

**Mito, história e política no filme de Martin Scorsese :
Gangs of New York (2002)**

Bertrand Ficamos¹

Introdução

Lançado no mês de dezembro de 2002, *Gangs of New York* de Martin Scorsese chamou a minha atenção por ser um filme que realiza um "tour de force" : combina os atrativos de um filme clássico, espetacular e de entretenimento com uma representação crítica ou, pelo menos, "perturbadora", da primeira potência mundial : os Estados Unidos da América. *Gangs of New York* seria então um filme político, não no sentido de ser um filme de propaganda a favor de um partido ou de uma ideologia, mas no sentido de buscar uma reação e despertar um questionamento do espectador sobre o filme e a atualidade por ele vivida. O objetivo deste texto é estudar o dispositivo da fita enquanto "máquina politizante" e tem como ponto de partida a idéia segundo a qual um filme só terá validade enquanto filme político para o espectador que reconhece nas situações descritas algo que tenha relação com a sua própria experiência do mundo.

A fita está ambientada na Nova Iorque de 1862 e compreende duas linhas narrativas que seguem distintas até as últimas sequências nas quais elas se cruzam. A primeira é uma história de vingança. O jovem Amsterdam (Leonardo di Caprio), depois de ter passado a sua infância num orfanato, volta ao bairro de Five Points para vingar a morte do seu pai, "Priest" Vallon (Liam Neeson). Este, líder de uma gangue de irlandeses, The Dead Rabbits, perdeu a vida enfrentando William ou Bill "The Butcher" Cutting (Daniel Day-Lewis), líder de outra gangue de imigrantes mais antigos, descendentes de ingleses : The Natives. Amsterdam foi testemunha do acontecido (primeira sequência).

¹ Doutorando em Estudos Cinematográficos, Universidade de Bordeaux III (França) e USP. Contato : bertrandf@ifrance.com



A segunda linha narrativa conta a recente chegada dos imigrantes irlandeses em Nova Iorque, as dificuldades nascidas do recrutamento maciço de soldados para a guerra de secessão e acaba por uma revolta popular violentamente reprimida pelo exército. O filme trata assim de dois acontecimentos decisivos na construção da identidade dos EUA : o fato de ele se ter constituído como uma terra de imigração, o famoso Melting-Pot de raças e culturas diferentes, e a guerra que deu a vitória ao norte industrial sobre o sul agrário e escravista determinando o modelo político e econômico que ele iria seguir.

Entretanto, em vez de oferecer uma representação consensual e reconfortante destes acontecimentos, como é de praxe no cinema hegemônico, a fita revela uma certa ambigüidade e expõe conflitos que atravessam a história do país e estão ainda hoje presentes. O primeiro desses conflitos opõe a gangue The Natives aos Dead Rabbits, ou seja "WASP" contra irlandeses católicos. É fácil, por motivos intertextuais, identificar com os irlandeses do século XIX, os italianos do século XX ou os latinos de hoje, ou seja, o difícil caminho da integração de ondas de imigração que modificam pouco a pouco a identidade cultural da nação. Próximo a este conflito, temos o problema do racismo através da hostilização dos negros pelos brancos que, vítimas da propaganda de estado, lhes atribuem a responsabilidade da guerra. É sabido, tomando como exemplo o escândalo Rodney King nos anos noventa, que o problema do racismo ainda é de atualidade nos EUA. Outro conflito importante é aquele entre as autoridades e o povo a respeito do recrutamento e dos motivos da guerra que é preciso relacionar com o personagem de Tweed, figura do político manipulador e corrupto. Este conflito ecoa diretamente no período da produção do filme com vários escândalos que levantaram a desconfiança pública para com as instituições democráticas, reatualizando uma crise presente desde a guerra do Vietnã e o escândalo do Watergate. Ao contrário da representação dada em filmes antigos como *Mr Smith goes to the senate* (Frank Capra, 1939), mostra-se aqui o desrespeito do cidadão pelo governo e uma relação entre políticos e eleitores baseada no utilitarismo em curto prazo.

A narrativa é concebida de tal forma que amarra todos esses conflitos e relativiza toda tentação de maniqueísmo. Com efeito, fica claro que quem era vilão



ontem na sociedade americana (os irlandeses) pode tornar-se herói hoje (a origem irlandesa na maioria dos filmes desde John Wayne sendo motivo de orgulho). Reciprocamente, quem é normalmente representado com sendo o bem (Lincoln e o Norte), bem podendo ser vilão. Portanto, o dispositivo que faz com que o filme seja capaz de provocar o estranhamento necessário à reflexão política sobre a identidade da América vai bem além da justaposição de temas polêmicos. A narrativa constrói de forma dialética uma representação histórica e globalizante. Mostrarei a seguir que o principal meio usado para provocar o estranhamento é a subversão das regras clássicas de narração. A primeira linha estabelece como contrato com o espectador que leia o filme como um filme clássico até que entre em choque com a segunda linha e que deste choque nasça a necessidade de reinterpretar o filme com um olhar novo.

Cinema e identidade nacional

Vários elementos induzem o espectador de *Gangs of New York* a uma primeira leitura ingênua fadada à frustração no desfecho do filme. Desde antes da projeção, com o cartaz e o trailer que evocam temas e chavões bem conhecidos : as gangues, a ação, a presença da mocinha, do mocinho, do vilão, estabelece-se o contrato de leitura de um filme clássico, assim definido porque fiel às regras do cinema hegemônico atual.

O contrato de leitura assim firmado orienta a interpretação do filme pelo espectador e, no momento da projeção, não é posto em questão antes das duas últimas seqüências. Constata-se até então que a narrativa se desenvolve segundo o modo acadêmico. Temos no início uma seqüência expositiva apresentando os personagens principais, a morte justificando a busca de vingança, e tudo isto com o andamento padrão : exposição, adensamento em dois degraus com uma intensidade dramática crescente, clímax e resolução provisória. Verifica-se depois, que, como é a regra, cada seqüência organiza-se do mesmo modo que parece regir a macroestrutura também, conduzindo através do jogo das complicações e dos desdobramentos da busca do herói, à confrontação final e, no caso, à realização da vingança de Amsterdam Vallon.



Outro recurso da narrativa clássica é induzir à identificação do espectador com o herói e apoiar-se no fenômeno de catarse para conseguir seus efeitos dramáticos. A identificação é procurada desde a primeira seqüência, notadamente pelo jogo dos campos / contra-campos, pela câmera subjetiva e pelo uso da voz off. A catarse é o objetivo sistemático de toda história de vingança. Em *Gangs of New York*, a exposição apresenta claramente a derrota do pai de Amsterdam como uma injustiça e, portanto, espera-se o seu triunfo sobre o vilão na maior impaciência. O que muda são as peripécias, no caso, a necessidade de ter uma vingança espetacular, o jogo duplo que ele adota quando Cutting se aproxima dele, a sua derrota humilhante num primeiro confronto e a sua idéia de ressuscitar a gangue do pai : The Dead Rabbits, para alcançar uma vitória total.

Para o espectador, tudo parece ter sido armado para este confronto final e espera-se uma cena ainda mais espetacular que a primeira, do confronto entre o pai de Amsterdam e Bill Cutting. Porém, esta cena não acontece pois a História irrompe na história com o bombardeio da cidade pela Marinha para reprimir a revolta popular contra o recrutamento. Esta revolta, até então, bem poderia passar por um pano de fundo para a história de vingança. Em meio a uma nuvem de poeira, sem que o espectador possa vê-lo claramente, Cutting é mortalmente ferido por um tiro de canhão antes de Amsterdam alcança-lo.

Perplexo diante de uma frustração proporcional ao rigor e ao talento com a qual o confronto final tinha sido preparado, o espectador se encontra na necessidade de questionar a validade da primeira leitura feita seguindo o contrato "Isto é um filme clássico", buscar duplos sentidos, lembrar das peças soltas, dos elementos deixados de lado por terem parecido secundários ou sem importância. Mas, para tanto, precisa-se substituir o contrato de leitura que se revelou ineficaz em produzir uma interpretação satisfatória por outro. Qual será ?

O monólogo do narrador em voz off do epílogo, falando do nascimento da cidade e observando que ele e sua comunidade apenas foram testemunhas da História, remete ao slogan do cartaz : "America was born in the streets". Temos a premissa de um novo contrato de leitura: o mito da origem da nação. Para



desenvolver esta orientação, pode-se mobilizar referências intertextuais e referências alheias ao mundo do cinema.

O mito das origens é tema já tratado ao longo da História com filmes marcantes começando por *Nascimento de uma nação* (Griffith, 1915) e posteriormente sendo desenvolvido por John Ford. Na representação deste, o estado de direito se estabelece apoiando-se nos valores do liberalismo e da democracia. Liderado por personagens honestos e responsáveis, ele deve assegurar a quem for talentoso e trabalhador, o sucesso, o bem estar, a felicidade. Comparando *Gangs of New York* com o mito fordista, uma mudança significativa é a escolha de uma grande metrópole, símbolo maior de modernidade e potência (quase todos os filmes americanos começam com vistas aéreas de uma grande cidade), como palco. Segunda comparação com o mito fordista : o conflito na origem da nação. Serão os mesmos os conflitos colocados em pauta por Martin Scorsese e por Ford, aquele entre a lei e o caos ? A segunda linha narrativa que demonstra ser a principal no momento do confronto final trata do conflito entre as camadas pobres da cidade exasperadas pelos recrutamentos maciços e as classes ricas que dominam o Estado e ordenam este recrutamento. O esquema é simples e bem conhecido, mas surpreendente numa produção hollywoodiana : é um conflito de classes.

Desde a segunda parte da exposição, quando Amsterdam redescobre Five Points, apresenta-se o tema do recrutamento e da hostilidade popular a Lincoln, ou seja, a causa concreta do conflito. O discurso de Lincoln, o discurso da União e do fim da escravidão, dos motivos que legitimam a guerra, será repetido, e então discutido, em intervalos regulares ao longo da narrativa. Será explicado de uma forma cada vez mais clara que os voluntários que atendem ao chamado da pátria não o fazem pelos motivos da História oficial quando aqueles que foram recrutados arbitrariamente não podem subtrair-se ao apelo por força da lei. Cada vez, o que saberemos a respeito do recrutamento será aprofundado, estabelecendo relações com as implicações sociais e políticas dos acontecimentos. O momento do clímax final é o momento no qual a questão se apresenta de forma completa e problematizada. Deste modo, os motivos da revolta popular estão perfeitamente



claros para o espectador. Detalho a seguir os passos desta apresentação da problemática do recrutamento.

Como a voz off o ensina em determinado momento do filme a quem teria um conhecimento insuficiente da História, Nova Iorque nunca chegou a ser ameaçada pelos combates. A guerra seria feita e concluída no sul, longe da metrópole, qualquer que fosse o vencedor. Portanto, teríamos no filme somente duas manifestações concretas da existência da conflagração: o recrutamento e a volta dos corpos dos soldados mortos. Se Amsterdam testemunha primeiro o recrutamento (ainda na sua redescoberta de Five Points), logo depois vê a chegada de caixões ao porto (cena da pilhagem frustrada do navio português). Na cena seguinte, ele volta a testemunhar o recrutamento e comenta que este é maciço, com "30 000 voluntários, 677 dólares de soldo e três refeições por dia". Argumentos bem convincentes no cenário da miséria de Five Points. Além disso, uma eventual dispensa custaria ao recruta 300 dólares. Observa: "Quem tem isso?".

A esta altura, é interessante reparar que uma cena como a da pilhagem do navio português tem uma funcionalidade dupla: uma para a história de vingança, outra para a História de Nova Iorque. Isto se repete inclusive na cena do apadrinhamento público de Amsterdam por Cutting depois do combate de boxe no porto que junta o tema do recrutamento à chegada de caixões até agora evocados em cenas distintas.

Nesta cena, depois do combate, Tweed e Cutting assistem e comentam a chegada de novos imigrantes irlandeses. Tweed fica feliz saudando "novos americanos nascendo" que são para ele "novos votos". Cutting se recusa a considerá-los americanos e responde que vê pessoas famintas prontas para aceitar um trabalho pago duas vezes menos que negros e cinco vezes menos que "verdadeiros americanos". A informação desmoraliza a benevolência da luta contra a escravidão. Um modo de exploração apenas se substitui a outro. Quando Cutting se afasta, começa um plano-sequência de aproximadamente 30 segundos que primeiro segue Cutting e logo em seguida enquadra a fila de homens que cruza. A câmera segue no sentido da fila registrando os comentários dos homens: a fila de espera, a assinatura do contrato de recrutamento, o colocar do uniforme, a separação da



família, a entrada no navio e, no momento da câmera acompanhar o homem no navio entra no quadro um caixão que sai do navio levado por uma grua. Daí, a câmera deixa o homem para registrar o vôo do caixão e o plano-sequência acaba em plano geral mostrando caixões alinhados no cais aos quais se junta o caixão que seguimos. É difícil ser mais explícito. O plano-sequência une os temas do recrutamento e da volta dos soldados mortos numa elipse e faz pensar que três refeições por dia são pouca coisa em troca da vida. O aspecto trágico da situação está sendo reforçado pela imagem da separação de uma família. Se esta imagem de separação é tão comovente, é sobretudo porque ela simboliza uma situação de alienação do ser humano, no caso pelo Estado que, sendo democrático, deveria respeitar a sua liberdade. O recrutamento é apresentado de forma didática como um caso de alienação da força física pelo capital (o dinheiro é o eixo da transação). A sequência mostra que a escolha não foi livre. Os recém chegados são indigentes e não têm nem interesse nem plena consciência do engajamento que tomam. Para aqueles estrangeiros que não sabem onde fica o Tennessee (diálogo entre dois recrutas), a União e as razões da guerra não podem significar nada.

O caráter cínico de ter de pagar uma taxa fora do alcance dos humildes para escapar ao alistamento provoca uma primeira rebeldia popular contra o recrutamento. Na cena do seu discurso de campanha, Monk, candidato apoiado por Amsterdam depois da ressurreição dos Dead Rabbits para atrapalhar Cutting, formula o problema dizendo que a guerra que eles, os irlandeses de Five Points, têm de ganhar "não está lá no sul mas aí nessas ruas". Ele pensa então numa representação dos irlandeses nas instituições democráticas e no reconhecimento da existência da comunidade enquanto comunidade americana, ou seja, ele repete que a guerra do sul não interessa aos imigrantes.

A montagem paralela da revolta popular com a vingança de Vallon começa com as imagens da primeira rebeldia. A tensão dramática cresce em cada linha narrativa no mesmo ritmo. A palavra de ordem do povo é : "Kill the rich bastards !" O conflito de classes está então explicitamente exposto, é pobres contra ricos. Na cena precedente, entendia-se que a taxa de 300 dólares era cínica porque não deixava escolha aos pobres. Desta vez, entende-se a recíproca : a taxa existe para que os



ricos que ordenaram esta guerra (que só a eles interessa), possam dispensar os próprios filhos de fazê-la. A representação dada pelo filme da justiça é que esta é meramente expressão da vontade e da comodidade dos mais poderosos.

A cena seguinte da reunião da grã-fina reforça esta representação. A tranqüilidade com a qual falam os donos do poder dá idéia da leviandade com que dispõem da vida do povo que luta pela sobrevivência. O personagem de Skamehorn diz que a rebeldia se explica pelo abuso de poder que constitui os recrutamentos maciços repetidos ao qual um outro lhe responde : "We can always hire one hand of the crowd to kill the other hand", caricatura de burguês tradicional e cínico.

A voz off resume a situação: "When the sun rose next, the city was split in half, from all over New York DC. Armworkers, factory boys, street cleaners, irish, polish, germans, anyone who had never cared about slavery or union, anyone who couldn't buy his way out. 'Let the son of the rich go and die', they cry. 'Let the son of the poor stay home'. My heart was shaking now. I was about my father's business".

Entende-se então plenamente que o conflito da linha narrativa principal do filme é o conflito entre essas pessoas dos bairros ricos - que controlam as instituições democráticas, a Justiça e o exército - e o povo cuja força física está sendo alienada como força combatente na guerra mas também como força de trabalho nas fábricas. O comentário da voz off estende a problemática da alienação dos homens pelo recrutamento àquele da alienação pelo trabalho, evocando aqui as funções do proletariado, o que nos remete ao comentário de Cutting sobre o preço da mão de obra e à contradição do filme. A rebeldia contra o poder não vem dos marginais mas de todos aqueles que sofrem concretamente a opressão : soldados e operários. Os marginais são a-históricos, não participam do processo histórico, aqueles que o fazem são essas pessoas anônimas que se mobilizam colocando primeiro velas nas janelas e se reunindo no dia seguinte vindo de todos os bairros da cidade para enfrentar a opressão. Esta imagem dos operários vindo das fábricas remete a todo um universo intertextual de imagens de greve e manifestação e ao tema das lutas sociais.

Fato interessante enfim a destacar é a voz off. Ao contrário do que se podia acreditar na exposição do filme, ela não fala do tempo da ação mas de outro tempo



ainda, quando o personagem se revela capaz de uma crítica que ele não tinha no momento, alienado que era, não pela classe dominante, mas pelo seu próprio desejo de vingança. As palavras que teve quando tomou consciência do poder da comunidade irlandesa reunida ecoam com um novo sentido : ele assimila os Dead Rabbits a um exército. Se ele soubesse identificar em tempo qual era o verdadeiro inimigo, talvez com o seu exército tivesse mudado a História. Pois, o povo rebelado é derrotado e o epílogo sugere que a cidade foi reconstruída e cresceu até hoje seguindo os mesmos mecanismos descritos pelo filme, de alienação da classe baixa por uma oligarquia que o dinheiro torna todo-poderosa.

A formulação do conflito de classe e a descrição da alienação da classe baixa pela classe dominante conduzem a uma última indagação. Se para os trabalhadores e os soldados o que estava em jogo era a liberdade, o que estava em jogo no mundo marginal de Amsterdam e Cutting, para aqueles que já tinham a liberdade e gozavam de certos privilégios ? Ou seja, qual é a funcionalidade da primeira linha narrativa para a segunda ?

O mito da tribo primitiva

A primeira linha narrativa permite a descrição de um mundo arcaico devidamente caracterizado desde a descrição dos armamentos e dos ritos das gangues na primeira seqüência. Este mundo aparece regido por códigos e regras bem diferentes daqueles dos políticos, como se vê na caracterização do relacionamento das gangues com Tweed. A gangue do filme é, em vários aspectos, semelhante à tribo primitiva descrita por Sigmund Freud em *Totem e tabu*. Cutting e "Priest" Vallon são dois líderes carismáticos sintetizando os valores das gangues respectivas. São dois caciques e o reino desses caciques é feito de terror e... de ternura pois este líder é a imagem do pai para sua tribo. O comportamento e o discurso de Cutting deixam claro que a manutenção do poder se faz pelo uso da violência, efetiva ou latente, como ameaça a qualquer desobediência por parte de um membro do grupo. O poder do cacique depende da sua capacidade efetiva de criar este clima de medo, portanto deve ser o macho mais forte, esperto e cruel da tribo. Mas se ele diz o que é ruim e distribui as punições, é também aquele que



recompensa aqueles que respeitam o quadro de valores definido. Isto fica claro numa série de cenas que participam da caracterização dos personagens e dos relacionamentos que eles mantêm entre si.

O relacionamento do pai / cacique com os demais membros da tribo segue a descrição de Freud. Tudo depende dele, isto fica bem claro na primeira seqüência quando a morte de "Priest" Vallon determina a derrota da sua gangue, embora "The Dead Rabbits" em conjunto parecessem ganhar a batalha. Os homens defendem fisicamente ou verbalmente a sua pessoa e os seus valores enquanto as mulheres caem nos seus braços (seqüência do bordel). As mulheres seguem submetidas aos seus desejos sexuais pelo mesmo motivo que explica a obediência dos homens, pelo fato de ele ser o macho maior. Em nenhum momento, Cutting violenta mulheres e, pelo contrário, fica estabelecido que elas se dão a ele por prazer

Mas, os sentimentos despertados pelo pai são ambivalentes, admirado por sua força e carisma, ele é também odiado por seus abusos de poder ou pelos ciúmes que desperta o seu sucesso com as mulheres. Esta ambivalência dos membros da gangue, capazes de servir e de trair em seguida com muita facilidade relativiza a importância dos valores defendidos, a ambivalência do próprio Amsterdam para com Cutting é a melhor ilustração disto .

Cutting, identificado em todo sentido com a figura do pai, desperta um sentimento ambivalente de amor e de ódio por parte de Amsterdam. Daí por diante, à medida que crescem estes sentimentos, a busca de vingança se subordina à vontade de tomar o lugar do pai : Cutting. Um primeiro passo é dado quando ocupa a cama deste com Jenny, que já fora a sua amante, um segundo passo quando toma controle do bairro.

Uma vez que Amsterdam se identifica com o pai e como um líder de gangue, o triângulo dos três caciques define o universo arcaico, ele vai obedecer às regras ancestrais de dominação que passam pelo confronto direto entre homens. Por assumir uma identificação total com seus pais, mesmo que amasse Cutting, Amsterdam não poderia escapar da vingança de "Priest" Vallon, pois esta vingança é exigida pelo próprio código de honra da vítima, comum aos três personagens. Enfim, vingança e rivalidade são as duas faces de uma mesma moeda. Na tribo



primitiva, o confronto entre um jovem dotado dos caracteres de líder e o líder é inevitável. É preciso, cedo ou tarde, matar o pai. Por conseguinte, nada podia ser esperado do confronto entre Amsterdam e Cutting senão uma mera mudança de nome na liderança, um novo cacique, um novo pai que garantiria a manutenção da mesma lei.

Dá-se conta que não há nada em jogo na vitória de um personagem sobre o outro que deveria concluir a história das gangues. O importante mesmo desta história fica na apresentação da vida e dos costumes do mundo arcaico das gangues porque eles podem ser comparados com aqueles dos ricos apresentados na linha narrativa da revolta popular e na seqüência em que Amsterdam segue Jenny até o bairro rico.

Esta seqüência é particularmente interessante porque ela materializa o limite do poder dos líderes das gangues. De repente, o espectador acompanha Jenny e Amsterdam de um mundo, aquele de Five Points, para outro no qual, escondidos, eles se apresentam como intrusos. A técnica de Jenny, roubar fantasiada de empregada, comparada com a repressão do fim do filme, mostra que o mais grave que as gangues podem fazer e que pode ser tolerado pela oligarquia que controla a cidade e o país, é esse tipo de crime. O bairro rico não pertence ao território das gangues. Isto mais o contraste de ambiente entre os dois mundos desperta várias perguntas. Não é estranho ver o auto-proclamado "Rei de Nova Iorque" ter territórios fora do alcance ? Não é estranho vê-lo viver num quarto mal arrumado e procurar prostitutas possivelmente sífilíticas enquanto outros têm mansões luxuosas e família ? Não é estranho também vê-lo negociar com Tweed, personagem que despreza, ou será que ele sente que existe algo maior que ele que é preciso respeitar ? O fato é que o poder do cacique é limitado pelo alcance da voz, dos braços e das pernas ou seja da sua própria presença física enquanto o Estado moderno dispõe de uma rede de agentes e de meios tecnológicos e institucionais. A repressão da revolta popular pelas autoridades nos propõe uma representação do seu modo de funcionamento. Quando as casas de pessoas importantes estão sendo atacadas, imediatamente o alarme é dado pela polícia com uma rapidez fenomenal graças ao uso do telégrafo. Assim, quase instantaneamente o Exército reprime a rebeldia. A Marinha e a



Infantaria, numa ação conjunta, enfrentam os rebeldes que avançam sem estratégia e sem armamento, desorganizados. Outra diferença importante entre o Estado e a gangue é a opacidade do primeiro. Enquanto sabemos quem manda na gangue, a tomada de decisão na cabeça do Estado se apóia em mecanismos complexos (a Justiça e as instituições democráticas), mecanismos ainda complicados pela hipocrisia dos políticos tão sofrida por Cutting. Repare-se que, no filme, o personagem de Lincoln só aparece em cartaz ou caricaturas e que não há como identificar quem ordena a repressão, ela parece iniciar-se sozinha, automaticamente. O que nos permite atribuir a sua autoria à oligarquia representada de forma anônima (Skamehorn é o único personagem da classe alta definido), é a própria apresentação do conflito e o fato que esta repressão ilustre perfeitamente a reflexão ouvida na reunião da grã-fina : "We can always hire one hand of the crowd to kill the other hand."

A superposição das duas linhas narrativas permite a comparação de dois universos, o primitivo e o moderno, e a constatação de que o segundo não é menos violento ou cruel que o primeiro. Entre os dois, a única coisa que muda é o aperfeiçoamento dos meios de opressão e os costumes dos opressores. O princípio de manutenção do poder pela violência permanece o mesmo nos dois mundos. Não há a melhoria, a humanização, apontada por John Ford na passagem da barbárie à modernidade.

Conclusão

Mostrei aqui que *Gangs of New York* é um filme político cujo dispositivo, apresentando um alto grau de complexidade, se baseia num perfeito equilíbrio entre respeito e desrespeito das regras clássicas de narração. Cada ruptura com a norma tem uma funcionalidade para com a plena elaboração da moral do filme. O despertar de uma leitura ativa do espectador se dá pelo estranhamento causado pelas seqüências finais. O fato de que uma leitura seguindo os códigos cinematográficos clássicos não permita uma atualização satisfatória da narrativa, provoca a necessidade de prolongar a sessão de cinema depois do final do filme, voltando para trás, questionando o texto fílmico de novo. Esta estratégia de Martin Scorsese



me lembra muito a de Humberto Eco no livro *O Nome da Rosa* em que aplicou as próprias teses sobre a interpretação do texto escrito. O romance se apresenta como um livro policial clássico mas a sua moral só pode surgir depois de um retorno sobre a narrativa incitado pela derrota do herói.

Em *Gangs of New York*, Martin Scorsese propõe uma fabula, um mito capaz de interagir com a representação do espectador do mundo atual. Neste mito do nascimento dos Estados Unidos, o Estado moderno afirmou a sua autoridade sobre as comunidades primitivas pelo uso da força. A montagem final das imagens de Nova Iorque faz pensar que daí por diante a ordem foi respeitada pela ameaça latente do uso desta mesma violência. A relação com a representação da Nova York de hoje é imediata pois reconhecemos na megalópole do século XIX as mesmas características da atual: violência, racismo, desigualdades sociais entre bairros riquíssimos e outros paupérrimos, zona onde a polícia mesma não pisa sem medo, gangues.

Nesta representação, o filme se apóia numa filosofia materialista da história semelhante àquela de Marx segundo a qual a sociedade é regida pela classe detentora do capital e pelo intermediário através do qual ela exerce seu poder alienando a seus interesses próprios as outras classes, seja pelo dinheiro, comprando a força de trabalho de operários para construir edifícios e fazer funcionar fábricas, seja pela violência, pagando soldados e armas sofisticadas.

Porém, não há julgamento moral, o filme é um dispositivo que não se fecha sobre uma conclusão precisa. Não se trata de fazer aceitar a força como fim político mas como regra política, sociológica, até antropológica. O filme provoca um questionamento sobre a nossa realidade social, política e psicológica. Será que as instituições modernas apenas traduzem a violência ontológica do homem ou será que outro mundo é possível, aquele da tomada de consciência tardia do herói? A representação, nas últimas imagens do filme, das torres gêmeas destruídas o 11 de setembro de 2001 funcionariam assim como um aviso.

Insisto enfim sobre o conceito de mito. O filme em nenhum momento pretende alcançar a "fidelidade histórica". A estilização da fotografia, o trabalho na cenografia, a construção das personagens e a submissão a certas regras narrativas (o filme de



vingança) nos remetem claramente a um universo ficcional. É uma representação, não é "verdade". Lembre-se da introdução do filme com a voz off do narrador: "Some of it I remember, the rest I took from dreams."

Referências Bibliográficas

BLOUIN, Patrice, CHAUVIN, Jean-Sébastien et TESSON, Charles. *Gangs of New York* de Martin Scorsese. **Cahiers du cinéma**, janvier 2003, pp. 14-21.

MOREIRA, Roberto Franco. **Martin Scorsese, The Colour of Money**. Disponível em <<http://www.mac.com/robertom/paginas/artscorsese.html>>

SNYDER, Robert W.. **Gangs of New York gets New York City wrong**. Disponível em <<http://www.opendemocracy.net/debates/article-1-67-890.jsp>>

