



Luzes e Sombras - Projeções do Bem e do Mal na Tela do Cinema¹

Francisco de Moura PINHEIRO²

Instituto de Ensino Superior do Acre, Rio Branco, AC

RESUMO

De forma quase invariável, as histórias procedentes do cinema feito nos Estados Unidos estabelecem uma dicotomia inconciliável entre as noções de bem e de mal. De forma quase invariável, também, no fim das contas o bem triunfa, mesmo que durante toda trama as chamadas forças do mal sejam mais fortes, mais inteligentes, mais disciplinadas e mais qualquer coisa que o valha. Os princípios do maniqueísmo remontam ao século III, mas permanecem até hoje como guias da chamada sétima arte. É impensável para a maioria dos espectadores a idéia de um final infeliz. Em 2007, entretanto, a Academia de Cinema de Hollywood, de forma surpreendente, resolveu conceder o seu maior prêmio a um filme que rompe com essa tradição: *Os Infiltrados*, de Martin Scorsese. O objeto deste artigo é tecer algumas considerações sobre esse fato.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; maniqueísmo; infiltrados; comunicação.

1. A primeira tela

Não é difícil imaginar o espanto de um homem pré-histórico ao avistar a sua sombra projetada pelas chamas de uma fogueira na parede de uma caverna. Mágica e incompreensível, em princípio, logo ele deve ter apreendido que os três elementos (o homem, a sombra e a luz) se encontravam visceralmente ligados. Um movimento dele pra lá, um movimento dele pra cá, com o corpo interposto entre as chamas e a parede, e a sombra o acompanhando fielmente. E não é difícil também imaginar que o passo seguinte à descoberta da sombra projetada na parede da caverna, via incidência das chamas da fogueira, foi estabelecer um ato voluntário de projeção: mãos criando figuras animadas para a ilustração de narrativas e uma platéia maravilhada em volta, com a fome recém saciada, esparramada sobre os restos da última caçada.

Num encadeamento lógico e temporal, talvez seja mesmo possível afirmar que

¹ Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual, do Inovcom, evento componente do VII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Norte.

² Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) e professor do Curso de Jornalismo do Instituto de Ensino Superior do Acre (Iesacre), email: fdandao@zipmail.com.br.



as pinturas rupestres nas paredes das primeiras formações naturais usadas pelos ancestrais da espécie humana para se abrigar das intempéries surgiram a partir dessa descoberta do movimento animado pela simbiose de fogo, sombra e tela. A sombra tinha movimento, mas era efêmera, deixava de existir na medida em que um modelo se enchia de tédio e procurava um canto para esticar o corpo cansado. Já a pintura, apesar de estática, não dependia de condições especiais ou, muito menos, de um ator em constante interação para permanecer. O protagonista do espetáculo se retirava da cena, mas a obra continuava lá para ser admirada (ou execrada) por quantos passassem por aquele lugar, tanto faz se no dia seguinte ou nos anos vindouros.

A “odisséia no espaço” da imaginação, que iria dividir posteriormente os seres humanos em tribos distintas e cujos pontos de conexão viriam a ser simbolismos das mais variadas espécies, dessa forma, parece ter nascido bem antes da projeção anunciada em folhetos e cartazes de uma sessão numa sala escura previamente escolhida para tal finalidade. A sala escura era o ventre eternamente grávido da Terra; os protagonistas eram os fetos adultos de cabelos fétidos, unhas encravadas e sexo à mostra; as lições, sem nenhuma conotação moral ou religiosa, tão somente narrativas do dia-a-dia, impregnadas de um candente exercício do trivial.

O cinema já existia muito antes da própria concepção.

2. Trinta segundos: horror e êxtase

Ao dar a impressão de fazer avançar um trem sobre a platéia na sua primeira exibição pública, o cinema deu exemplo da sua poderosa magia. Para as privilegiadas pessoas convidadas, em 1895, pelo cientista francês Louis Lumière para aquele momento histórico, testemunhar as sombras se movendo na improvisada tela branca, era algo de absolutamente irreal, que elas certamente haveriam de contar para os seus vizinhos, parentes e descendentes pelo resto das suas vidas. Era como se a vida, de repente, pudesse ser aprisionada numa caixinha de madeira e reproduzida num pedaço de pano branco. E, melhor ainda, carregada numa mala para os lugares escolhidos pelo detentor do poder de aprisioná-la. Se a fotografia, estática na sua moldura, tornava presentes para sempre os entes queridos, imagine só aquela mais recente invenção. Não poderia haver limites para o gênio humano. Logo todos poderiam ser imortais.

Essa primeira exibição pública do cinematógrafo se constituiu de um projetor e uma câmera, com o movimento através da perfuração no filme. O espetáculo, que durou



somente meio minuto, mostrava um trecho da plataforma de uma estação de trem banhada pelo sol, com damas e cavalheiros perambulando, e um trem vindo das profundezas do quadro e dirigindo-se para a câmera. Uma tomada com a câmera fixa que não era nada mais do que um arremedo do que a nova descoberta possibilitaria no futuro. Possibilidades que jamais poderia imaginar o próprio Lumière ou, muito menos, retroagindo um pouco no tempo, seu antecessor, o fisiólogo E. T. Marey, criador da primeira câmera capaz de tomar uma seqüência de fotografias. E muito menos, ainda, retroagindo mais, Louis Jaques Mandré Daguerre, Joseph Nicéphore Niépce, Henry Flox Talbot e J. A. Plateau, todos precursores dos estudos da imagem e do movimento.

Do êxtase imediatamente inicial ao horror transcorreram cerca de trinta segundos. O trem parecia que ia sair da tela e esmagar as testemunhas do extraordinário acontecimento. O mais corajoso dos espectadores se encolheu apavorado na platéia. Alguns correram esbaforidos, outros mal tiveram tempo de se benzer, alguns outros só conseguiram arregalar os olhos para esperar o tranco. Senhoras chegaram mesmo a desmaiar. Um verdadeiro pandemônio que demorou alguns minutos para ser controlado. Depois da constatação de que tudo não passava de uma ilusão de ótica, o sorriso no rosto e a expressão de júbilo das felizes testemunhas faziam prever que o mundo nunca mais seria o mesmo. E não demorou muito para que aquela invenção se transformasse no mais novo instrumento de comunicação de massa. A sétima e definitiva arte.

3. Ilusão sincrética: a separação do bem e do mal

Até o século III da Era Cristã, o bem e o mal impregnavam o espaço e todas as coisas, vivas ou mortas, animadas ou inanimadas, materiais ou imateriais em proporções semelhantes. Mesmo os seguidores das religiões mais piedosas seguiam o preceito do olho ou do dente inimigo para reparar a ofensa do próprio olho ou do próprio dente perdidos. Os textos bíblicos estão repletos de histórias de batalhas encarniçadas contra os que ousassem invadir territórios ou, pelo menos, professar uma outra fé. Foram inúmeras as guerras santas. E todos os exércitos lutavam pelo que julgavam certo. Estando todos corretos, portanto, todos tinham razão e, assim, lutavam o bom combate, desfraldando a bandeira do bem. O que tornava, naturalmente, verdadeira a recíproca. Bem e mal trocavam de lado de acordo com as conveniências de um instante.

Foi nessa época que “entrou em cena” o sacerdote persa Many Haya (216 - 277 d. C.), que declarou ter tido uma revelação de Deus, após um longo período de



meditação, e se via como membro único na Terra de uma linhagem que incluía Buda, Zoroastro e Jesus. Combinando elementos do zoroastrismo, do budismo e do cristianismo, Many criou a doutrina denominada “maniqueísmo” (homenagem ao nome do citado personagem), que estabelecia uma visão dualista radical, segundo a qual se encontram no mundo (mas podem ser separadas) as forças do *bem* (ou da luz) e do *mal* (ou da escuridão), consideradas princípios absolutos, em permanente e eterno confronto.

O reino do *bem* (ou da luz), segundo os princípios “maniqueístas”, seria o reino de Deus, enquanto o reino do *mal* (ou da escuridão) seria o reino de Satanás. Os reinos viviam em perfeita separação, mas por conta da inveja de Satanás, as forças da escuridão atacaram as forças da luz. A resposta das forças da luz foi o envio do Homem Primordial, que perdeu a batalha inicial, fazendo com que a alma humana fosse, assim, configurada por um pouco de luz aprisionada. A libertação da alma humana das trevas passou, desta forma, a se constituir no principal problema a ser enfrentado, o que somente pode ser conseguido através do ascetismo e do conhecimento esotérico.

O “maniqueísmo”, além do mais, nega que Jesus Cristo tenha sido crucificado, bem como a encarnação da segunda pessoa da Trindade em um corpo humano. Ao contrário, exhibe um modelo de evasão de corporeidade como condição de salvação.

Em sentido genérico, e principalmente para efeito desse ensaio, “visão maniqueísta” é aquela que reduz a consideração de uma realidade a uma oposição simplista entre algo que representaria o *bem* e algo que representaria o *mal*.

4. As fadas congelam o instante

A cultura ocidental não aceita a idéia da morte. São milhares de anos, gerações e mais gerações, se debatendo com a (má) idéia da finitude física. Mesmo boa parte dos religiosos, aqueles que professam uma arraigada fé na vida espiritual, embora não digam, é certo que se angustiam ante a perspectiva do fim das suas vidas (... e se tudo for apenas um imenso vazio?). Talvez por isso, os produtos culturais deste lado do planeta sejam, na sua maior parte, criados para entreter, oferecendo quase sempre a possibilidade do final feliz como regra absoluta, e estabelecendo o triunfo do *bem* sobre o *mal*. Uma espécie de congelamento de um instante (quando mocinho e a mocinha da história trocam um beijo apaixonado, montam um cavalo branco e seguem rumo ao horizonte, tendo como pano de fundo um pôr-do-sol de indescritível beleza!). Felizes para sempre pelo simples movimento cabalístico de uma legião de fadas!



Mesmo nas situações mais inverossímeis, é preciso que o herói, o legítimo representante do *bem*, leve a melhor sobre o vilão, o famigerado representante do *mal*, seguindo a dicotomia conceitual iniciada há mil e setecentos anos pelo sacerdote persa que se julgava representante de Deus na Terra. O mocinho é puro, cheio de bons sentimentos, trabalhando sempre em sintonia com os mais elevados valores morais. Ele não pode perder a batalha, mesmo quando conta apenas com as seis balas de um revólver contra bandoleiros armados até os dentes. O bandido tem má índole, não possui nenhum resquício de humanidade, é cheio de maus hábitos e trabalha sempre com a idéia do prejuízo a outrem, em benefício próprio. Ele não pode vencer a batalha, mesmo que seja mais inteligente, mais forte, mais capaz... Seria entregar o mundo às trevas!

As histórias em quadrinhos, por exemplo, estão cheias dessa visão maniqueísta de que o *bem* se concentra todo de um lado só, em oposição a um outro lado onde está concentrada a força do *mal*. Desde (ou principalmente) as histórias dedicadas ao público infantil (Tio Patinhas e respectiva família contra os Irmãos Metralha, Lucky Luke contra os irmãos Dalton, Asterix e Obelix versus o Império Romano...) até consumidores de uma faixa etária mais elevada (Super-Homem em oposição a Lex Luthor; Batman e Robin contra o Coringa ou o Pingüim; Tex Willer contra ladrões e assassinos de qualquer natureza que tirem o sono e os búfalos da pradaria dos amigos Navajos). Não há, absolutamente, intenção de evidenciar que num conflito de interesses todo mundo tem alguma razão e para cada um dos lados o *mal* é sempre o outro (para um general, o *mal* é sempre o guerrilheiro combatente do país ocupado).

5. “Happy End” e felicidade não rimam, mas servem de solução

É preciso ser feliz sempre. Mas a vida real não pode materializar esse ideal. Sendo assim, alguém (ou algo) tem que oferecer esse tipo de compensação. Nada melhor, nesse sentido, do que produtos culturais, extraídos da imaginação do homem, ele mesmo o beneficiário de tal artifício. Os produtos culturais, dentro das suas múltiplas lógicas, devem cumprir a expectativa de que tudo (divino ou satânico, simbólico ou diabólico) pode ser maravilhosamente perfeito. Assim, é preciso cultivar e fazer estancar o instante onde tudo converge para a harmonia.

Essa atitude, aliás, ao congelar um fragmento de tempo e desconsiderar o fluxo contínuo, que certamente conduzirá a momentos de futuro dissabor, parece ser uma lógica de trapaça, própria do ser humano, e não de uma divindade suprema e



determinista, como entendeu Many. “Deus não engana nem trapaceia. (...) O homem engana e trapaceia, mais e mais que desaparece, às vezes, como Zeus sob a pele do touro, como Hera sob o ferrão do Moscardo”. Diz Michel Serres. E continua: “A guerra entre o Diabo e o Bom Deus nunca teve lugar: um quer vencer; o outro não”.

Sobre essa cultura do *happy end*, o pensador francês Edgar Morin situa o momento em que tudo teria começado, estabelecendo os anos 30 do século XX como marco seminal. “A partir da década de 30 delineiam-se nitidamente as linhas de força que orientam o imaginário em direção ao realismo e que estimulam a identificação do espectador ou leitor como herói”, diz ele. E continua afirmando que a partir desse marco temporal estabelece-se no cinema americano, cada vez mais solidamente, “uma correlação entre a corrente realista, o herói simpático e o *happy end*”.

A introdução em massa do *happy end* limita o universo da tragédia ao interior do imaginário contemporâneo. Ela rompe com uma tradição milenar, proveniente da tragédia grega, que prossegue com o teatro espanhol do Século de Ouro, o drama elizabetano, a tragédia clássica francesa, o romance de Balzac, Stendhal, Zola, Daudet, o melodrama, o romance naturalista e o romance popular de Eugène Sue a Ponson du Terrail, enfim, o cinema melodramático da época muda. O *happy end* rompe com uma tradição não só ocidental, mas universal (...). Na universal e milenar tradição, o herói, redentor ou mártir, ou ainda redentor e mártir, fica sobre si, às vezes até a morte, a infelicidade e o sofrimento. Ele expia as faltas do outro, o pecado original de sua família, e apazigua, com seu sacrifício, a maldição ou a cólera do destino. A grande tradição precisa não só de castigo dos maus, mas do sacrifício dos inocentes, dos puros, dos generosos (...). O *happy end* introduz o fim providencial dos contos de fadas no realismo moderno, mas concentrado num momento de êxito ou finalização (...). [Morin, 1990: 93-94]

A idéia de felicidade se torna núcleo afetivo do novo imaginário social, através do cinema, a partir desse marco temporal estabelecido por Edgar Morin e, correlativamente, o *happy end* passa a implicar um apego intensificado de identificação com o herói. Ao mocinho, acima de qualquer suspeita, representante das forças do bem, cujas sombras não se fixam sob o próprio corpo, não é dado o direito a nenhuma fraqueza: pode apanhar o filme inteiro, padecer as torturas mais cruéis que jamais trairá o ideal da sociedade, jamais sucumbirá, jamais poderá deixar de sentir o gosto do triunfo final. Pode até ser estúpido, não interessa. Ele resiste, às vezes, de forma até mesmo absolutamente milagrosa. Não importa, o destino determinado pelo script de um deus roteirista já o consagrou como uma criatura a quem está reservada a vitória e, conseqüentemente, a felicidade. “O elo sentimental e pessoal que se estabelece entre



espectador e herói é tal, no novo cinema de simpatia, de realismo e psicologismo, que o espectador não suporta mais que seu *alter ego* seja imolado”, explica Edgar Morin.

De modo geral, um bandido só é bem sucedido se na caracterização do seu personagem existir algo de altruístico. Um bandido cruel será sempre execrado e deve ser punido no fim, seja com a morte, seja com a prisão. Mesmo as personagens reais, quando “representantes do mal”, a elas devem ser carregadas as tintas para que a platéia exerça a sua ira contra os referidos vilões. Uma mera tentativa de compreender as atitudes da personagem malévola é rechaçada pelos espectadores. Não é comum, nesse sentido, algum tipo de negação da qualidade de um filme quando o vilão ousa obter algum tipo de compensação no fim da história. Aliás, só mesmo os cinéfilos inveterados, os críticos e os estudiosos é que, de modo geral, enxergam algum mérito no filme em que o mal leva alguma vantagem. “Não gostei nem um pouco desse filme, com esse final onde o artista morre. Vê se pode. O bandido não podia triunfar. Isso não existe!”. O senso comum fulmina, inclusive, a tentativa do equilíbrio ou da compreensão de uma figura histórica. O cinema ocidental não gosta de releituras que fujam do lugar comum maniqueísta estabelecido nos anos 30 do século passado!

Edgar Morin entra em cena mais uma vez para explicar a noção de felicidade ocidental que estabelece essa cultura do *happy end*, afirmando que a cultura de massa delineia uma figura particular e complexa da felicidade: projetiva e identificativa simultaneamente. “A felicidade é mito, isto é, projeção imaginária de arquétipos de felicidade, mas é ao mesmo tempo idéia-força, busca vivida por milhões de adeptos”, diz Morin, para quem esses dois aspectos estão, “em parte, radicalmente dissociados, em parte, radicalmente associados”.

O tema da felicidade está ligado ao tema do presente. Edgar Morin explica o conceito.

O happy end é uma eternização de um momento de ventura em que se encontram enaltecidos um amplexo, um casamento, uma vitória, uma libertação. Ela não se abre na continuidade temporal do “eles foram felizes para sempre e tiveram muitos filhos”, mas, sim, dissolve passado e futuro no presente de intensidade feliz. Esse tema projetivo corresponde idealmente ao hedonismo do presente desenvolvido pela civilização contemporânea. Esse hedonismo é de bem-estar, de conforto, de consumo: desenvolve-se em detrimento de uma concepção da existência humana na qual o homem consagra seu presente a conservar os valores do passado e a investir no futuro. [Morin, 1990: 126]



Nessa construção do triunfo do bem contra o mal, materializado pelo corte brusco no momento do *happy end*, não importa quanto possa ser diferente o real. No escurinho do cinema o que conta é a fantasia inebriante e a certeza de que os bons, cedo ou tarde estarão no paraíso, enquanto os maus descerão ao reino de Lúcifer, paradoxalmente (ou sintomaticamente), pela etimologia da própria palavra que o nomina, o anjo da luz, sem quaisquer resquícios da sombra proposta pelo criador dos preceitos maniqueístas. “O futuro das imagens”, no dizer de Henri Bergson, “está contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo”. Nada pode ser introduzido no universo das imagens produzidas pelo cinema que não seja o que o espectador espera. As variações acontecem somente no percurso, mas qualquer coisa de diferente, no sentido de subversão do final, soa, de fato, “subversiva”.

Tudo absolutamente explicável, esse congelamento do momento de felicidade oferecido pelo cinema, na forma de *happy end*, quando o mocinho sagra-se vencedor, sem precisar, como antigamente, expiar as culpas do mundo através da própria imolação, se for levado em conta que o princípio da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início, ensina o psicanalista Sigmund Freud, para quem, entretanto, “não há possibilidade de ele ser executado; todas as normas do universo lhe são contrárias”. E nesse sentido, afirma Freud, “ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja feliz não se acha incluída no plano da Criação”.

Nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar. O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com outros homens (...). Uma satisfação irrestrita de todas as necessidades apresenta-se-nos como o método mais tentador de conduzir nossas vidas (...). [Freud, 1997: 25].

Ou seja: se a felicidade não está incluída no plano da vida real por obra e graça de um preceito do destino estabelecido por uma divindade, nada mais “natural” que os produtos da indústria cultural se apropriem de um antigo conceito filosófico-religioso como o maniqueísmo para “materializar” o que a vida não pode cumprir, percorrendo o caminho da fantasia. E nesse contexto entra o *happy end*.



A imagem contraria a natureza humana, submetendo-se à ditadura da felicidade para ludibriar o espectador (ele quer ser ludibriado). A trapaça se sobrepõe na vida real. Os lados antagônicos só existem para estabelecer um vencedor, que já se sabe desde sempre qual será. Já existe a promessa prévia da recompensa desde o primeiro fotograma. As necessidades individuais são resolvidas pela ação do herói. Os signos pouco ou nada revelam de novo, porque somente existem para referendar uma idéia prévia: a da felicidade pelo final risonho e feliz, sem perspectiva de conflitos futuros.

O único sentido que, de fato faz sentido, é o da vida eterna. Na tela do cinema, por conta da apropriação do maniqueísmo, a vida nega a si mesma. O herói do homem civilizado não pode morrer. Os “300 de Esparta”, loucos para descobrirem o guerreiro inimigo que haveria de roubar-lhes a essência vital, eram bárbaros, gargalhavam ante a perspectiva de “jantar no inferno”, pertenciam a um outro mundo. “Para o homem civilizado”, diz Max Weber, “a morte não pode ter sentido, porque a vida individual do civilizado está mergulhada no progresso e no infinito, e porque, segundo seu sentido imanente, uma tal vida não deveria ter fim”. E assim, segundo Morin, é justamente por não ter sentido que a morte é tão poderosamente recalcada pela mitologia da felicidade.

A felicidade é, efetivamente, a religião do indivíduo moderno, tão ilusória quanto todas as religiões. Essa religião não tem padres, funciona industrialmente. É a religião da terra na era da técnica, donde sua aparente profanidade, mas todos os mitos recaídos do céu são virulentos... Constituem o que, a rigor, podemos chamar de ideologia da cultura de massa, isto é, a ideologia da felicidade. [Morin, 1990: 129-130].

Como não existe felicidade no sofrer e na dor (masoquistas à parte), que se pare o tempo no momento do beijo apaixonado, logo após a derrota do facínora!

6. Uma providencial infiltração

A necessidade de quebrar essa norma de fazer o bem triunfar a qualquer custo, de vez em quando foi quebrada ao longo desses quase oitenta anos, desde que se estabeleceu o princípio do *happy end*. Mas, só mesmo muito de vez em quando. E quase sempre com um elevado grau de rejeição, tanto do público quanto da crítica. O herói que morre no fim, ou então vence, mas deixa o bandido livre ou sem castigo, não se realiza plenamente como herói no inconsciente do espectador. Torna-se uma espécie de herói pela metade, se é que é possível uma figura desse tipo, e não atinge, quase em nenhuma circunstância, o grau exigido pela turba hipnotizada.



Em 2007, entretanto, a julgar pelos milhões de dólares arrecadados nas salas de exibição do planeta, bem como pelos prêmios recebidos por diversas associações de críticos, um filme subverteu, mesmo que de forma pontual e momentânea, essa dicotomia inaugurada por Many Haia, no século III da Era Cristã, de separação do bem e do mal para lados distintos e absolutamente sem mistura. Trevas e luz se misturaram por algumas horas, fazendo os protagonistas mudarem de lado, de acordo com as conveniências do instante. O filme, que poderá vir a ser uma espécie de divisor de águas dessa construção simbólica que envolve maniqueísmo e *happy end* num mesmo produto cultural, chama-se *Os Infiltrados*, levado à cabo pelo diretor Martin Scorsese.

Para se ter uma idéia de como foi bem recebido, *Os Infiltrados* ganhou quatro Oscars na maior láurea do cinema mundial, conferidos pelos exigentes membros da Academia de Cinema de Hollywood (melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro adaptado e melhor edição). E ainda viu um dos seus atores, Mark Wahlberg, na mesma competição do Oscar 2007, receber indicação para o título de melhor ator coadjuvante. Além disso, ganhou o Globo de Ouro de melhor diretor, e o MTV Movie Awards de melhor vilão, pelo papel encarnado por Jack Nicholson. Sem falar nas quatro indicações recebidas no Globo de Ouro (melhor filme drama, melhor ator drama, melhor ator coadjuvante e melhor roteiro) e as seis indicações recebidas no BAFTA (categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor ator coadjuvante, melhor roteiro adaptado e melhor edição).

Em *Os Infiltrados*, bem e mal não tem lugar fixo no universo, muito menos são privilégios de determinados personagens. Mesmo que algum dos personagens tenha tendências mais para um desses conceitos, também sobrevive nele algo do outro, de uma forma bem mais aproximada do que acontece na vida real. O vilão maior, o chefão mafioso que não hesita em matar a sangue frio, de repente pode afagar o rosto de uma criança e ordenar que um comerciante dê um determinado produto para alguém que não possa comprar. Meio que Robin Hood, tomando de alguém e passando o produto do saque diretamente para as mãos de outrem.

Os dois protagonistas, vividos por Leonardo DiCaprio e Matt Damon, então, vivem dramas existenciais de enorme magnitude, muitas vezes sem saber, exatamente a qual lado estão servindo, alternando momentos em que duvidam se estão fazendo a coisa certa e momentos de júbilo íntimo por estarem contribuindo para a vitória dos seus respectivos lados. Ambos traem, ambos mentem, ambos dissimulam, para fazer triunfar aqueles que lhes protegem (ou pagam). Não são bons, nem maus, embora estejam de



lados que, por uma questão de construção imaginária social, por um simbolismo edificado ao longo da história do pensamento humano, se coloquem como bem e mal, independente da atitude que venham a cometer. Fins que justificam os meios. Os chamados bons quando matam, o fazem para evitar um mal maior; os chamados maus quando praticam um ato de bem querer, o fazem para obter uma compensação futura.

A trama de *Os Infiltrados* se desenvolve em torno da guerra travada pela polícia de Boston (Estados Unidos) contra o crime organizado. Billy Costigan (Leonardo DiCaprio), um jovem policial, recebe a missão de se “infiltrar” na máfia, mais especificamente no grupo comandado por Frank Costello (Jack Nicholson). Aos poucos Billy conquista a confiança de Costello, ao mesmo tempo em que Colin Sullivan (Matt Damon), um criminoso que foi infiltrado na polícia como informante de Costello, também galga posições na hierarquia da corporação. Tanto Billy quanto Colin sentem-se aflitos, devido à vida dupla que levam, tendo obrigação de sempre obterem informações. Até o momento em que tanto a máfia quanto a polícia desconfiam que há um espião entre os respectivos grupos e a vida de cada um dos “infiltrados” passa a correr perigo real e imediato.

Em princípio, os supostamente bons contra os supostamente maus, aparentemente indicando que se desenvolveria mais uma história entre mocinhos e bandidos, cujo triunfo final somente poderia caber ao primeiro lado. Mas somente em princípio. Na seqüência, no desenrolar dos fatos, o que se percebe, de verdade é que tudo é, de fato, duplo, tudo é dual. Mas a duplicidade e a dualidade se misturam (em proporções e variações diferentes para cada um) num mesmo ser. Os métodos são iguais nos dois lados antagônicos e o filme nos remete à sensação de absoluta igualdade, reproduzindo o princípio matemático de que somente pode haver equilíbrio nas coisas naturais se a medida de valor para o lado esquerdo se reproduza em exatamente igual proporção para o lado direito. E no fim, ninguém vence um ao outro. Os dois “infiltrados” sucumbem. Mesmo morrendo o chefe mafioso, também morreu o chefe policial da investigação, assim como os protagonistas Billy e Collin.

7. Scorsese e as duas faces da moeda

Curiosamente, foi apenas quando resolveu mudar o enfoque dos seus filmes, andando na contramão dos manuais de Hollywood, no que diz respeito ao maniqueísmo e ao *happy end*, é que o diretor Martin Scorsese adquiriu o pleno reconhecimento da



crítica. Ele, que um dia quisera ser padre (muitos dos seus filmes, segundo a crítica especializada, demonstram nitidamente traços da sua devoção católica), mas que depois optou por freqüentar a escola de cinema da Universidade de Nova Iorque, acabou sendo reconhecido, de certa forma unanimemente, depois de abandonar os preceitos de um sacerdote que pretendeu tornar perfeita a religião cristã.

É certo que Scorsese, já de algum tempo, era considerado por alguns estudiosos de cinema como “o maior realizador americano vivo”, com vários das suas obras ocupando lugar de destaque nas listas dos melhores filmes do American Film Institute. É certo, igualmente, que ele, desde algum tempo, vinha sendo alvo de grande admiração, além de um dos nomes mais reconhecidos da indústria cinematográfica americana. E também é certo que ele era considerado por muitos um grande injustiçado por jamais ter levado para casa a estatueta do Oscar. Mas foi somente com a realização de *Os Infiltrados* (*The Departed*, no original em inglês), contrariando a determinação de que o bem deve triunfar sobre o mal, minutos antes dos créditos, que ex-candidato a padre Martin Scorsese atingiu a consagração total e absoluta.

Antes, porém, de enveredar pela transgressão do manual da felicidade de Hollywood, sedimentado pela aprovação do público, Martin Scorsese dirigiu filmes extremamente maniqueístas. Caso de Cabo do Medo, por exemplo, um suspense lançado nos cinemas em 1991, com Robert De Niro (o vilão) e Nick Nolte (o herói) nos papéis principais. Na verdade, um *remake* de *Círculo do Medo*, filme de 1962, que teve Gregory Peck e Robert Mitchum nos papéis principais.

Em Cabo do Medo (*Cape Fear*, no original em inglês), com roteiro e desfecho absolutamente diferentes de *Os Infiltrados*, no que diz respeito às mensagens subjacentes ao filme, Max Cady (Robert De Niro), um psicopata que foi preso e condenado por estupro quatorze anos atrás cumpriu sua pena e agora está livre. A idéia fixa do psicopata, ao ser libertado, é se vingar de Sam Bolden (Nick Nolte), seu ex-advogado, que deliberadamente omitiu informações que alterariam o veredicto do júri. Enquanto cumpriu pena, Max Cady aprendeu a ler (era analfabeto quando foi preso) e estudou todos os aspectos legais possíveis do seu caso, além de exercitar exaustiva e compulsivamente o próprio corpo, transformando-se numa montanha de músculos. Em liberdade, Cady passa a aterrorizar Sam Bolden, a esposa Leigh Bowden (Jéssica Lange) e a filha Danielle (Juliette Lewis). No desenrolar dos eventos, Cady, o representante do mal, é mais forte, mais inteligente, planeja e executa à perfeição a sua vingança contra Bolden, representante do bem, porém, por um incidente fortuito,



sucumbe no final. O bem não poderia mesmo perder. Um estuprador psicopata, em nenhuma hipótese, poderia se sobrepor perante o advogado, só porque este negligenciou a defesa daquele, num rasgo de nojo pelos atos praticados pelo bandido. Seria insuportável para os parâmetros da moral vigente. Mais maniqueísta impossível!

Mas a filmografia de Scorsese, maniqueísmos ou não à parte, é preciso registrar, não se limita a Cabo do Medo e *Os Infiltrados*. Entre outros títulos referenciados pelo grande público, podem-se contabilizar Caminhos Perigosos (*Mean Streets* - 1973), Táxi Driver (1976), Touro Indomável (*Raging Bull* - 1980), O rei da comédia (*The King of Comedy* - 1983), Depois das Horas (*After Hours* - 1985), A Cor do Dinheiro (*The Color of Money* - 1986), A Última Tentação de Cristo (*The Last Temptation of Christ* - 1988), Contos de Nova Iorque (*New York Stories* - 1989), Os Bons Companheiros (*Goodfellas* - 1990), A Época da Inocência (*The Age of Innocence* - 1993), Gangues de Nova York (*Gangs of New York* - 2002) e O Aviador (*The Aviator* - 2004).

E por último, para fechar esse capítulo sobre Martin Scorsese, a informação de que entre as muitas premiações, antes do Oscar por *Os Infiltrados*, o diretor acumulou sete indicações ao Globo de Ouro, sete indicações ao Oscar por filmes anteriores, seis indicações ao BAFTA de Melhor Realizador, vencedor da Palma de Ouro duas vezes (Festival de Cannes), vencedor de um Leão de Prata (Festival de Veneza), três indicações ao César de Melhor Filme Estrangeiro, duas vezes Prêmio Bodil de Melhor Filme Americano, Prêmio Broadcast Film Critics Association, Prêmio Fotogramas de Plata de Melhor Filme Estrangeiro, Prêmio Guild of German Art House Cinemas etc...

8. Companheiros de sono no ventre primitivo e o combate pela felicidade

Os discursos e conversações de Zaratustra, na parte mais antiga do Avesta, explicam que o bem e o mal teriam sido gêmeos no primeiro sono. Somente muito depois é que teriam se contraposto, entendendo-se como almas incompatíveis, inclusive na vida e na morte, “ficando o pior para os adeptos do embuste e o melhor para os adeptos da verdade”, segundo ensina Martin Buber. Contrapostos, porém dependentes um do outro para fins da própria existência. Contrapostos, mas não separados.

Em parte alguma da primitiva escritura do gênero humano, a nós transmitida, vêm associados e separados, como aqui, o bem e o mal como princípios. Provieram da comunidade mais primitiva como “gêmeos”. De que semente e de que seio nasceram, isto não vem dito, mas de outra feita ouvimos que o Deus supremo, Ahura Mazda, o “sábio senhor”, seria o pai

do espírito benéfico. Assim, provieram dele os dois opostos primitivos. Nada conseguimos saber de alguma mãe cuja participação pudesse esclarecer a contradição. O Deus cerca-se de forças boas, permite que lutem contra as más e fará com que vençam. Mas a oposição que ele combate foi por ele mesmo abarcada e a colocou, por iniciativa própria, no ser dos princípios. É como se ele tivesse que desfazer-se primeiro do mal para então poder subjugá-lo. Quando, com a oposição dos gêmeos, quer iniciar a criação que é por eles tecida, então o Deus, antes da criação, é o ainda-não bom, mas na criação luta o Deus que se tornou bom com seus eleitos. Assim entendido, o ato primitivo de Deus é uma decisão dentro dele mesmo, uma escolha primitiva entre o bem e o mal ainda associados cujas atividades de escolha ela prepara e torna possíveis: a auto-escolha do bem, que então se transforma no mal atuante e verdadeiro. [Buber, 1972: 35].

Para Many Haya, o sacerdote persa que buscava a religião perfeita, pouco importava a essência do Avesta. Definitivamente, as duas substâncias nunca estiveram juntas e jamais se reunirão. Não podem, sequer, se tocar, sob pena de desfazer passado, presente e futuro, que são frutos de um antigo choque entre os dois. “Os dois reinos”, ensina Many Haya, “estão inteiramente separados, opondo-se entre si de forma dinâmica”. O discurso perfeito para a apropriação contemporânea dos produtos culturais que oferecem a ilusão da felicidade eterna.

“Cidade-fantasma povoada de falsos semblantes”, no dizer de Marshall McLuhan, o cinema acabou tornando-se um dos mais perfeitos artifícios para sedimentar a idéia maniqueísta da separação do bem e do mal, com o conseqüente triunfo do primeiro. “A idéia banal, enganosa, astuciosa da propaganda desdobra-se em claro-escuro com tanta poesia e habilidade, a ponto de mostrar, por trás dos ‘falsos semblantes’, o que se encontra sutilmente em questão: a ideologia, sem dúvida”, ensina Ignácio Ramonet, no livro *Propagandas Silenciosas - Massas, Televisão, Cinema*. Uma ideologia tão poderosa, fundada em conceitos tão enérgicos, que consegue subverter a noção de real dispersa em torno e dentro de cada espectador.

Onipotente ideologia que sequer respeita a verve criativa dos autores de textos literários, se o fim do romance não terminar na falaciosa “felicidade para sempre”. É preciso, caso a tragédia permeie o final da história, modificar o instante da desgraça. Afinal, todos os espectadores estão esperando um herói invencível a qualquer custo. Edgar Morin foi o primeiro a perceber isso. “A força constrangedora do *happy end* se manifesta de maneira reveladora na adaptação das obras romanescas para o cinema”, diz o pensador francês. E continua a explanação, citando exemplos.

A pressão do *happy end* é tão forte que chega ao ponto de metarmofosear o fim dos romances, quando, no entanto, a adaptação deveria proteger o tabu do respeito à obra de arte. (...) Modifica-se o fim de romances contemporâneos consagrados como *A Ponte do Rio Kwai*, de Pierre Boulle. (...) O romance de Pierre Boulle acaba com um fracasso. Por culpa do coronel inglês a ponte construída sobre o rio Kwai não explode. Só o trem japonês fica danificado. Pierre Boulle, que fez a adaptação do seu livro para a tela, batalhou longamente para que fosse aceito seu próprio fim. Mas os produtores foram intratáveis. A ponte deveria ir pelos ares. O heroísmo do pequeno comando britânico não poderia ser em vão (...). [Morin, 1990: 94-95].

Nesse sentido, de não se admitir, via de regra, o final infeliz, é emblemática a reação do público diante das situações anticonvencionais de morte dos personagens do bem, fato encarado como triunfo das forças do mal. Foi o que se viu, por exemplo, no recente lançamento do filme *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (julho de 2007), em Fortaleza, quando dois adolescentes (Karine Teixeira e João Pedro Arrais) foram entrevistados pelo jornal *Diário do Nordeste*, após a sessão. Karine confessou sua decepção pela morte do personagem Ciriús Black. “Não gostei, acho que ele não deveria ter morrido”, afirmou. Já o segundo, descartou qualquer possibilidade de Harry Potter sucumbir no último episódio da série, hipótese alimentada pela autora, a britânica J. K. Rowling. “Nem pensar em matar Harry no próximo filme. Isso não será legal e deixará todo mundo triste”, disse João Pedro Arrais.

Por tudo o que foi dito até esse ponto deste ensaio, não seria demais dizer, então, que o cinema interfere na realidade, manipulando-a a serviço da busca desenfreada pela felicidade humana, mesmo que efêmera e circunscrita a imagens animadas projetadas no aconchego de uma sala escura e refrigerada, regada a pipoca e refrigerante. Para tanto, não se intimida em lançar mãos de conceitos falaciosos, como é o caso da divisão entre as forças indivisíveis do bem e do mal, desenvolvida por Many Haya há quase dois mil anos, num tempo em que o misticismo e a religião valiam mais do que o conhecimento.

Veja-se, a propósito de manipulação, no que diz respeito à construção de inimigos comuns e, naturalmente de *happy end*, uma última consideração: o da desqualificação do outro, do diferente, que é sempre o elemento do mal. Quem é, quase sempre, vilão nos filmes americanos? Elementar. Os índios, desumanos e selvagens; os mafiosos italianos, imorais e violentos; os latinos, eternamente vadios e indolentes; ou os negros, que ousaram um dia se rebelar e não servir mais de mão-de-obra escravizada. Todos esses se materializaram nas telas como elementos perigosos, que obstaculizavam a civilização, a marcha para o progresso e o fortalecimento do *american way life*.



Enquanto isso, as forças da lei e da ordem, os representantes do estado, incorruptíveis, éticos e capazes de arriscar as próprias vidas para salvar o gato de uma criança que ficou preso no telhado não falham jamais. Se o filme for de guerra, o “eixo do mal” será sempre o formado pelas nações contrárias. A tal ponto que ninguém, ou quase ninguém, praticamente se deixa comover por algumas toneladas de dinamite jogadas de avião em cidades povoadas por civis alheios ao conflito. Eles fazem parte do inimigo que, “covardemente” atacou de surpresa os soldados do bem numa base no meio de um oceano qualquer. Os bombardeados são civis, mas pertencem à nação agressora e merecem ser varridos da face da terra. E todos acreditam nisso. Não apenas acreditam como torcem e ainda se aborrecem profundamente se alguma coisa der errado.

Os Infiltrados tem o poder de romper, mesmo que por um breve tempo, essa construção maniqueísta inoculada pelo cinema nos corações e cérebros dos homens e das mulheres membros da cultura ocidental. Não há bem nem mal na trama dirigida por Martin Scorsese. Melhor dizendo: o bem e o mal estão por todas as partes na trama dirigida por Martin Scorsese. Ninguém é melhor ou pior do que ninguém. Ninguém vi ser imolado em praça pública ou pregado numa cruz para salvar os pecados do mundo. As moléculas de todos estão impregnadas de tudo, num princípio semelhante (ou igual) ao que determina a própria vida. As atitudes variam com o momento. “Ser herói ou criminoso, com uma arma na mão apontada para você, não faz diferença”, filosofa Frank Costello (Jack Nicholson). Não existe a linha mais tênue a separar as duas forças, simplesmente porque elas estão misturadas, visceralmente ligadas, como antes do começo de tudo, no mais profundo dos sons vividos no ventre primitivo.

9. Referências Bibliográficas

- . AUDI, Robert. **Dicionário de Filosofia** (tradução: João Paixão Neto; Edwino Aloysius Royer et. Al.). São Paulo : Paulus, 2006).
- . BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** – Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito. (Tradução: Paulo Neves). 2ª Edição – São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- . BUBER, Martin. **Imagens do Bem e do Mal**. Petrópolis : Vozes, 1972.
- . Diário do Nordeste, Caderno Cidade. **Harry Potter** – Fãs Lotam Cinemas na Estréia do Novo Filme. Fortaleza, 12 de julho de 2007.
- . FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Tradução: José Otávio Aguiar Abreu. Rio de Janeiro : Imago Editorial, 1997.



- . JAPIASSÚ, Hilton e DANILO, Marcondes. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.
- . LEITE, Sidney Ferreira. **O Cinema Manipula a Realidade?** São Paulo : Paulus, 2003.
- . MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**: o espírito do tempo (tradução de Maura Ribeiro Sardinha). 8ª. Edição. Rio de Janeiro : Forense, 1990.
- . PIRES, Zeca. **Cinema e História** – José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense. Blumenau : Edifurb; Cultura em Movimento, 2000
- . RAMONET, Ignácio. **Propagandas Silenciosas** – Massas, Televisão, Cinema. Petrópolis : Vozes, 2002.
- . SERRES, Michel. **Os cinco Sentidos** – Filosofia dos Corpos Misturados (tradução Eloá Jacobina). Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2001.