

Especial



Cena do filme *The Musketeers of Pig Alley* de D. W. Griffith, 1912¹

O EU IMPERTINENTE: ROMANTISMO, EU AGONAL E FILME DE GÂNGSTER

Carla Milani Damião², Edson Lenine G. Prado³,
Jadson Teles Silva⁴, Joyce Neves de Campos⁵ e Talita Trizoli⁶

¹ Filme curta-metragem D. W. Griffith considerado o primeiro filme de gângster.

APRESENTAÇÃO

“O retorno do trágico na modernidade” é o subtítulo da segunda divisão do livro de Josef Früchtel, intitulado *O eu impertinente. Uma história heroica da modernidade*⁷.

A elaboração deste artigo conjunto tem por base a continuidade de um plano editorial do Grupo *Kinosophia* junto a Revista *Inquietude*, articulada a um conjunto de aulas do Prof. Früchtel, ministradas em agosto de 2011 na Faculdade de Filosofia da UFG. Sua teoria sobre filosofia do cinema contribuiu para a formação do Grupo de Estudos *Kinosophia*, ao promover a discussão de suas ideias no exercício de tradução de suas aulas e textos, bem como da revisão da filmografia por ele indicada. Os artigos são, portanto, resultados desta experiência contada em três etapas: 1. Modernidade, subjetividade, Hegel e o *Western*; 2. O romantismo, o agonístico e o filme de gangster; 3. O hibridismo, Nietzsche e a ficção científica.

A divisão tripartite da subjetividade relacionada às representações artísticas ou aos gêneros de filmes, revela, na estrutura de sua teoria, uma auspiciosa ligação entre a teoria estética hegeliana e as teorias da

² Professora Doutora da Faculdade de Filosofia da UFG; coordenadora do Grupo de Estudos *Kinosophia*; autora do livro *Sobre o declínio da “sinceridade”: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin*. Loyola: 2006.

³ Bacharel em Filosofia pela USP.

⁴ Mestrando em Filosofia pela UNB.

⁵ Mestre em Filosofia pela FAFIL, UFG.

⁶ Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA da USP e professora na FAV-UFG.

⁷ Em alemão, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. O título é “emprestado” de Adorno, em *Minima Moralia*, quando este diz: “Para muitas pessoas dizer ‘Eu’ tornou-se uma impertinência”. A tradução de “unverschämte” (despudorado ou, literalmente, “sem-vergonha”) segue a tradução em inglês: *The impertinent Self*. A tradução dos trechos recolhidos do livro de Josef Früchtel – *O eu impertinente* – é de responsabilidade de Carla Milani Damião, com revisão dos co-autores dessa edição, todos membros do Grupo de Estudos *Kinosophia*. Nossa tradução tem por referência a tradução inglesa cotejada à edição em língua alemã.

modernidade. A permanência impertinente da subjetividade, refletida em sua dilaceração nos gêneros de filme ora investigados – o *Western* e o filme de gangster – permite ao autor superar limites de uma discussão infinitamente viciosa sobre a distinção entre modernidade e pós-modernidade. Assim, pode-se somar a esta questão a representação estética como representação não exatamente da totalidade de uma cultura e época, mas a representação projetada na interpretação de uma subjetividade não mais composta, um novo tipo de representação de subjetividade permeada pela ironia e pelo princípio que o autor chama de princípio agonal.

Apresentaremos as ideias centrais dos capítulos que compõem a segunda parte desta obra, relativas à questão da subjetividade no romantismo nascente na Alemanha e suas repercussões teóricas na contemporaneidade, bem como as associações realizadas entre estas e os gêneros fílmicos, entre os quais se destaca o gênero filme de gangster, precedido por uma passagem do gênero do *Western* a este. Na passagem de um gênero a outro, encontramos aproximações e diferenças. A transição se faz entre a imensidão inóspita do Oeste selvagem, os lugares de fronteira que marcam as construções das pequenas cidades, até a ambientação no centro urbano de uma sociedade capitalista estruturada. O filme de gangster remete, portanto, à incorporação do urbano moderno, à sedimentação do capitalismo moderno, adquirindo uma característica empreendedora que se reflete na inquietude e ambição desmedida do herói neste gênero. A maior semelhança entre os gêneros do *Western* e do filme de gangsters são os homens armados. A maior diferença é a maneira como as armas são utilizadas. Há um caráter documental em ambos os gêneros, sendo o criminoso Al Capone, o exemplo histórico para a criação de personagens gangsteres como *Scarface*. A figura egocêntrica, empreendedora, que ascende na sociedade por meio da crueldade e do gozo experimentado por meio desta, termina por representar o outro lado da moeda do *American dream*, deste lado afirmativo do sucesso guiado pela ideia de felicidade material. O elemento trágico é visível neste contexto de um enriquecimento rápido e inescrupuloso. A sina do gangster é conhecida desde o início. A solidão do gangster – muito diferente da solidão do *cowboy*

que aceita estoicamente vagar pela imensidão da planície – é tal como a do tirano, é o prenúncio de sua morte. O gangster é uma criação do imaginário do cinema americano; no mundo real dos grandes centros urbanos, ele não existe; existem criminosos. O *glamour* associado à inquietação, a um querer desmedido sem limite, calculista, que inclui o prazer da crueldade, o convívio com homens vaidosos que se julgam infinitamente poderosos, sempre acompanhados por belas e infelizes mulheres, a morte anunciada desde o início da realização de suas ambições, é uma invenção em larga escala no cinema, justificada pela inspiração de criminosos que a sociedade real mantém sob vigilância.

Este artigo tratará inicialmente da definição do princípio que move este personagem, nomeado por Früchtl como princípio agonal⁸, elaborado com base na reconceituação do trágico. As teorias filosóficas que fundamentam este princípio remetem ao Idealismo Alemão e Romantismo, teorias que ecoam, como referência, a discussão de Früchtl com Charles Taylor e Richard Rorty. Trataremos em um segundo momento da reformulação do herói trágico operada na passagem do *cowboy* solitário para o gangster da cidade, incluindo nesta parte algumas citações relativas aos seguintes filmes: *Unforgiven* (*Os imperdoáveis*), *The wild bunch* (*Meu ódio será sua herança*), *High Noon* (*Matar ou morrer*), *Scarface* e *The Godfather I* (*O Poderoso Chefão I*). A construção da figura do herói na passagem de um gênero a outro, remete a uma ideia retirada da teoria de Walter Benjamin em dois momentos: a apropriação da ideia do herói como ator ou intérprete e a ideia de melancolia. Por fim, a composição desta figura completa-se com a definição do que poderíamos chamar de caráter “Cool” ou “Blasé”, constituído em aliança com o irônico. Os filmes de referência neste caso, além dos já citados, são: *Silêncio dos inocentes*, *Pulp Fiction*, *Bonnie & Clyde*.

Nossa apresentação do texto foi ordenada da seguinte maneira: 1. Dado o caráter sintético da teoria a ser exposta, faremos primeiramente

⁸ Agonal da palavra grega *Agon* ou *Ágon* possui significados diferentes, dependendo do contexto e utilização, a esses é associado o sentido de combate, luta, competição ou jogo, sejam estes no plano físico ou verbal.

citações diretas do texto orientadas por subtítulos, de maneira a oferecer ao leitor uma proximidade e fidelidade maior ao texto do autor; 2. na segunda divisão haverá um comentário dos trechos de referência; 3. na terceira e última divisão do texto, menos teórica e mais aplicada aos filmes, apresentaremos comentários e ilustrações sem a necessidade de sintetizar a teoria por meio de citações.



PARTE I - O PRINCÍPIO AGONAL: O RETORNO DA TRAGÉDIA NA MODERNIDADE

No texto inicial da segunda parte do livro, Früchtl define o que ele chama de “princípio agonal”, desdobrando tal definição de uma teoria, segundo a qual, o romantismo é compreendido como o abrigo de uma contradição insolúvel, qual seja, apresentar simultaneamente um anseio de submissão ao Outro e uma ênfase dada ao Eu voluntarioso. Em outros termos, está em jogo a ideia de que tal contradição – na qual duas direções divergentes desafiam uma a outra – estaria implicada no cerne mesmo do romantismo europeu. Como explica o autor:

A idéia romântica de individualidade infinita e livre está ligada a uma totalidade abrangente, que é diferente e maior do que o Eu, e que se baseia mais na dependência do que na reciprocidade. Assim, o romantismo vê a capacidade criativa como um absoluto, concedendo, por sua vez, um grau mais alto à individualidade humana como um exemplo dessa criatividade. Autonomia e submissão juntas formam a referida contradição, cujo anseio incontido em direção à expansão experimental do Eu, a uma liberdade infinita, em oposição à unidade finita, qual seja, uma integração total do Eu em uma comunidade cósmica, que produz um estado de desafio mútuo (FRÜCHTL, 2009, p. 103).

Para justificar a contradição que reúne autonomia e submissão, Früchtl cita Izenberg, quem nomeia esta contradição como o paradoxo que caracteriza o romantismo europeu, ao dizer: “E ainda assim este paradoxo, ou mais precisamente, esta contradição, é o coração do romantismo europeu” (IZENBERG, 1992, p. 6, *apud* FRÜCHTL, 2009, p.103-4). No coração do romantismo, e não apenas em sua variação alemã, há uma busca de direções divergentes que ameaça rompê-la. Não está claro se, na linguagem de Adorno, estas duas direções desafiam umas às outras como opostos dialeticamente negativos, ou se uma das duas, a saber, a busca da unidade, prova ser muito mais o outro lado da moeda

ou o resultado da busca pela liberdade individual. Esse desejo de unidade corresponde às efusões da individualidade na idade moderna ou, para Hegel, “esta se refere especialmente às batalhas aventureiras dos jovens corações apaixonados” (FRÜCHTL, 2009, p. 104).

A estética se torna o meio de apreensão do romantismo, formado com base no paradoxo constituinte da subjetividade. Partindo da filosofia transcendental kantiana, Früchtl completa as referências aos filósofos que continuaram, por assim dizer, a motivação da filosofia transcendental na tarefa de ser um conhecimento filtrado pela reflexão de si mesmo.

Esteticamente, também, a unidade do romantismo pode ser apreendida como uma consequência desse paradoxo fundamentalmente conceitual que, por sua vez, representa uma resposta à filosofia transcendental estabelecida por Kant, continuada, bem como radicalizada, por Fichte. Pois, apenas como filosofia, como análise das condições facilitadoras da cognição, não se deve mais emitir declarações materiais sem antes, primeiro, explicar suas condições formais, em outras palavras só pode *ser* filosofia por ser sempre também uma filosofia da filosofia, assim como faz a poesia romântica - “poesia transcendental”, como Friedrich Schlegel a chamava – que compreende a si mesmo como uma refração reflexiva da percepção, como uma descrição de um objeto ou um assunto mediante o qual o modo dessa descrição é também um tema central. Os elementos poetológicos fundamentais que o romantismo (literário) levou ao primeiro plano são: a ironia, a fragmentação, e assim por diante, são uma expressão poético-estética do elemento paradoxal fundamental que, para os românticos, parece ser a consequência de uma duplicação da reflexão motivada pela filosofia transcendental, de um conhecimento que sabe sobre si mesmo (FRÜCHTL, 2009, p. 104).

A ESTÉTICA DO PARADOXO

Para Früchtl, é a estética do paradoxo do Romantismo, e não a dialética hegeliana, que melhor responde aos resultados alcançados pela filosofia transcendental. O autor atribui a essa filosofia um perigo que remete ao niilismo ou à desintegração do Eu. Desta maneira, ele expõe:

O perigo desta filosofia é, primeiro, a questão do “niilismo”,

por se constituir como uma filosofia que transforma a realidade num mero edifício de idéias, que reduz a realidade objetiva ao Eu e seus princípios de construção, e que, ao fazê-lo, não só anula a essência de certas coisas, mas finalmente também o próprio Eu é anulado. O Eu é desintegrado por esta “reflexão”, bem como, supondo que este último divida o que está sendo refletido e mantenha as duas coisas irreconciliavelmente separadas, articula sujeito e objeto e, assim, o sujeito e o objeto especial, que em si é o sujeito. Esta auto-destruição, em ambos os sentidos da palavra, é, no entanto, altamente ambivalente. Porém, o niilismo não *precisa* ter a última palavra, de modo algum. É verdade que o nada (*das Nichts*), isto é, a ausência de objeto (*Gegenstandlosen*), *par excellence*, pode pretender ser o verdadeiro objeto da nostalgia (*Sehnsucht*) romântica. (FRÜCHTL, 2009, p. 104-5).

A SENHSUCHT – O VÍCIO DO ANSEAR

A palavra *Senhsucht*, normalmente traduzida por nostalgia, é desmembrada na análise do autor, para diferenciá-la da nostalgia da origem, da melancolia pela perda do lar original, ou a paralisia que o sentimento de perda e sua lembrança poderiam causar. A fim de caracterizá-la como uma espécie de compulsão pelo próprio movimento do desejo, Früchtl prefere ressaltar o sentimento de dependência que aprisiona o querer em si mesmo. Solipsisticamente, o anseio de algo que não será concretizado, anula-se. Assim, ele expõe:

Mas o anseio (*Sehnen*) desobjetivado pretende alcançar igualmente uma outra forma talvez mais elevada de objetividade. *Senhsucht* é por um lado, *die Sucht zu sehnen* (O vício ou a dependência em ansear), “um doloroso desejo de auto-alimentação que não encontra a paz, não porque ele não pode atingir o objeto desejado, não porque o objeto permanece escondido, mas simplesmente porque não pode ser objetivado” (GIVONE, 1998, *apud* FRÜCHTL, p.216). O que não pode ser objetivado é nada. Por outro lado, o mesmo é verdadeiro para o Eu, que “é” nada mais do que o movimento sem fim, a execução da equação $\text{Eu} = \text{Eu}$, um ato de separação e, ao mesmo tempo de conexão ao referir-se a si mesmo. Se este movimento fosse interrompido, o Eu seria tão objetivo como todos os objetos para o quais ele é supostamente a base constitutiva. O elemento constitutivo não pode, no entanto, ser do mesmo tipo do elemento

constituído, não pode simplesmente ser objetivo, um mero objeto, oposto ao sujeito. A natureza do Eu não é nem o de ser objetivo, nem é o de ser nada. Ao perseguir este conceito tão central para o idealismo alemão, o romantismo, e não ao contrário do idealismo alemão ele próprio, confrontamos com as alternativas derivadas em direção ao niilismo, entregando-se a uma lógica difícil de conceituar, paradoxal, possivelmente até mesmo dialética (FRÜCHTL, 2009, p. 105).

A ESTRUTURA CIRCULAR DA REFLEXÃO

Esta “lógica” busca superar o círculo vicioso no qual se insere a auto-reflexão. A lógica manifestada neste processo procura contornar o perigo conhecido como a estrutura circular da auto-reflexão. Se o Eu, ou a consciência de si, é percebido de acordo com a reflexão, a imaginação, ou o modelo de representação, então ele está sujeito a uma estrutura circular que Fichte reconhece, mas que, para Früchtl e os intérpretes investigados, é incapaz de ser resolvida satisfatoriamente. Este aspecto crítico central tem sido o foco de análises em profundidade, primeiro por Dieter Henrich e, mais tarde, por Manfred Frank. Independente dessa pesquisa, Foucault analisou o mesmo aspecto em sua obra *Arqueologia do saber*, segundo a qual o desejo inquieto pelo conhecimento salta da aporia fundamental em torno do conhecimento. Se, portanto, a representação (*Vorstellung*) é geralmente a representação de algo, algo que não seja a própria representação, então no caso especial da auto-consciência é precisamente isso que geralmente pode ser dilacerado: a representação da representação, a representação de si mesma. Isto é, de modo que o sujeito para se referir a si mesmo como o objeto, o conhecimento de si já deve existir e, portanto, ser pressuposto e presente. Caso contrário, o sujeito jamais poderia saber o que é ele e o que é representação de si mesmo. Deve possuir conhecimento sobre si mesmo, a fim de se referir reflexivamente para si. Este “eu” só pode ser identificado, no entanto, sob a condição prévia de uma consciência pré-reflexiva, com precisão maior do que o Eu assumido pelo ato de identificação, sob a pré-condição de uma consciência em que sujeito e objeto não podem ser separados, mas que, na expressão do idealismo

alemão, são “absolutamente” um. A reflexão de si só pode tornar explícito o que implicitamente já está familiarizado consigo mesma, isto é, como o Eu (Cf. FRÜCHTL, 2009, p. 105-6).

A SUBJETIVIDADE COMO PRINCÍPIO AUTO-CONTRADITÓRIO E AUTO-DESTRUTIVO

Früchtl acredita que a grande descoberta filosófica do Idealismo Alemão e do Romantismo – a subjetividade, como equivalente ao princípio que subjaz à modernidade – constitui-se como um princípio auto-contraditório e tenso a ponto de auto-destruir-se. É este princípio que conduz à renovação do trágico na modernidade, quando o autor, ao analisar a condição deste princípio subjacente à modernidade, diz:

De acordo com seu princípio subjacente, a modernidade vê uma explosão renovada do trágico. Em termos hegelianos, um conflito é trágico se surge como inevitável, insolúvel, ou, como se costuma dizer, fatídico, precisamente porque envolve um confronto entre duas afirmações que provam ser igualmente justificadas.

Para o conceito racionalista e otimista de Iluminismo, isto facilitou a descoberta do princípio moderno de subjetividade, ou seja, a consciência criticamente reflexiva e autônoma, para a qual o trágico não é um tema de interesse, mas que, no entanto, defende uma limitação da idade da razão que a razão se recusa a entender. Para Horkheimer e Adorno, a abolição da tragédia (e da tragédia como uma forma de arte) é constitutiva de uma modernidade caracterizada pela mediação - neste caso, que também pela conciliação - patamar de uma sociedade burguesa prosaica guiada por seus próprios interesses. Para usar a língua afiada de Nietzsche, Horkheimer e Adorno, isso é especialmente verdadeiro para uma modernidade que elimina a oposição entre o indivíduo e o social universal sob o signo da cultura de massa e o totalitarismo político. Por seu lado, o romantismo não tem cultivado o trágico unilateralmente, mas sim tem amortecido-o em seu elemento estético fundamental da ironia (FRÜCHTL, 2009, p. 106).

A renovação do trágico na modernidade, no entanto, é composta com um novo elemento: a ironia. E, neste sentido, o trágico reaparece de forma abrandada. Em seu entendimento:

Assim, é mais correto dizer que a tragédia retorna em uma roupagem menos trágica: no agônico, no campo de batalha e na competição entre os elementos igualmente fortes. Isso pode ser grave e mesmo fatal, mas também pode ser lúdico, e pode ser existencial, ao ponto do desespero, mas também pode ser esteticamente estilizado. Se, de acordo com seu princípio filosófico, a modernidade escolhe concentrar essas batalhas sobre o sujeito, isto significa que suas batalhas internas são feudos entre os “poderes” geral e historicamente bem-sucedidos, especialmente o direito moderno à individualidade versus o direito à igualdade, a singularidade do eu contra a unidade da comunidade, a autonomia do Eu versus o auto-abandono e a independência contra a devoção, mas também poderes tradicionais, como o bem contra o mal, o papel da vítima contra a do agressor, ou poderes como categorias de gênero, masculino versus feminino (FRÜCHTL, 2009, p. 107).



PARTE II - O HERÓI COMO ATOR

Früchtl faz uma referência a Walter Benjamin nesta parte, considerando dois aspectos: a definição deste autor sobre a figura do herói na modernidade e a transformação deste em intérprete de si mesmo.

O herói como ator passa a fornecer uma *performance* não só teatral, mas um desempenho que inclui ideias e fantasmas. O ator “desfila seu heroísmo”, diz Früchtl, uma vez que:

Não só o ator interpreta um herói, mas vice-versa, o herói (retratado) é também um ator, que procura estabelecer um papel e uma imagem de si mesmo. Indo contra a opinião bastante convencional e moralmente difusa, a definição de um herói por isso, inclui o fato de que ele é um ator, desfilando seu heroísmo (FRÜCHTL, 2006, p.155).

A fragilização da figura do herói, bem como sua nova condição na modernidade, demanda uma pequena investigação que nos remete a Aristóteles e a sua teoria sobre a tragédia.

Os gregos não tinham nenhuma ilusão sobre a realidade de um herói. Aristóteles torna isto claro em sua comparação da tragédia e da comédia: é só no gênero da tragédia que o herói existe, pois a tragédia mostra homens melhores do que eles realmente são, ou seja, mais nobres, mais impressionantes, mais dignos (...) Não pode existir nenhum herói cômico, pois a comédia mostra os homens piores do que eles realmente são, o que significa dizer, mais ignóbeis, menos impressionantes, menos dignos (TRILLING, 2006, *apud* Früchtl, p. 42-47).

Neste sentido, não há como falar em herói na vida real cotidiana. “Em sua perfeita ambiguidade, os heróis são produtos artísticos: produtos de arte e artificiais. Apenas no domínio da arte o herói está à vontade (em casa). A arte – e isso une Aristóteles e Hegel (e Danto) – é *uma transfiguração do lugar-comum*” (FRÜCHTL, 2006, p.155).

Hegel, no entanto, para Früchtel, é mais preciso do que Aristóteles, ao teorizar sobre a forma clássica de arte e sobre como o heroísmo e a arte mantêm um acordo formal. O herói incorpora o universal exemplificado pela obra de arte. Porém, para Hegel, ambos pertencem ao passado; a obra de arte pertence à Grécia Antiga e o herói ao mundo mítico. Segundo Früchtel:

(...) ao contrário de seus contemporâneos românticos, Hegel não está mais convencido de que nos tempos modernos a essência de uma época possa ser expressa em outra época. No mundo prosaico burguês, ele vê um lugar para o heroísmo só em casos em que a ordem burguesa é tornada inoperante, ou seja, em tempos de guerra e revolução (FRÜCHTEL, 2009, p. 156).

A permanência do herói transformado em ator na modernidade significa, no entanto, criar uma categoria, cuja perspectiva não é apenas estética, mas também *moderna*. O herói se torna um intérprete *de si mesmo*, ou, “mais uma vez em termos hegelianos, torna-se intérprete de uma divisão entre ele e o papel do herói, um papel que ele sequer assumiu anteriormente, apenas para nunca mais dele fugir novamente, ou ao qual ele está simplesmente testando por meio de uma enfática falta de convicção” (Idem, *ibidem*).

Segundo Früchtel, a descrição apropriada para o primeiro tipo de intérprete moderno, o homem preso em seu papel, é dada por Robert Warshow em seu ensaio “O *western*” (1954). Neste, ele dedica uma longa passagem ao filme *Pistoleiros* (*Gunfighters*, de 1947), filme que em 1950 anunciava a idade dos “*westerns* adultos” - um adulto que o autor qualifica como “sóbrio e cansado” - e mais tarde encontrou seu sucessor perfeito em *High Noon* (*Matar ou morrer*). “Este tipo de filme não narra como alguém se torna um herói, ou como se torna um mito por meio da violência dos tiros, mas, ao contrário, concentra-se nas consequências quase impossíveis que isso implica, enquanto o herói enfrenta rituais de violência” (Idem, *ibidem*). A personagem do pistoleiro Jimmie Ringo, bem como a do xerife Will Kane (Gary Cooper), deseja deixar seu passado para trás, deixar o

Oeste que havia moldado sua (auto)-imagem de luta e honra, mas são perturbados na vontade.

O que para alguns é um tiroteio, para outros, é a factualidade e a necessidade de defesa da lei e de imposição da ordem. O que Warshow diz sobre *Gunfighter* pode ser também facilmente aplicado ao *High Noon* (e igualmente ao *The Wild Bunch*). Em cada uma dessas variações, o herói sabe “que ele não pode fazer nada a não ser para repetir o drama do tiroteio de novo e de novo até chegar o momento em que ele próprio é assassinado. O que o ‘redime’ é que ele não acredita mais nesse drama, e, no entanto, ele continuará a desempenhar perfeitamente seu papel: o padrão é tudo” (WARSHOW, 1998, p.42 e p. 47 *apud* FRÜCHTEL, 2009, p.156-7). A personagem de Gary Cooper – Will Kane – é requisitada a se comportar como herói – ele tem que se comportar como tal – por ter moldado seu próprio estilo em torno de uma determinada imagem de masculinidade e violência.



Will Kane (Gary Cooper)

Mas, entre a imagem e a transformação psicológica, operada pela mulher – que, ao final, salva sua vida ao inseri-lo na sociedade

pacificada, em um contexto que o repudia e, ao mesmo tempo, exige dele uma desistência – há uma luta interna travada entre a imagem e a transformação do papel social do herói. Uma desistência clamada como ausência, mas com reflexos insistentes apresentados pelo conflito vivido pela personagem do xerife.



Will Kane (Gary Cooper)

Walter Benjamin nota que a sociedade burguesa se forma como uma espécie de porto seguro que ancora a ausência do herói. Ele fornece

uma descrição do segundo tipo de intérprete moderno: aquele que testa um papel por falta de convicção. Ao interpretar o dandismo de Baudelaire, Benjamin marca as contradições frequentemente descritas e observáveis em seu exterior e em suas convicções. Sua atitude em seu dia-a-dia altera em expressão entre o que é ostensivo e o que se torna oscilante diante do progresso técnico, das mulheres, e assim por diante, formando uma constelação específica da modernidade, na qual, tomando o heroísmo como um modelo decisivo, percebe-se que nesta sociedade o “herói não está previsto”. A sociedade burguesa da modernidade ata-o rapidamente “em um porto seguro”, não mais lhe permite avançar para o “alto mar”. Benjamin, apoiado pela poesia de Baudelaire, também emprega metáforas familiares de viagens marítimas, a fim de descrever a existência heroica, embora explicando o dandismo, elogiado pelo próprio Baudelaire como “último refúgio do heróico na era da decadência”.

O dândi se constitui como herói em sua condição paradoxal na sociedade burguesa decadente. Sentindo o gosto pelo nada, imerso no tédio e na indolência, ele passa a glorificar a ociosidade como se esta fosse uma virtude. O caráter paradoxal expressa o niilismo de sua condição. Segundo Früchtel: “Os heróis agem, mas quando a ação se torna fundamentalmente impossível, a centelha de grandeza tem que vir da não-ação. Não-ser-capaz-de-agir, torna-se, então, não-querer-agir! ‘Você não pode’ se tornar ‘Eu quero fazer o que eu não posso’” (FRÜCHTEL, 2009, p. 157). O caminhar lento do dândi é exemplar ao se apresentar como uma personificação perfeitamente paradoxal do herói.

Neste último processo de heroização, o dândi assume outras formas para si mesmo: flâneur, apache e trapeiro correspondem a outros

⁹ Nesta passagem, Früchtel faz alusão ao início da resenha que Walter Benjamin escreveu sobre o romance *Berlim Alexanderplatz* que inicia com a seguinte metáfora: “A existência, no sentido épico, é um mar. Não há nada mais épico do que o mar” (BENJAMIN, 1986, p.126). O poeta épico deita na praia e escuta o mar; o romancista se lança neste, apartando-se da terra e do coletivo ao qual pertence. Früchtel inverte um pouco a metáfora, ao ancorar o herói na sociedade burguesa e não na comunidade coesa e feliz da metáfora.

de seus papéis. A condição de intérprete de herói se torna evidente, pois ele, o “herói moderno não é um herói, ele é um retrato (ou suporte) de heróis. O heroísmo moderno acaba por ser um *Trauerspiel* (jogo fúnebre), no qual parte do herói não está mais disponível” (Idem, *ibidem*). Por isso, para Benjamin, o drama trágico (ou barroco), e não mais a tragédia, é a forma de arte dramática mais apropriada para a modernidade. Früchtl conclui essa associação a Benjamin ao dizer:

Ao mesmo tempo, é também conveniente que a categoria do drama crie distâncias do próprio heroísmo. O herói se torna um intérprete de si próprio. Ele desempenha papéis heróicos, porque ele já não leva o heroísmo verdadeiramente a sério. Em particular, ele desempenha papéis que julga facilitar uma oposição brusca à sociedade burguesa, papéis que enfaticamente o distinguem como um flâneur, um dândi, um trapeiro, uma lésbica para o sexo feminino e, finalmente, um criminoso frio. Para Benjamin, um apache é alguém que renuncia à lei e se esconde por trás da máxima estoica “noli me tangere” (FRÜCHTL, 2009, p. 158).

É relevante que se diga que a ideia do crime, do gangster, é explorada por Benjamin justamente para falar do esvaziamento da subjetividade, no sentido heróico ou épico, na modernidade e a associação com o crime é inteiramente pertinente. Existem várias referências, entre as quais, o que ele diz sobre as fotografias de Eugène Atget, fotógrafo francês que teria fotografado Paris sempre deserta, como se fosse a cena de um crime. Há indicações de um projeto planejado entre ele e Brecht sobre romances criminais, um interesse que Brecht desenvolve em suas peças, por exemplo, ao transformar Hitler em um gangster americano em *A irresistível ascensão de Arturo Ui*. Mas, o interesse a ser ressaltado aqui é aquele que diz respeito aos tipos sociológicos baudelairianos que Benjamin caracteriza em sua teoria da modernidade, bem como a ideia de que o herói não ocupa um espaço legítimo na sociedade moderna, a não ser em sua constituição negativa, ambígua e contrária ao progresso – este entendido como força instauradora da sociedade burguesa capitalista – ou na representação de si mesmo como simulacro, imagem distanciada e paradoxal de si mesmo. O mesmo que se diz do herói, pode ser dito do poeta. Este só sobrevive

na sociedade moderna sob a condição de identificação da perda de sua condição de poeta no contexto da tradição que antecede a modernidade. Uma condição que o torna intérprete de um heroísmo não mais existente, a não ser na própria representação, no cinema, na representação do filme de gangster. Seguiremos a análise de alguns filmes emblemáticos que fazem a passagem do *Western* para o contexto urbano, no qual o criminoso veste a roupa *glamourosa*, porém de gosto duvidoso, exagerando a aparência opulenta do capitalista bem sucedido às avessas.



PARTE III - DE *UNFORGIVEN* A *PULP FICTION*: A CONSTITUIÇÃO DO *COOL*

O gênero fílmico do *Western* possui certa tríade de nomes emblemáticos: John Wayne, Henry Fonda e Clint Eastwood, cada qual encarnando com certa frequência personagens representativos de um estágio de desenvolvimento dos épicos de desbravamento fronteiriço.

No caso particular de Clint Eastwood, que adentra ao gênero pelos filmes de Western-espaguete do italiano Sergio Leone, seus *comboys* e pistoleiros caçadores de recompensa são tanto a maturidade do *Heimat* quanto sua decadência moral. No caso do Western adulto “Os Imperdoáveis”, de 1992, Eastwood é Will Munny, um pistoleiro aposentado que é convocado para re-atuar como executor. Seu histórico de crueldade, frieza e violência desencadeado pelos dias solitários de estrada e pela bebida à disposição, que fizeram sua fama em vários espaços e territórios, foram encerrados após o encontro amoroso de redenção com a jovem Claudia, a futura mãe de seus filhos.

No entanto, seu personagem surge para nós no filme já anos após a morte da amada esposa, sua salvadora, e imerso num limite emocional evidente. Quando Munny é convidado a executar dois jovens *comboys* que dilaceraram o rosto de uma jovem prostituta por motivos vis, o mesmo recusa, nega seus anseios dos dias de juventude, mas acaba cedendo à tentação do dinheiro muito bem vindo, e ao retorno a um tempo passado que tanto o atormenta quanto lhe causa nostalgia.

Munny, deixemos claro, é nesse momento inicial do filme um pobre lavrador que se esforça em educar o casal de filhos pequenos, moradores de uma distante fazenda de criação de porcos, evidentemente condenada às pestes e às intempéries. Além do mais, o trabalho nesse pequeno

rancho funciona como um purgatório para Munny, pois o mesmo afirma, ao tentar montar um cavalo relutante, que os animais o repelem por conta de seus pecados da juventude.

Sua expressão de dor, de repulsa e decepção durante a lida do dia a dia é clara e se torna intensa ao mirar seus filhos e imaginar que tipo de futuro ele pode lhes oferecer em tais condições. Usando então a justificativa do futuro de sua prole e o salvamento da fazenda, Munny, o outrora pistoleiro feroz e cruel, e agora velho, cansado e fracassado economicamente, procura um amigo (Ned Logan, interpretado por Morgan Freeman) para lhe apoiar na empreitada proposta por um “bravateiro”, míope e deslumbrado jovem (Schofield Kid).

A escolha de Freeman para tal papel ocorre pela clara necessidade de se estabelecer um ponto de referência moral às ações de Munny, assim, como um dispositivo de memória constante de seus dias de aventura e descontrole. Como aponta Früchtel, Freeman é efetivamente o único personagem a ter uma postura heróica, quando se recusa a matar um dos jovens *cowboys* já ferido e em condições degradantes – uma morte nada emblemática para as grandes narrativas de desbravamento do oeste.

Já Munny, em contrapartida, faz seu papel de executor frio, pago por suas contratantes, e mata o jovem *cowboy* independente do grau de honra que tal morte gera, apesar de estar no limite de seus nervos, como se vê ao final do filme.

As mandantes de tal ação violenta, o assassinato encomendado dos dois *cowboys*, merece atenção nesse ponto, pois não se trata de um crime premeditado em nome da honra, por terras ou dinheiro. Mas, sim, de uma vingança com níveis de tragédia grega, uma motivação imoral que gera empatia tanto no espectador logo no começo da narrativa, quanto aos pistoleiros contratados.

No começo da película, vemos gritos sendo lançados no meio da noite, de dentro de um bordel de cidade pequena. O caos instalado

ocorre devido a um jovem *cowboy* bêbado, que decidira espancar e dilacerar o rosto de uma jovem prostituta, já que a mesma soltara risos ao ver o tamanho de seu órgão sexual. O nível de crueldade e desrespeito de tal ação é evidente, mas não para o contexto misógino do oeste, palco de uma suposta masculinidade ontológica.

O castigo para tal crime, determinado pelo xerife da cidade, fora o pagamento de sete cavalos para o dono do bordel – o que desencadeara a fúria das prostitutas. A figura de autoridade da cidade, Little Bill Daggett, a qual é responsável pela manutenção da ordem e da justiça, deixa bem claro então que tais prerrogativas não se aplicam a todos, principalmente para com mulheres nessa condição. As prostitutas, historicamente representadas como figuras sedutoras, nocivas, demoníacas, ou então arrependidas e redentoras, são a válvula de escape para várias condições limite da sociedade. Elas tanto desempenham o papel de representação dos malefícios da modernidade quanto de seus benefícios.

No caso de *Unforgiven*, as mulheres da narrativa retomam esse caráter ambíguo dos arquétipos femininos: elas são as salvadoras das almas perdidas dos homens e as pandoras de seus demônios. Indignadas com o tratamento dispensado pelo xerife, com seu desdém e misoginia, as prostitutas, lideradas por Alice Strawberry (interpretada por Frances Fisher), uma quase Valquíria, sedenta por uma justiça de sangue, se unem em uma irmandade, e decidem juntar suas economias para oferecer uma larga recompensa pelas cabeças dos dois *cowboys*.

A fúria dessas mulheres é tão grande, sua indignação em serem qualificadas como moeda, como animal de troca, é tão forte, que mesmo as ameaças do dono do bordel e do xerife, e o pedido de desculpas públicas de um dos *cowboys*, não são suficientes para aplacar a sede coletiva de vingança. Como exímias controladoras das linguagens de negociação e dos códigos comportamentais, elas lançam o anúncio da recompensa, de modo similar aos jogadores de pôquer com seus blefes – já que efetivamente não possuem 1.000 dólares, mas sabem como fingir que os

têm, ou mesmo como pagar de outras maneiras, e tal clamor por sangue desencadeia a carnificina final do filme.

Como um *coven* de bruxas das narrativas míticas e shakespearianas, essas mulheres evocam o mais sanguinário e implacável demônio adormecido: Will Munny, cujo nome revela uma intrínseca relação com o feminino e com os regimentos de poder do local, já que Munny, como aponta Früchtel, lembra, em muito, as palavras *Money* (“dinheiro” em inglês), e *Mummy* (diminutivo de mãe, em inglês). O caçador de recompensas justifica a primeira associação do nome como “*money*” e faz referência à “trilogia dos dólares” de Sérgio Leone com o jovem Eastwood no papel do caçador de recompensas: *Per un pugno di dollari* - 1964; *Per qualche dollaro in più* - 1965; *Il buono, Il brutto, Il cattivo* - 1966. Podemos supor que a associação com “*mummy*” diga respeito ao fato da mulher já falecida ter assumido o papel de socializar o *cowboy* irreverente, colocando-o no reto caminho da sociedade burguesa, no papel de esposo e “homem de bem”. Em respeito à memória dela, ele não aceita a oferta de sexo feita pelas prostitutas como abatimento do valor da recompensa, mesmo a que lhe é feita pela prostituta-vítima, cujo perfil de mártir a aproxima da mulher-mãe, associando-a com a figura da esposa.

As mulheres vingativas, assim como o restante dos personagens, apavoram-se com a violência e a indiferença do assassino recém-despertado da redenção, disposto a efetuar seus clamores de vingança e defender sua frágil condição. Elas oscilam entre os sentimentos de terror e de afeto que seu justiceiro desencadeia.

O demônio incontrolável e frio de Munny só vem à tona após uma série de testes e proações dos limites de seu caráter e temperamento. Ao longo do filme, o ex-pistoleiro é desrespeitado, ridicularizado e espancado – fatos esses que colocam o espectador em estado de suspensão, aguardando a explosão de violência adormecida. No entanto, o *Devil* Munny só ressurgue quando seu amigo e referencial moral, o personagem de Morgan Freeman, é apanhado pelos homens do xerife em uma missão

de suposta manutenção pela paz, mas que se revela um método de coerção da fúria vingativa das prostitutas.

Os homens do xerife e o próprio, já acostumados a repressões violentas e regimes de controle “em prol da paz”, exacerbam sua intervenção de justiça com o personagem Freeman. E deixam no ar que tal crueldade não ocorre apenas pela necessidade de manutenção da ordem, mas, sim, por um desejo de sadismo por conta da cor de pele do personagem – temos uma retomada da violência escravista que segue em paralelo com a violência e desrespeito ao corpo e subjetividade feminina.

O personagem de Freeman perece sobre o jugo dos homens do xerife. E, não bastasse o evidente assassinato do prisioneiro e seus motivos racistas, o que efetivamente desencadeia a violência do velho Munny é a exibição pública do corpo de seu caro amigo – seu grande referencial moral e afetivo – como um aviso público contra os delitos de épocas medievais.

A dessacralização do corpo de Freeman, sua exibição grotesca banqueteada pelo xerife, e o regozijo de seus detratores (o que implica a continuidade desse regime de violência e misoginia) é a gota d’água para Munny e sua civilidade mascarada.

O demônio ressurgue então em meio a uma tempestade torrencial, com uma implacável e desenfreada fúria alimentada pelo desgosto e pelo *whisky*. Sua vingança não polpa os responsáveis em diferentes graus pela dilaceração da prostituta, a omissão dos crimes e o assassinato de seu amigo. E no fim, após o massacre rápido e eficiente, como um anjo anunciador das deliberações divinas, emite o aviso final antes de adentrar a escuridão e retomar sua vida cotidiana: “Melhor não cortarem ou fazerem nenhum tipo de mal às prostitutas... ou eu voltarei e matarei cada de vocês seus filhos da puta.” (FRÜCHTEL, 2009, p. 124).

Eis então o ex-pistoleiro maduro e criador de porcos fracassado de Eastwood, um herói hesitante, mas inevitável, que oscila entre a violência

fria, controlada e selvagem, mas que também está frágil e dilacerado.

Unforgiven de Clint Eastwood serve a Früchtl como revisão do mito de regeneração por meio da violência, exemplificado pelo *western*, recuperando-o em uma coloração escura do Velho Testamento. O aspecto religioso do filme é negativo, pois, segundo o autor: “*Unforgiven* lida com a ausência de Deus, no lugar onde os seres humanos tornaram o Paraíso seu inferno” (FRÜCHTL, 2009, p.128). Tratar-se-ia de uma espécie de um “sermão penitencial” e de “um ataque malicioso aos heróis.” Este é um filme que, segundo o autor, teria certamente agradado a Adorno, pois é um filme que oferece nada menos do que uma teologia negativa sob o disfarce de um *western*, cujo herói é apenas capaz de circular laconicamente e em eterna condenação, no contexto de uma totalidade dissolvida¹⁰.

Früchtl cita Adorno, mas é a Walter Benjamin que se refere quando procura mesclar o tema do religioso em sua negatividade, ao utilizar a imagem do anjo melancólico da pintura de Paul Klee descrito na Tese IX de *Teses sobre o conceito de história*. Citamos a passagem na qual Früchtl adapta o “Anjo da história” de Benjamin à figura do herói de *Unforgiven* de maneira integral:

Há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Walter Benjamin, o dono desse quadro, interpretou-o em sua “*Teses sobre o conceito de história*”. Ele mostra um anjo que parece estar prestes a se afastar de algo no qual seus olhos se fixam. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta, suas asas estendidas. Assim é como o anjo da história deveria se parecer. Mas há também uma outra imagem, mais secular, embora não menos “inspirada”. Ela retrata Clint Eastwood. Seus olhos são estreitos e sua boca fechada como uma fina linha cortando a pele seca. Ele está vestindo um casaco sujo

¹⁰ Observamos que o final becketiano que agradaria a Adorno, segundo a opinião do autor, só é possível se destacarmos o texto que corre como legenda ao final do filme, dando notícias ao espectador da adequação do herói e de seus filhos à sociedade capitalista organizada, na qual Munny se torna um comerciante bem sucedido. A mãe da esposa falecida aparece nesse acréscimo narrado em texto, como aquela que visita o túmulo da filha, sempre inconformada pelo casamento da filha com um criminoso, mas ficaria feliz em saber da “conversão”, operada pela filha, do criminoso ao pai de família e bem sucedido comerciante.

preto que chega quase até o chão e um chapéu que cobre seu rosto magro e enrugado. Ele está silenciosamente em pé, as pernas separadas, as portas do *saloon* rangendo atrás dele. É o momento de horror apocalíptico e o golpe final. Um anjo vingador entrou no mundo. “Seu rosto se voltou para o passado”, os cadáveres espalhados em seu caminho, “uma catástrofe única, que o mantém em meio aos escombros e se lança a seus pés. O anjo gostaria de ficar, despertar os mortos, e juntar os destroços (FRÜCHTL, 2009, p.128-9).

O rosto desfigurado e pálido da jovem prostituta que cuidou das feridas do caçador de recompensas, que se recupera após ter sido espancado até quase à morte pelo “longo braço da lei” – magistralmente representado pelo ator Gene Hackman na figura de um sádico expistoleiro que zela brutalmente pela paz do povoado de Big Whiskey – parece brevemente acenar potencialmente para um final feliz. “Mas [diz Früchtl, citando Benjamin] uma tempestade sopra do Paraíso”, um poder escuro, insistente, impermeável. Ele a chama “maldade”, “vingança”, isso que o conduz a amontoar cadáveres” (FRÜCHTL, 2009, p. 129). “O que nós [Benjamin] chamamos progresso”, nós, os filhos de modernidade socializados pela América e pelo Oeste, “é esta tempestade”, que significa sempre [neste contexto] a mesma coisa, independentemente do nome que



Will Munny (Clint Eastwood) em Os imperdoáveis (Unforgiven)

Vemos aqui anunciada a figura transformada do caçador de recompensas, pistoleiro profissional, deslocado para o contexto da cidade, na qual ele atua como criminoso e/ou piscopata. Esta é a passagem para o gênero do filme de gangsteres, gênero amplo que inclui subgêneros, tais como: o filme de detetive, o filme noir, o filme que retrata mais diretamente a ação da máfia ou gangs de diversas configurações, mas também os filmes que retratam a ação não necessariamente do crime ligado ao jogo, à prostituição, ao dinheiro, mas a causas psicológicas que atuam violentamente sobre a sociedade organizada, sua estrutura moral e costumes.

A concepção de herói, claramente modificada no contexto da modernidade, passa a se constituir sob um caráter – o “cool” ou “blasé” – e algumas máscaras, entre as quais a máscara da frieza adquire destaque. Vemos, novamente, a herança do caráter *low profile* do pistoleiro representado por Clint Eastwood, cuja atitude recuada, voz modulada e tom baixo, e sua elogiada frieza, tornam sua figura exemplar no controle necessário da emoção, que não desaparece, mas explode nos momentos “adequados” de violência que constituem a narrativa trágica da modernidade. O capítulo seis da parte analisada faz referência a este caráter, o que passamos agora a expor.

HERÓIS DO “COOLNESS” E O IRÔNICO:

INDEFINIBILIDADE E AUTOREFERENCIALIDADE

Cool is cool – a tautologia evidente dessa asserção permite a Früchtl explicar sobre uma das características intrínsecas da identidade heroica do período moderno: a indiferença com o mundo como uma qualidade positiva. Tal aspecto pontuado como benéfico, tem como referência nossa mundana subcultura adolescente, que elege suas referências e ícones em meio a uma tempestade de informações, selecionando aqui e acolá o que lhes apetece mais.

A metodologia cíclica da tautologia nos fornece então a ferramenta metodológica adequada para compreender tal assertiva, como afirma Früchtl (*Cool is cool*), pois evidencia sua autoreferencialidade e indefinibilidade.

A dificuldade de definição do vocábulo *Cool* reside justamente em sua natureza complexa e relativa, maleável ao contexto, do mesmo modo que os conceitos de tempo foram uma problemática para Santo Agostinho e a pornografia para Justice Potter.

Em outros termos: é muito mais fácil exemplificar o *Cool* do que defini-lo conceitualmente, como Kant já demonstrara nos casos do Belo e Sublime na terceira crítica e a incongruência de regras, justificativas universais e definições exatas para tais categorias estéticas. Não se pode contar com termos claros e definitivos quando o objeto em questão demanda a subjetividade do observador/receptor para sua existência. Sendo assim, as evidências do *Cool*, do mesmo modo que as do Belo e do Sublime, são mais eficazes que suas ponderações.

Tendo como repertório teórico as explicações de Lionel Trilling, Walter Benjamin, Richard Rorty, Georg Simmel e Helmuth Plessner, Früchtl elege essa tautologia como método de investigação e definição do *Cool* na condição de um fenômeno estético manifestado em alguns personagens cinematográficos americanos. Por exemplo, os personagens Pumpkin e Honey Bunny do filme *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino.

Neste filme, considerado um grande pastiche de outros gêneros já consagrados, somos apresentados a uma gama de personagens aparentemente dispare, mas sutilmente relacionados entre si ao longo da trama cíclica de violência e trapaças, sendo esta tão agitada e plena de saltos narrativos quanto os personagens e seus conflitos apresentados.

Os pseudônimos do casal Pumpkin e Honey Bunny não parecem codinomes de criminosos, dando assim um teor de ironia e jocosidade a situação de abertura do filme: a decisão racional seguida pela ação impulsiva

de um assalto à mão armada de uma típica lanchonete americana. A caracterização dos personagens também permeia a sátira, com suas cores ácidas e saturadas, os figurinos coloridos de férias e o vocabulário disperso e grosseiro, típico dos estereótipos do “White Trash” americano.

Enquanto Pumpkin, o homem do casal, demonstra uma evidente distorção moral de valores, tanto na gestualidade e postura no sofá da mesa do restaurante, ou no tom grosseiro com que pede café, Honey Bunny, sua companheira de delinquência, oscila entre a infantilidade e a caricatura de desenhos animados com a voz aguda e as expressões vivazes de alegria, impulsão e determinismo cruel. A jovem de cabelos ruivos curtos, primeiramente parece ser uma doce e inocente menina, mas revela-se uma psicopata histérica. Ambos, dentro da premissa *Cool* de frieza, auto-controle e racionalidade da situação não são exatamente *Cools*. O casal é descontrolado, impaciente e colérico, como crianças deslumbradas em uma aventura delinquente.



Honey Bunny (Amanda Plummer) e Pumpkin (Tim Roth)

Essa juventude transviada, impulsiva, traumatizada e inconsequente,

já se tornara um clássico das narrativas cinematográficas americanas, seja pelo violento filme de Oliver Stone, “Nascidos para Matar”, com Juliette Lewis e Woody Harrelson



Juliette Lewis e Woody Harrelson

ou o filme de David Lynch “Coração Selvagem”, com Laura Dern e Nicolas Cage.



Laura Dern e Nicolas Cage

No entanto, as caracterizações desses amores loucos e criminosos, que oscilam entre a vingança contra o mundo, o desejo desenfreado e o amor idealizado, nada mais são do que pastiches do mais célebre casal de criminosos do cinema: Bonnie e Clyde.

Durante a depressão americana, Bonnie Parker e Clyde Barrow, respectivamente garçone e criminoso, surgiram representados na mídia tanto como uma versão atual de Robin Hood e Marian das lendas cavaleirescas, que roubam dos ricos para os pobres, quanto como um casal de degenerados que corrompe o sistema e ameaça os bons cidadãos.



Bonnie (Faye Dunaway) e Clyde (Warren Beatty)

Ambos eram assaltantes de banco e assassinos que percorreram o meio-oeste americano em diversas ações criminosas, mas também romanceadas. Eram tanto sinônimos de corrupção, quanto de aventura – algo não muito diferente dos míticos cowboys do oeste, mas agora dentro de um contexto industrializado em crise.

Graças à cultura popular e sua mídia sensacionalista, sedentos por figuras representativas da época, ou seja, heróis e anti-heróis, Bonnie e Clyde tornaram-se ícones Cools para toda uma geração ávida por histórias de crime e violência tipicamente americanas. Sua morte violenta e desmedida por uma chuva de seis metralhadoras, emocionalmente retratada por Arthur Penn no filme de 1967 com Faye Dunaway e Warren Beatty, apenas reforçou tal condição de heróis e mártires de um meio social agressivo e condições econômicas extremas.

Esse mesmo dispositivo de empatia que ocorre com Bonnie e Clyde ocorre pelas mesmas vias de identificação com Vincent e Jules de Tarantino, mas sem o elemento do amor louco, e, sim, o da fraternidade, da amizade.

Logo após a apresentação do casal “Pumpkin” e “Honey Bunny”, somos apresentados em seguida a outro “par”: Vincent e Jules, dois assassinos de aluguel contratados para realizar o trabalho sujo para

Marsellus Wallace, e que transitam nesse meio violento com frieza, indagações existencialistas e o típico pastiche bem humorado e irônico de Tarantino.

Suas conclusões a respeito de viagens, culturas estrangeiras e suas diferenças, práticas sexuais e relacionamentos, beiram a caricatura, pois estão pontuadas com comentários bem-humorados, referências pop e uma dialética jocosa. E do mesmo modo, “Honey Bunny” e “Pumkin” – cujos verdadeiros nomes na trama são Yolanda e Ringo, respectivamente – sua caracterização beira o ridículo, com seus ternos pretos padronizados, o cabelo longo seboso ou estilizado, os óculos escuros e bermudões com camiseta estampadas.

Ambos os “casais” não parecem ameaçadores nessas condições, mas o são, seja pelo histerismo ou pelo autocontrole invejável em momentos específicos da trama – algo que fica muito claro ao final do filme, com as cenas de colisão de ambos, onde podemos comparar suas posturas, decisões e resoluções. “Pumpkin” e “Honey Bunny” são infantis, desmedidos, inocentes quanto ao meio que habitam e suas consequências, enquanto Jules e Vincent são profissionais experientes, inclinados a uma “emancipação” dos atos criminosos.

A concepção de “ironia” é retomada por Früchtel em um dos títulos internos ao capítulo, ao discorrer sobre a opção de gênero de Richard Rorty para descrever a figura do feminino: “a mulher irônica cool”. Com base nas prerrogativas de Adorno e Horkheimer sobre uma masculinidade racional e de caráter rígido, o feminino, para Rorty funciona, em contrapartida, como uma metáfora opositora à estrutura social e teria como característica principal a flexibilidade e a capacidade de auto-contextualização de seu meio, pois a mulher irônica está consciente de sua contingência, da instabilidade de seu vocabulário, das dúvidas sobre seu Eu, ao passo que os homens permanecem em um círculo ilusório de estabilidade subjetiva.

O irônico é então a irônica, uma mulher portadora de conhecimento

prático e técnico capaz de se adequar às mais diversas normas e suas variações e que não se considera “finita”, mas, sim, em constante dúvida. Em outros termos, Rorty vê o feminino como o ícone irônico, justamente por sua suposta maleabilidade dos instintos e racionalidade, pois une as faculdades sensíveis com conhecimento ético.

Nesse caso, para Früchtel, uma personagem representativa dessa condição, a partir da produção cinematográfica relativamente recente seria Clarice Starling, do filme *O Silêncio dos Inocentes*. A agente do FBI, ainda estagiária na Academia, transita com certa graciosidade e perspicácia em um meio circunscrito ao masculino, que oscila entre uma hostilidade e desconfiança sutil, até a um paternalismo descarado que desconsidera suas capacidades profissionais de dedução, projetando-a novamente para a condição feminina de desejo estereotipada.



Jodie Forster como Clarice Starling

Seu mentor no FBI apenas a designa para o caso do psicopata de nome Buffalo Bill por sua condição de jovem mulher com qualidades sexualmente atraentes – como fica evidente durante umas das conversas com o prisioneiro também psicopata que se torna seu interlocutor: Hannibal Lecter¹¹.

¹¹ Früchtel nota que o nome, além do Hannibal lembrar Canibal, há Lecter que pode ser associado tanto a *lector* quanto a *lecture* (“aula” ou “ensinamento” em inglês), posto que no decorrer do filme o psicopata se torna uma espécie de psiquiatra e professor, ao explicar

É curioso verificar a relação estabelecida entre Lecter e Starling nesse primeiro filme, pois o mesmo oscila entre os sentimentos de admiração, repulsa e desejo. Lecter, de certo modo, substitui a figura paterna para Starling (a personagem perdera seu pai, policial, durante uma empreitada do trabalho, e claramente sublimou sua admiração para com seu superior, Jack Crawford) e, atento a tal condição, utiliza tais dispositivos afetivos para incitar e brincar com a perspicácia de Starling.

No entanto, Hannibal Lecter – cujo nome designa sua condição ambígua de intelectual e de psicopata canibal que “devora” e dilacera suas vítimas com sofisticados argumentos e métodos, sendo personagem emblemático da crueldade sedutora e refinada – é a única figura masculina na trama que não subestima Starling.

Sua opção em substituir afetiva e emocionalmente o papel de mentor da investigadora evidencia tal condição, pois o mesmo percebe as motivações e inseguranças de Starling, não deixando sua suposta índole de jovem mulher “frágil” enevoar seus julgamentos. Lecter vê em Starling uma possibilidade de interação intelectual que lhe falta, um exercício de soberba e de troca, permeado por uma afetividade tênue. Enquanto Starling, por sua vez, considera Lecter não apenas fonte de conhecimento para a captura de Buffalo Bill, mas também um meio de desenvolver suas questões pessoais a partir do jogo dialético estabelecido entre ambos.

Mas é justamente por sua índole ativa, sua capacidade de concentração e adaptação ao universo masculino e seu anseio de captura do assassino de mulheres, que Früchtel pontua que Clarice Starling definitivamente não é *Cool*, isto é, não sustenta a indiferença ao mundo, a frieza calculada, mas é, sim, a representação da mulher irônica, pois “a dúvida da irônica sobre o seu vocabulário final é uma séria dúvida sobre o seu próprio Eu” (HALL, 1994, p. 130).

Starling, como heroína policial, está mais próxima dos primeiros

comportamentos para a personagem Clarice Starling e analisá-la.

mitos dos justiceiros do meio-oeste do que com suas variações mais urbanas, os gangsteres, pois ambos encontram-se num processo de auto-conhecimento sobre e si e sobre o mundo, além da forte presença de um sentimento melancólico de perda que os une.

O adjetivo *Cool*, para Früchtel, abarcaria então outros tipos de personagens femininos ao longo da história cinematográfica, como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck e Lauren Bacall – além da icônica Mia Wallace de Tarantino, interpretada por Uma Thurman.



Greta Garbo



Marlene Dietrich



Barbara Stanwyck



Uma Thurman



Lauren Bacall

Para Früchtel, as mulheres podem perfeitamente possuir tal adjetivo ambíguo. No entanto, o podem menos que os homens, tanto por questões biológicas, ou seja, sua condição de procriadoras, detentoras de um sistema reprodutivo de contenção, quanto pelo significado histórico e simbólico agregado a essa condição: a maternidade, e sua implicação emocional, de cuidado e afeto. São, pois, o contrário da indiferença, do *blasé* – como, por exemplo, no filme ‘Os imperdoáveis’ de Eastwood, onde as mulheres são ou maternais ou fúrias vingativas. O afeto materno e a indiferença *blasé* são estereótipos opostos do feminino dentro do amálgama de arquétipos ocidentais.

Mas isso não implica que o elemento *Cool* seja um elemento da masculinidade extremada, apesar do enfeitamento materno. Früchtel pontua que grandes ícones da década de 1950 como James Dean, Marlon Brando, Montgomery Clift e Frank Sinatra possuem um *je ne se quoi* feminino, que oscilam entre a fragilidade emocional e a empatia.



James Dean



Marlon Brando

*Montgomery Clift**Frank Sinatra*

Mas, nos casos das divas femininas do distanciamento e da frieza, características essas que lhes confere uma condição de inalcançável e de incitação permanente ao desejo, sua inserção nesse pedestal do *Cool* é justamente por sua constante crise existencial e conflitos internos no âmbito moral.

Garbo e Dietrich seriam, então, os sinônimos desse distanciamento misterioso, do sofrimento longínquo, enquanto Stanwyck assume o papel da profanadora por seu comportamento inescrupuloso e corrupto.

Mas é Lauren Bacall quem melhor encarna a condição *Cool* por conta de sua autoconfiança inabalável, a ferocidade e sagacidade de

seu olhar, aliado ao sorriso fino, indecifrável. Bacall é representação da ambiguidade *das femme fatale*, ou seja, oscilante entre as virtudes e os vícios do feminino, seguindo paralelamente os triunfos narrativos, as forças condutoras e as inseguranças afetivas com seus pares masculinos.

*Lauren Bacall*

Os mesmos conflitos de cinismo e autopreservação que permeiam Humphrey Bogart em *O falcão Maltês* também atinge sua parceira de cena. Ambos são anti-heróis dentro de suas prerrogativas arquetípicas que temem o amor e a alienação do mesmo. Algo impensável dentro das narrativas misóginas dos filmes de gangsteres, como em *O inimigo Público*.

Já no caso de Mia Wallace, em *Pulp Fiction*, sua vertente *fatalle* precede seu surgimento nas telas de cinema. Vincent e Jules se preparam para cobrar uma dívida para seu chefe, marido de Mia, e especulam sobre o assassinato ou suicídio de um colega de trabalho da atriz, a partir de boatos sobre uma massagem nos pés em tons eróticos. Dessa forma, fica claro o apelo de desejo e sedução que permeia tal personagem e sua

capacidade de desestabilizar tais sujeitos *cools*.

Quando Mia finalmente aparece na tela, com o cabelo *a la chanel* preto de corte reto com franja, bem penteado, com camisa branca clássica (uma evidente referência às vestimentas andróginas das *femme fatales* que a precedem) e as grandes mãos finas, Vincent Vega abandona sua frieza controlada e se mostra um tímido rapaz frente a uma efígie de grandes e penetrantes olhos azuis.

Mia o ironiza, intriga-o, e o incita a diverti-la, seja pelas conversas onde refuta os boatos de mulher irresistível com um marido ciumento – demonstrando um claro controle da arte da coquetaria –, ou pela clássica dança que ambos realizam no filme. E é Mia que, com seus ímpetos de prazer que adentra numa overdose, enquanto Vincent, no banheiro, insere-se em uma reflexão de não ceder às seduições da esposa de seu chefe mafioso, à figura capaz de tirar o assassino frio do autocontrole e levá-lo ao desespero.



Mia (Uma Thurman) e Vincent (John Travolta)

Os homens ícones do *Cool* e sua estilização satírica, que oscila entre a individualização cômica e a irônica, encontram amparo teórico em Georg Simmel e suas definições sobre a ambivalência da modernidade, no ensaio de 1903 “A metrópole e a vida mental”. Nele, Simmel fornece um termo chave, já aqui citado, para a compreensão de tal característica tão

ambígua dos heróis da modernidade agonal: a atitude *blasé*, um resultado evidente da abundância de estímulo intelectual das metrópoles que satura a percepção e dificulta as tomadas de posição no âmbito cotidiano.



Humphrey Bogart

Tal condição é algo estritamente urbano, como afirma Simmel, e a figura *blasé* é irrelevante e impossível de existir fora desse contexto de excesso de informações e velocidade de mudanças, pois é resultado do esforço de adaptação, ao mesmo tempo em que implica uma recusa de reação. Um sujeito *blasé* não mais se choca ou exaspera com o novo e diferente, pois já está “anestesiado” com os mais recentes eventos e criações.

Essa nova forma de existência, que possui, inclusive, um novo código ético, é para Simmel o resultado e a razão de uma nova economia

financeira. Ser *blasé* não implica a indiferença total com o mundo, mas, sim, um regime de comportamento ancorado nos valores monetários do capitalismo, “um tipo de melancolia niilista nascida da ignorância intelectual, que é condutor da autopreservação em tempos modernos” (FRÜCHTL, 2009, p.166).

Tal modernidade permite, então, o desenvolvimento de uma subjetividade altamente livre, mas com um empobrecimento das relações afetivas no âmbito social. O anonimato das metrópoles, e sua típica atitude *blasé*, implica, assim, a dissolução dos laços sociais e o advento de uma batalha de visibilidade nomeada *Style*.

Style (“estilo” em português) faz referência a uma série de práticas sociais que delimitam um comportamento específico de um grupo, tendo como aparato um vocabulário visual específico, gestualidades e expressões particulares que formam suas identidades coletivas e individuais. *Cool*, *Blasé* e *Style* estão assim intimamente ligados nas práticas modernas de individualização e sua construção, destruição e reprodução de subjetividades.

A performatização dessas atitudes e formas de existência encontra referencial teórico tanto nas concepções sociológicas de “papéis sociais”, quanto na instabilidade das identidades de gênero. As identidades deixam de ser algo fixo, uno e estável para se tornarem “máscaras” das subjetividades, utilizadas e reposicionadas de acordo com o contexto em que o sujeito está imerso em suas respectivas necessidades de sobrevivência. Os conflitos agonais da modernidade locam-se, então, na ambivalência entre a auto-revelação e auto-ocultação e as “máscaras” funcionam como aparato de sobrevivência para esses sujeitos em suas práticas de estetização – e uma dessas “máscaras”, obviamente, é a performatização do *Cool*, do *Blasé*, do *Style*.

No filme de Tarantino *Pulp Fiction* – um dos marcos do cineasta norte-americano fascinado com os clássicos hollywoodianos, a cultura de massa e o fetiche pela fama – encontramos personagens icônicos dessas

máscaras da modernidade e seus antagonismos insolúveis. Não é uma mera casualidade o fato de que grande parte das influências de Tarantino seja a literatura policial popular, intitulada *Pulp Fiction*, nome dado à qualidade baixa do papel de impressão, e também os filmes B de meados dos anos 50 e 60. Como Früchtl aponta, “isso lança luz sobre o porquê do nosso conceito atual de *coolness* poder ser um produto dos anos 1950. Este foi o período em que o *coolness* adentrou no *mainstream* das culturas ocidentais” (FRÜCHTL, 2009, p.169), onde figuras como Elvis Presley e Lauren Bacall transformam essa sedutora indiferença em algo a ser apreendido, reproduzido e acima de tudo: vendido.

Mas esse *Cool*, tanto para Früchtl, como para Tarantino, desenvolve-se no âmbito dos adjetivos “frio”, “calmo”, “desapaixonado”, “não-reagente”, “indiferente”, “desapegado”, “profissional”, “narcísico”, etc., em personagens como Jules, interpretado por Samuel L. Jackson e Vincent por John Travolta no filme, ou mesmo Charles Bronson, como Harmonica, e Henry Fonda como Frank no clássico de Sergio Leone “Era uma vez no Oeste”.

Charles Bronson



Henry Fonda

Esses heróis da indiferença moderna representam assim o novo avatar das relações afetivas. Os espectadores admiram seu auto-controle e sua astúcia e perspicácia do mundo, mesmo que pareçam incapazes de empatia e afetividade. E sua morte, essencialmente moderna e artificial, salienta o vazio e a comicidade irônica de sua condição, aproximando-se, assim, das lições de moral dos contos de fadas e narrativas orais míticas.



Vincent (John Travolta) e Jules (Samuel L. Jackson)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerramos esta apresentação parcial da série de artigos sobre a relação entre filosofia e cinema, destacando as seguintes relações apresentadas: 1. A definição de Eu agonal que se forma no contraste que resulta de diferentes correntes filosóficas do Século XVIII, principalmente a do Idealismo Alemão e a do Romantismo, refletidas em discussões atuais sobre a modernidade, particularmente nas teorias de Charles Taylor e de Richard Rorty; 2. Como o herói na modernidade se torna intérprete de si mesmo e como esta condição paradoxal caracteriza sua sobrevivência na sociedade moderna. Isso justifica a relação entre arte e ruptura do eu na revalorização do trágico como meio de representação incorporado ao gênero de filme *western* tardio e sua passagem para o filme de gangster; 3. De como o gangster se torna herói trágico moderno ao ser criado no

cinema como o negativo da afirmação fundante do *American dream*; 4. Do herói como intérprete à formação do caráter *cool* e da atitude *blasé*, como justificação da ironia que permite sua sobrevivência qualificada como moderna e heroica. Um heroísmo fundado na indiferença, permeado pela ironia, transformando a indolência e o tédio em simpatia e afetividade.

Referências

BENJAMIN, Walter. “Crise do romance”. In: BOLLE, W. (Org.). *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. Tradução de Celeste H. M. R. de Sousa. São Paulo, EDUSP/CULTRIX, 1986, PP.126-129.

FRÜCHTL, Josef. *Das unverschämte Ich - Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

FRÜCHTL, Josef. *The impertinent Self. A heroic history of modernity*. Trad. Sarah L. Kirby. Stanford, Stanford University Press, 2009. (Referências aos demais autores e textos constam nesta obra).

Filmes:

Butch Cassidy and Sundance Kid, de George Roy Hill, 1969.

The Godfather Trilogy (O poderoso Chefão – trilogia), de Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990.

High Noon (Matar ou morrer), de Fred Zinneman, 1952.

High Plains Drifter (O estranho sem nome), de Clint Eastwood, 1972.

Pale Rider (O cavaleiro solitário), de Clint Eastwood, 1985.

Pulp Fiction, de Quentin Tarantino, 1994.

Scarface, de Howard Hawks, 1932

Scarface, de Brian De Palma, 1983.

The Public Enemy (O inimigo público), de William A. Wellman, 1931.

The silence of the lambs (*O silêncio dos inocentes*), de Jonathan Demme, 1991.

The Wild Bunch (*Meu ódio sera sua herança*), de Sam Peckinpah, 1969.

Unforgiven (*Os imperdoáveis*), de Clint Eastwood, 1992.