

# Inimigos públicos ou Um rebelde que quer um lugar

Romero Venâncio

Departamento de Filosofia/UFS

O cinema talvez seja a imagem da violência do homem tomando consciência da sua própria violência. Como dizia um personagem de Wim Wenders: imagem em preto e branco. Porém, Michael Mann faz seus filmes em cor. E a cor é a beleza da luz. Só que a tez dramática do filme *Inimigos públicos* nos faz senti-lo como se fosse quase em preto e branco. Trata-se de um filme intenso e a sua cor é uma máscara, uma renúncia sem renunciar. Força o contraste, o jogo de oposições, o que quer dizer: faz em cor, mas usa o negro para embranquecê-la, para recriar o contraste. Ao menos, a força do pensamento cinematográfico de Mann nos leva a perceber que a matéria do filme tende para esta expressão, esta forma conflituada. Por quê? Porque ele infiltra a tensão do preto e branco no maravilhoso da cor, tornando o maravilhoso a face pura do fatal. Michael Mann é um cineasta que pode ser incluído na linha da “estética da violência”. Na sua película, a “estética da violência” não tem nada a ver com a estetização da própria violência, não é torná-la banal (como na mídia em geral). Mann constrói um cinema desenhando o lado obscuro do mundo, mas sem que assuma que existe um lado branco. Diante do mal, o bem. Não. Filma e descreve a violência com um olhar crítico, igualando A e B, polícia e bandido. Um é o avesso do outro, na verdade “iguais”. São opostos porque são lugares, não importa que espaços ocupem. Os dois postos, no entanto, são o mesmo, já que têm igual “porte ético”. Al Pacino e Robert de Niro, em *Fogo contra fogo* (*Heat*, 1995), poderiam um fazer o ofício do outro, sem nenhum problema. Por isso, no final, na igualdade dos atos, da inteligência e da coragem, Robert de Niro, na iminência da morte, lança a sua mão para o aperto da fraternidade. De Niro no filme citado é o “bandido”. Irmandade dos homens na pura violência das armas. Armas do assalto, armas da ordem. Tudo são armas. E por isso, vemos que a “estética da violência” deságua no espectador para um dar-se conta, um alavancar de um julgamento sobre a sociedade de classes em que vivemos. Como vento que se atíça todo o tempo sobre o rosto e os cabelos dos homens e

das mulheres, a maldade se exhibe como um risco permanente de passagem. Os planos e as cenas acolhem na sua matéria a figura e o fundo, a luz e a sombra, uma ênfase e uma circulação que se expressam numa forma que contém o tempo. Captar o tempo com uma história de violência num espaço preciso. E quando o cinema se filia à “estética da violência”, o que ele filma é a travessia dos personagens nas surpresas e nos abismos dos cenários flexionados. E traz dessa viagem uma colheita dramática determinada: uma narrativa que leva à perda e à destruição. O preto na cor e a cor se tornando preto. E porque faz um cinema da “estética da violência” é que Michael Mann trabalha a explosão das metralhadoras como uma poesia da natureza dos objetos e não com uma glorificação dos engenhos na perícia do assassinato. Quem alimenta a metralhadora como objeto mortal, como pontuação punitiva ao indivíduo em fuga, é o delegado federal Melvin Purvis (Christian Bale), cujo coração calcula a perseguição e a cilada. Um assassino na caça dos transgressores, um criminoso legal bloqueando criminosos ilegais. Vejam a primeira cena de sua aparição: ficamos, no fim, no plano próximo, junto de sua mira e de seu fuzil para o tiro que vai matar o bandido em fuga. Matamos com ele. Há que fazer uma diferença, entre o instrumento cuja finalidade é a morte e o sangue, e o objeto em sua dimensão metafórica: o fogo da metralhadora pode funcionar como uma máquina de explosão de luzes ou que exhibe o clarão dos instrumentos de trabalho como um fogo de artifício. E, portanto, essa diferença nos leva à consciência da gênese da violência. E usa uma poética da imagem como um “meio de ação estética” (Bourdieu, 1996, p. 306), para exatamente desanimar a estetização e a glorificação da brutalidade. Já que esta busca um ornamento estético para dar sentido ao aniquilamento do indivíduo, a fulminação do outro. Eis que a “estética da violência” de Mann pressente como a essência da sociedade moderna o crime contra o crime, a arma da ordem contra a arma dos de fora da ordem. Contudo, não deixa de cantar os objetos como obra feita pela mão do homem. O objeto se distancia pela evidência das rapinagens do drama para se “autonomizar” como excelência da natureza.

Como filmar a dignidade num filme policial? A questão de Mann é fundamental: como o ser humano pode ter respeito por si mesmo no meio da sociedade atual? Como encarar a dignidade em face da ordem da violência, cada dia mais se construindo como uma violência planejada? No caso deste filme, a violência se amplia tanto através da ciência incorporada ao Estado como por instituições sociais delituosas que se transmutam em corporações econômicas. Sem esquecer os templos de frieza e da racionalidade do Capital que são os bancos, e que no filme de Mann aparecem constantemente desde o início da película. Os bancos são uma espécie de personagem e contextualizam bem o drama dos personagens. Com isso, o diretor encena o “crepúsculo da individualidade”, esta legitimação da sociedade liberal, no quadro da ação punitiva do Estado e da burocratização das corporações (Charney & Schwartz, 2004). Encena a origem do clima do neoliberalismo. Não existem vencedores, todos são perdedores (Comblin, 1997). Purvis, Dillinger, Billie. Mas falta o detalhe, o sofisticado, picante e terrível detalhe deste filme. A encenação da morte do indivíduo no interior da “cultura do espetáculo” (Debord, 1996). Mann filma o massacre de Dillinger na saída do cinema. Aí, na sessão e durante o filme que está sendo exibido (*Vencido pela lei*, de W. S. Van Dyke, 1934), ele vê em Clark Gable a sua imagem e a sua história. Compreende que o filme dialoga com ele, que é ele mesmo quem fala para si, percebendo que a película é a sua verdade. Quando deixa a plateia, saindo do território do imaginário e do simbólico da vida moderna, é morto numa cilada e numa traição. Tomba em câmara lenta, no meio de espectadores e caminantes da rua, praticamente sem chance de defesa. Na calçada, estão embolados homem, bandido, polícia, assassinos, público e cultura. O pano de fundo é uma situação que transformou entidades distintas e contraditórias, Estado e corporação, em aliados no crime contra a ousadia de ser indivíduo. Em contraposição, Dillinger descobriu no seu outro, no personagem de Clark Gable, que só há dignidade quando não se deixa de ser o que se é. Aqui está todo o “segredo” do filme de Mann: ele tem um ponto de vista, a saber, do de baixo. Aqui a narrativa é contada pelo de baixo, pelo marcado para a morte desde o início do filme. É marca daquele que tem uma clara “consciência de classe” quando não assalta pobre ou quando afirma categoricamente: “guarde seu dinheiro, amigo, queremos o dinheiro do banco”. Extraordinária posição ideológica, mesmo que o personagem não a explicita como um militante comunista. Pouco importa, a película no seu todo se encarrega disto e

Mann é um diretor de posição em favor dos mais fracos. A película de Mann escolhe propositalmente um pária social masculino e uma pária social feminina para lhes oferecer a dignidade de narrar na linha da leitura de Walter Benjamin que, num texto luminoso chamado “Experiência e pobreza”, reata com a digna experiência de narrar em um mundo hostil à narração de experiências vivas e profundas da existência (Benjamin, 1986; Eagleton, 2010). A filmagem da dignidade começa com a escolha dos atores. Johnny Depp e Marion Cotillard, sobretudo o primeiro. Ele é um ator com um corpo simpático a uma certa apresentação da marginalidade, tipo de James Dean ou John Cassavetes. Fica tangenciando Marlon Brando. Ele é um pouco mais enturmado com as coisas da sociedade. Mann quis filmar Depp adulto. E a figura plástica do ator nos provoca sensação de um ser dotado de firmeza, cabeça e rosto marcados e talhados, que emitem a energia, a audácia e a presença de uma serpente. Cabelos cortados à Rodolfo Valentino com “frações rebeldes” (o mais genial no filme: Dillinger tem consciência de quem são os ricos na sua sociedade e quem são os fodidos, de onde ele sai), enquanto administra gestos precisos e seguros (lembremos a cena em que Dillinger relata para Billie em um minuto sua vida de desgraças e graças e para onde vai, o que seria o que mais importa. Ter um projeto é que é fundamental. Tudo isso narrado com uma segurança de quem tem a vida na palma da mão). A câmara de Mann, ao aproximar-se do rosto de Dillinger, faz dele matéria, faz dele ficção. Assegura ao olho do espectador uma “geografia compacta” (Xavier, 2005), onde os acidentes da face, desde os furos da pele até os olhos e o bigode, impressionam pela inteligência vivaz, pela autenticidade e pela resposta sem dúvidas. E o seu andar, os seus gestos, os seus olhares apontam para a “materialidade do indivíduo” (Aumont, 2008). Por isso o incessante movimento de Dillinger é um problema para Hoover, que trabalha para pôr a discordância na cadeia, elaborando o cerco rígido e fulminante com homens e armas. Por isso, porque luta contra a ciência, os bancos e a corporações, Dillinger quer manter a “individualidade a salvo”. Depp não é um rebelde sem causa, não é um rebelde existencial, é um rebelde que quer um lugar, que deseja dizer que as sombras não podem destruir a sua presença. Todavia, na direção do mundo são as trevas que conduzem os gestos. Dillinger é um personagem que anda na borda, na margem, um personagem entre a rebeldia e a inclusão, o alvo a ser atingido. Estado, banco, corporação o abatem. Na verdade, o massacram. Neste sentido o filme de Mann é um “testemunho do presente” mesmo filmando um passado datado e retratando um personagem histórico dos anos 30 do século passado. Dillinger passa a ser uma posição política rebelde contra a dominação do Capital e de seus tentáculos. Há um ar de liberdade nos gestos do protagonista. Ele não aceita a derrota e a resistência é sua palavra de ordem. É um típico “herói problemático” dos romances do século XIX e início do XX.

Billie Frechette talvez seja uma personagem menos expressiva que a de Dillinger, um pouco porque a atriz Marion Cotillard tem menos força e pulsão do que Johnny Depp, mas certamente Billie é um personagem menos ativo que Dillinger. Há que expressar a dignidade da mulher pelos meandros do amor no brotar expressivo da sua posição de espera. A cor do rosto, os cabelos de gráua, os lábios pendendo a sensualidade, os olhos interrogativos e ansiosos de aconchego (nas primeiras aparições no filme, ela está envolta em cores quentes, mistura de luz e sombra adequadas) encaminham o personagem ao momento dramático do seu enrijecimento diante da prepotência da polícia, aquela que persegue seu companheiro. Há que ser toda na contração do seu personagem. Uma dificuldade para o jogo da atriz. Ela, todavia, tem a sensualidade do corpo que se dedica ao homem pelo toque da fortaleza feminina, numa coragem que exala a partir da sua fragilidade física. Ela tem a visibilidade da figura de um “pássaro preto”, o *Blackbird* da belíssima música tocada enquanto os dois personagens dançam coordenados pela “ética do desejo”. Tudo em termos de relação entre os dois é de uma urgência de quem sabe que não tem muito tempo para o amor tranquilo de “famílias normais”. A película de Mann é também uma história de amor, uma tragédia, um par da família sem família contra a família da sociedade burocrática. Um amor que não deixa filhos porque morre junto com este filho adulto que é o indivíduo livre. A brutalidade da ordem consome esta história de amor no fogo intenso do impossível. E o impossível é o estatuto que define a natureza da perda. E todo o filme é pautado pela “introdução do nada no núcleo do Ser” (Aumont, 2008). Durante todo o filme, Dillinger é acossado pela perda, desde a dos amigos (a primeira cena do filme já é a primeira perda do protago-

nista) até do a do amor, as faces plenas do indivíduo e do “herói problemático do romance moderno”. Portanto, a dignidade é isso, saber morrer quando o mundo escapa para sempre. A voz de Billie Holiday não deixa dúvida sobre a situação trágica dos personagens. Nas duas vezes em que fazem amor, o jazz melancólico de Holiday é pano de fundo sonoro. Como nos lembra Eric Hobsbawm num texto maravilhoso sobre a “diva do jazz”: “E assim recriar os barulhos insuportavelmente tristes, sensuais, sinuosos e de textura áspera que lhe garantiram a imortalidade” (1998, p. 401). Por fim, uma homenagem particular ao diretor Michael Mann, que desde *O último dos moicanos*, passando por *Fogo contra fogo* e chegando a *Inimigos públicos*, trabalha uma direção que se concentra e aspira, partindo da ação e do mergulho nas sombras, ao gozo e à beleza da imagem, como uma revanche crítica a um mundo dominado pela fúria da violência. Claro, não deixa de apresentá-la, mas o que se trata é de batê-la. Sua direção nos leva aos confrontos e aos conflitos da história, com o detalhe que a imagem que acompanha todos os atos cinematográficos (da escolha de atores à montagem) tende à autonomia da própria imagem. O que é uma forma de fazer explodir qualquer forma de violência. É este tempero que dá o odor paradoxal ao sombrio e solar *Inimigos públicos*. Vemos a “estética da violência” na plenitude de sua capacidade crítica, desvendando a brutalidade de uma “sociedade do espetáculo” nos seus mecanismos mais profundos e mais cotidianos. Um cinema como poucos. Um cinema fundamental para se entender o mundo dominado pela lógica do Capital num nível estético raro.

### Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papirus, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. São Paulo: Papirus, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COMBLIN, José. *O neoliberalismo: a ideologia do século XXI*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin: rumo a uma crítica revolucionária*. Fortaleza; Editora Omni, 2010.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias. Resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- LOSURDO, Domenico. *Contra-história do liberalismo*. São Paulo: Idéias & Letras, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.