética documental na forma de sátira, se esforça ao máximo para aproximar uma obra consentida como ficcional pelo público, que possui inclusive atores hollywoodianos de grande repercussão, de uma veracidade, sem o conhecimento do espectador. Policiais reais e cidadãos nova iorquinos confundem-se com atores, atores misturam características dos personagens com as próprias, assim como improvisações e falas do roteiro, concedendo personagens com dimensões humanas significativas. A ponto de o próprio diretor e envolvidos dividirem um sentimento de que o filme carrega uma verdade sua época.

### 3.

Sonny Wortzik (Al Pacino) trata-se de um veterano do Vietnã, bissexual e católico, participante da convenção republicana e conservadora de Barry Goldwater de

1964, trabalhador, com dois filhos dependentes do bem-estar. Ao tentar reconstituir os fatos reais, o roteirista Frank Pierson<sup>5</sup> achou interessante abordar o evento sob a perspectiva do assaltante, que tipo de personagem é o assaltante, “Por que ele foi para lá. Como foi que ele se comportou e quais foram os resultados para esse personagem” (PIERSON, Op. Cit., áudio comentado, min. 3 – 4)<sup>6</sup>. O roteirista procurou o assaltante real John Wojtowicz, que não quis colaborar com o processo de produção. Por isso, tentou estabelecer um parâmetro para o personagem, através dos depoimentos dos envolvidos. Porém, como resultado chegou a diversas figuras contraditórias do mesmo personagem, o que contribuiu em uma abordagem complexa acerca da figura do criminoso e suas motivações. No filme, o personagem parece por como uma figura forte e humorada diante das câmeras e da polícia, em momentos íntimos e com familiares como vulnerável, assustado, irresponsável, hipócrita, amoroso e, por vezes, violento. fugindo, o que lhe confere um grande realismo e consistência.

Parece em muitos momentos que a moral cristã é ignorada ou readaptada, como o próprio casamento católico de Sonny e Leon, no qual Leon se veste de noiva, Sonny de uniforme militar e outros travestis de damas de honra, o que consiste em um choque extremamente problemático e aparentemente contraditório, entre a escolha pela homossexualidade e por duas instituições conservadoras que a condenam, como a Igreja e o Exército, e pelas quais Sonny demonstra orgulho em segui-las.

Apesar das tentativas de Lumet em abordar o personagem da forma mais neutra possível, seja devido ao carisma e atuação de Al Pacino, roteiro ou o processo de produção como um todo, Sonny torna-se um herói, devido a forte empatia que carrega não só com as funcionárias do banco, mas também com a multidão e o detetive Moretti, além dos espectadores do filme. Nesse ponto há uma subversão do velho modelo mocinho contra bandido, o personagem interpretado por Al Pacino transforma-se no mocinho e o espectador passa a torcer pelo assaltante.

---

<sup>5</sup> Vencedor do Oscar pelo filme.

<sup>6</sup> Não fica informado o ano em que os comentários foram gravados, mas estipula-se que tenham sido em meados da primeira metade da década de 2000)



Apesar de demonstrar certo planejamento no roubo, sua maneira indecisa e fisicamente atrapalhada de lidar com as primeiras dificuldades do assalto, Sonny revela uma fragilidade que conquista o espectador, que só aumentará com a chegada da polícia e dificuldade das negociações. Durante o seqüestro, o personagem apesar das ameaças realizadas à polícia, em nenhum momento demonstra intenção em executar os prisioneiros, pelo contrário, os trata relativamente bem, consegue médicos, comida, ligações de telefone e cede a outras inúmeras vontades. Chama as funcionárias por apelidos como “esquilo” (squirrel) e “matraca” (mouth). Com o tempo, desenvolve uma intimidade com as vítimas, conversam naturalmente, contam piadas, dançam etc., em certo ponto do filme Sonny ensina as reféns a baterem continência com o rifle e discutem sobre qual país deveriam fugir como se fosse um plano de férias.

Sonny foge do modelo maniqueísta encontrado em filmes comerciais tradicionais e se enquadra em uma ampla gama de protagonistas marginais e criminosos no cinema norte-americano durante a época de crise em que o país passava. Em uma fala improvisada com a atriz que faz o papel da mãe de Sonny, em cena que o assaltante procura desvencilhar da mãe que roga para que desista do seqüestro, Pacino define seu personagem nas seguintes palavras: “Eu sou um maluco e marginal, se chegar perto de mim vai se ferrar e se dar mal”<sup>7</sup>. Assim, se define um personagem representativo do sentimento coletivo de muitos norte-americanos no período, o de ser um párea em uma sociedade em crise.

Em contraposição a Sonny há o personagem Sal, seu parceiro do assalto a banco. Para o papel de Sal foi escolhido o ator John Cazale, que apesar de não ser fisicamente parecido com o assaltante real, sua amizade com Al Pacino e sua atuação deram uma outra dimensão a personalidade do personagem e ao relacionamento entre a dupla de criminosos. Sal não se expõe ao público, não se sente nem um pouco a vontade com a negociação. Ele foi veterano da Guerra do Vietnã, preso anteriormente e

---

<sup>7</sup> No original, “I’m a fuck up and a outcast and that’s it. You come near me you get it, you gonna get fuck over and fuck out”. Ibid., Min. 101.

deseja ficar o mais longe possível da cadeia, a ponto de efetivamente cogitar em tomar medidas desesperadas como matar reféns ou se suicidar.

Apesar disso, Sal não é simplesmente um assassino a sangue frio, mas sim, extremamente ingênuo, sensível, tímido, muito religioso e conservador. A relação de amizade entre os dois personagens é algo interessante a ser analisada, por vezes Sonny o trata como se fosse uma criança. Devido à simpatia que Sonny conquista com o público, a polícia e a imprensa passam a acreditar que Sal, entendido como o desconhecido que aponta a arma para os reféns, é o oposto, um psicopata frio e descontrolado. Quando a mídia divulga o fato de Sonny ser homossexual, deduzem que Sal também é o que o deixa extremamente irritado, insistindo para que Sonny exija uma ratificação do noticiário. De certa forma, devido ao contraste com o personagem principal, no filme Sal possui uma função de delinear a personalidade de Sonny. Sal também cria uma relação com as funcionárias do banco, quando libertada, uma funcionária imigrante latino-americana o entrega um crucifixo e diz: “Vou rezar para vocês! Sal, como é sua primeira viagem de avião não tenha medo está bem?” (Um Dia de Cão, 1973, min. 119).

#### 4.

O assalto adquire uma nova dimensão à medida que a imprensa é envolvida, tornando-se um verdadeiro circo da mídia. Além dos sintomas de uma possível Síndrome de Estocolmo<sup>8</sup> das funcionárias do banco que simpatizam com Sonny e Sal, ora defendem os assaltantes perante a polícia, ora se recusam a serem libertadas, elas também passam a se divertirem pelo fato de se tornarem astros da imprensa, acenam para câmeras, dão entrevistas. Há um momento em que, ao ver-se sob atenção da TV, o entregador de pizza utilizado na negociação grita “Eu sou uma estrela!” (Min. 61), que também ajuda a definir a realização do indivíduo em se tornar prestigiado no âmbito público através do aparato televisivo. Os assaltantes recebem ligações anônimas

---

<sup>8</sup> Termo cunhado para se referir ao estado psicológico em que vítimas de seqüestro se identificam ou procuram conquistar simpatia com os captores, como forma de se proteger do perigo físico imediato.

sugerindo para matarem todos no banco, estuprarem as funcionárias do banco (ligação qual as funcionarias fingem orgasmo como forma de deboche) e mesmo ligações banais dos maridos das reféns querendo saber o que vão comer na janta. Ao fazer telefonemas para familiares menciona: “Posso ligar para qualquer um, eles o colocariam no telefone, o papa, um astronauta, o mais sábio dos sábios” (Min. 92). Ao receberem a limusine que os conduziriam ao aeroporto o motorista, que depois se revela um policial disfarçado, comenta “Então é você heim! Eu estava assistindo vi você, cara! Estava assistindo, você não iria acreditar” (Min. 107). Somente no transcorrer do filme, Sonny é recebido com cada vez mais hostilidade pela multidão, como ao ser agredido pelo namorado de uma das reféns, vaias e, quando saem do banco para o aeroporto, com pedras e xingamentos.<sup>9</sup>

Em pouco tempo, inúmeros câmeras e helicópteros de redes de TV como WNEW-TV, CBC e WOR 710 cercam o local e repórteres passam a competir entre si para registrar o evento sob mais variados ângulos a fim de atrair os telespectadores, seja ao entrevistar a família de Sonny e vasculhar a fundo sua vida pessoal a ponto de atrapalharem as negociações. Com um destaque especial na cena em que um repórter liga para o banco para entrevistar Sonny ao vivo, a fim de questioná-lo sobre suas motivações através de um discurso moralista. O repórter procura pregar normas de pensamentos e conduta, condizentes ao American Way of Life e ao Self Made Man, para ganhar dinheiro e ter boas oportunidades basta ser um cidadão empregado e conformado, sem por vezes procurar se inteirar sobre a real condição social do país: a crise do petróleo de 1973 e a dificuldade de readaptação de ex-combatentes da Guerra do Vietnã. (Um Dia de Cão, 1973, Min, 37 – 39)

Também, não demora para que as negociações escapem das rédeas dos policiais. Usando a ameaça que os reféns estão na mira de seu cúmplice, Sonny anda pela rua sob a mira dos policiais livremente, desafiando, dando ordens aos oficiais e

---

<sup>9</sup> Lumet comenta que as cenas de hostilidade contra o carro realmente aconteceram durante as gravações, ao Min. 115 (áudio comentado).

incitando a multidão. Como em uma das cenas mais memoráveis do filme, em que o detetive Moretti convida Sonny para sair do banco desarmado enquanto Sal mantém os reféns para saber com o que está lidando. Em primeiro lugar, seguem-se planos subjetivos do personagem de Sonny olhando a sua volta em uma continuidade de 360 graus, policiais no telhado apontando rifles para ele, dezenas de policiais mirando pistolas, com a multidão contida atrás, jornalistas escondidos atrás dos policiais, como forma de mostrar ao público a grandiosidade do evento sob a perspectiva do assaltante. Após isso, segue-se o seguinte diálogo de Sonny com o negociador:

SONNY – Não vou falar com um ‘porco’ que quer me acalmar. O que ele está fazendo?

[Em referência a policiais que se aproximam, apontando as armas]

MORETTI – Afastem-se!

SONNY – Por que estão se aproximando? [grita]

MORETTI – Quer se afastar daí? [empurrando os policiais]

SONNY – Sai daí, cara!

SONNY – Ele quer tanto me matar que dá para degustar.

MORRETTI – Ninguém vai matar ninguém

SONNY – Attica! Attica! Attica! [grita]  
(Id., Min, 34 – 35)

Enquanto grita, a multidão o aplaude, forçam contensão e vão os policiais. Policiais ficam em alerta e sem reação. “Lembrem-se de Attica! Sua palavra não tem valor” diz Sonny, e chuta a porta do banco, “Larguem as armas! Sem os caras da TV, eles nos matariam!” (Ibid., Min, 35 - 36). Multidão começa a gritar Attica enquanto o detetive dá ordem para os policiais e jornalistas recuarem, planos subjetivos de Sonny que apresentam policiais recuando e guardando as armas acentuam ainda mais a sensação de fragilidade e perda de referência da força policial.

Sonny lembra constantemente o massacre ocorrido na rebelião do presídio de Attica (09/09 – 13/09/1971) ocorrida pouco tempo antes, na qual presos se rebelaram contestando melhores condições de vida, após a morte de prisioneiro afro-descendente e ativista político, depois de alguns dias a polícia estadual desistiu das negociações e invadiu a prisão ferindo e matando presos e reféns, sendo considerada uma das maiores manchas negras na história da polícia nova-iorquina. Como o próprio Sonny comenta “Viu o que eles fizeram em Attica? Mataram 42 pessoas, inocentes e culpados” (Um Dia de Cão, 1973, Min, 24). Assim, Sonny se aproveita de um período em que a polícia estava desacreditada, desmoralizando a polícia e conquistando o apoio da multidão. Em outro ponto do filme, Sonny atira parte do dinheiro do banco na multidão, levando-a a euforia e causando agressão e tumulto entre espectadores do assalto, em outro um refém se recusa ser libertada, causando risos e deboche da polícia. Tudo isso, somado a má comunicação da polícia quando tentam invadir o banco pelos fundos e prender o guarda negro do banco feito de refém, por pensar ser um assaltante, contribui para que Sonny se transforme no herói da multidão, controlando até a polícia, transformando definitivamente o seqüestro em um circo, em um espetáculo fora do controle. Ao cúmulo de em determinado momento, quando o namorado de uma das reféns rompe a contenção e agride Sonny, a polícia prende o garoto para proteger o assaltante.

## 5.

Mas em pouco tempo a imagem de Sonny como herói e justiceiro do povo vem abaixo ao público, muito pelo fato de descobrirem a respeito de sua sexualidade. A pedido de Sonny, a polícia traz seu marido travesti Leon (Chris Sarandon) para o local, casados em uma igreja católica por um padre excomungado, revelando que a razão do assalto era custear a cirurgia de mudança de sexo de Leon. A partir de então, o assaltante vira motivo de deboche, tanto por parte da multidão como dos policiais. As funcionárias do banco ficam chocadas ao ver imagens do casamento de Sonny na televisão, o assaltante ironiza “qual é o problema com vocês, vocês não deveriam deixar algo como isso estragar sua diversão” (Um Dia de Cão, 1973, Min, 74). Quando a

opção sexual é revelada, provoca as mais diversas reações na comunidade gay seja apoio ou condenação. Ao final do filme, a multidão já manifesta vaias e ódio com relação ao personagem enquanto grupos gays e travestis aparecem apoiando Sonny com placas “Nós te amamos, Sonny” (“We love you, Sonny”), “Sonny toda vida” (“Sonny all the way”) e gritando “Do armário para as ruas” (“Out the closet and into the streets”).<sup>10</sup>

Sidney Lumet menciona seus receios em abordar a questão do homossexualidade e da transexualidade, pois, temia que o público poderia assumir uma postura defensiva com relação ao filme, o que poderia comprometer o desempenho dramático do longa. Vale lembrar que o clímax emocional do filme, consiste no testamento que Sonny redige, no qual encarando a possibilidade de não voltar com vida da empreitada, procura pontuar questões sentimentais e financeiras com os familiares, para seu namorado cita: “À minha querida esposa: Leon, a quem eu amo mais do que qualquer homem já amou outro homem em toda a eternidade” (*Um Dia de Cão*, 1973, Min, 101). Isso ocorreu em um período muito recente em que os homossexuais ainda organizam suas forças políticas e militantes, contestando convenções, proibições e preconceitos sociais. (DIVINE, 1992, 679 - 680), sendo que o primeiro confronto violento com a polícia havia ocorrido ainda em 28/06/1969, na famosa Rebelião de Stonewall (Nova York). Sob essa perspectiva **Um Dia de Cão** ainda era uma peça que não parecia se relacionar com uma experiência humana comum a todos norte-americanos e sobre a qual há um forte preconceito. Por isso, a preocupação do diretor em a esse grupo e seus os esforços em abordar a homossexualidade da forma mais séria e menos estereotipada possível.

Por isso, **Um Dia de Cão** se sobressai aos demais filmes da época no que diz respeito à abordagem da homossexualidade, além de *Midnight Movies* como *Rocky Horror Picture Show*, que mostram transexuais de forma extravagante a fim de chocar a sociedade conservadora, há outros longas como a comédia dramática, *Os Rapazes da Banda* (*The Boys in the Band*, 1970, de William Friedkin), que retrata angústia do

---

<sup>10</sup> Ativistas gays não atores foram utilizados para a cena. (Min. 96, áudio normal e áudio comentado).



mundo gay, e Norman, *Is That You?* (1976), comédia sobre pai que descobre que o filho é homossexual e procura transformá-lo em heterossexual. Como o próprio Lumet comenta que *Um Dia de Cão*, diferentemente de filmes da época, como *Os Garotos da Banda*, pois em vez de ficar estritamente focado no mundo gay, trata sobre o choque desse com o então considerado moralmente aceito, estabelecendo uma experiência humana profunda. Em que, “um detetive policial italiano como Moretti estabelece uma empatia, compreende e se conecta com os personagens de Pacino, Sarandon, que a ‘humanidade’ supera tudo.” (LUMET, *Um Dia de Cão*, Min. 74 – 75, áudio comentado).

Em diversos outros momentos podem-se constar informações relevantes sobre os grupos, etnias e gêneros relegados a marginalidade na sociedade estadunidense. Fora figurantes, há dois papéis de afro-americanos que merecem destaque o segurança do banco, um senhor educado, extremamente frágil de saúde, mal pago e, que apesar do uniforme, anda desarmado e é contratado somente para hastear a bandeira dos Estados Unidos. O outro também não foge da imagem de moral e socialmente correto, consiste no já citado policial disfarçado de motorista da limusine. O interessante sobre o último é que o personagem é apresentado em dois momentos, em um aparenta de terno e gravata, sem uniforme policial, com postura séria e perspicaz, dando a entender que é um policial de hierarquia elevada; em outro se apresenta de macacão de motorista do aeroporto, caminha de forma despojada, bem-humorada, falando de questões familiares e bajulando Sonny, além de contar com um vocabulário extremamente estereotipado, como “mirem para carne branca” (*Um Dia de Cão*, 1973, Min, 101). Vê-se um policial tentando disfarçar ser alguém de hierarquia social e econômica inferior, além de conferir formas de comportamento que remetem ao movimento chamado “nacionalista negro”, que buscava uma identidade étnica própria aos grupos afro-americanos. Ainda há uma parcela significativa de figurantes latino-americanos, tanto na polícia como na multidão, também vale destacar o mural bilíngüe espanhol/inglês no banco, o que indica a existência de uma população significativa de imigrantes no local.

Outro fator a ser notado, trata-se da maioria dos funcionários do banco são mulheres, com exceção do cargo de chefia, em referência aos participantes do assalto real, e que indiretamente remete a crescente profissionalização das mulheres, porém, em sua maioria de escritório, com salário e cargos baixos, sem contar com trejeitos femininos, linguajar, figurinos dispostos no filme. Na década de 1970, houve uma crescente profissionalização das mulheres, estima-se que 50% das norte-americanas estavam empregadas, conseguindo cargos no exército, política, indústria, direito e medicina. No começo de 1980, representavam 50% dos funcionários de imobiliárias e 40% de bancos. Mesmo assim, ainda sofriam discriminação econômica e profissional em cargos de maior status social, intelectual e trabalhos braçais. (DIVINE, 1992, 680, 681, 705 e 705)

Ainda há a representação que os personagens fazem de outros países, como no momento que discutem sobre os locais para os quais deveriam fugir, Sonny exprime a vontade de voar para um país de temperatura tropical, no caso a Algéria, enquanto outros cogitam países como Holanda, devido ao exílio que deu para refugiados na Segunda Guerra, ou mesmo Suécia e Dinamarca, por serem considerados países elegantes. Muitas vezes sem saber muito bem onde ficam ou se são de fato países, como quando Sal diz que deseja fugir para Wyoming, pensando que se refere a um país.

<sup>11</sup> Ou por vezes discordando com Sonny sobre sua opinião de ir para a Algéria, no caso de Leon: “Você sabe eles andam com máscaras e coisas na cabeça, eles são um monte de pessoas loucas” (Um Dia de Cão, 1973, Min. 88), reiterando uma opinião idealizada sobre o mundo ocidental.

Todos esses fatores, apesar de aparentemente desconexos compõe uma construção do seqüestro como um evento social, por assim dizer, que vai além da simples construção hollywoodiana do bem contra o mal, do certo contra o errado. O roubo mal sucedido dá início a uma reação em cadeia que abarca vários personagens das formas mais variadas e complexas, conferindo uma forte impressão de realidade ao filme e criando uma espécie de laboratório social.

---

<sup>11</sup> Fala improvisada por John Cazale. Id., Min. 44 (áudio normal e comentado).

A partir da análise do filme **Um Dia de Cão** é possível remeter a questões caras a época, a exemplo da popularização da televisão como bem de consumo e suas mudanças nas formas de convivência; dos fantasmas de uma década de Guerra do Vietnã, revolução cultural e sexual e demais conturbações sociais que propiciara uma crise de fé, tanto na política, economia, como nas instituições, e que acarretou uma desilusão dos mitos de prosperidade, valores cristãos e familiares norte-americanos. Além disso, o filme integra-se a uma cinematografia propícia do período, marcada pelas temáticas de violência, crime e sexualidade, guiadas por heróis marginais.

#### REFERÊNCIAS

**Um Dia de Cão – Edição Especial** (Dog Day Afternoon. EUA, 2 DVDs, Cor., sonoro, 1975, Min. 124, Warner Bros, Dir. Sidney Lumet.).

CHARTIER, R. O Mundo como Representação. **Estudos avançados** 11(5), 1991.

DIVINE, R.A.; BREEN, T.H.; FREDRICKSON, G.M.; WILLIAMS, R.H.; ROBERTS, R. **América: Passado e Presente**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1992.

FERRO, M. **A História Viglada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERRO, M. O Filme: uma contra-análise da Sociedade? In: **História: Novos Objetos**. (orgs.) LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. RJ: F. Alves, 1976.

HOBSBAWN, E.J. **Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914 – 1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUMET, S. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

METZ, C. História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos). In: **A Experiência do Cinema**. XAVIER, Ismail (org.) Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

MORETTIN, E. O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro. In: **História e Cinema**. (orgs.) CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. São Paulo: Alameda, 2007.

MUNHOZ, S. Guerra Fria: um debate interpretativo. In: **O Século Sombrio: Uma História Geral do Século XX**. SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.) Rio de Janeiro: Editora Campus/Elsevier, 2004.

RAY, R. B. **A Certain Tendency of the Hollywood Cinema (1930 – 1980)**. New Jersey: Princeton, 1985.

ROSENSTONE, R. A. Oliver Stone: historiador da América recente. In: **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. NOVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 396 - 400 & NOVA, C. Narrativas históricas e cinematográficas.

SCHAMA, Simon. **O futuro da América: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.