

A TEMÁTICA DA VINGANÇA NO CINEMA: UM ENFOQUE LÍTERO-FILOSÓFICO

[THE THEME OF REVENGE IN THE CINEMA: A LITERAL-PHILOSOPHICAL APPROACH]

Fábio José de Queiroz *

RESUMO: Neste artigo, o foco é a vingança, tomando como ponto de partida duas obras cinematográficas – *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone, e *A igualdade é branca*, de Krzysztof Kieslowski. Sem o influxo direto de uma apreciação puramente artística dos filmes, trata-se de um estudo de linhagem lítero-filosófica que, ao se apoiar em textos clássicos da literatura e da filosofia, nos quais a questão está presente, busca oferecer uma análise teórica problematizada da temática, evitando cair no deslize de uma interpretação andrajosamente empirista, superficial ou engessada do objeto em exame.

PALAVRAS-CHAVE: vingança; cinema; literatura; filosofia.

ABSTRACT: In this article, the focus is revenge, taking as a starting point two cinematographic works – *Once upon a time in this article is revenge*, taking as a starting point two cinematographic works – *once upon a time in West*, by Sergio Leone, and also *colors: White* by Krzysztof Kieslowsk. Without the direct influence of a purely artistic appreciation of both movies, this is about a study of literary-philosophical lineage by relying on classical seeks to providean theoretical analyze of the theme, avoiding falling into an empiricist interpretation, trivial and shallow of the object.

KEYWORDS: Revenge; Cinema; Literature; Philosophy.

“Não haverá nenhuma fúria até existir a criatura humana”

(Sabedoria Maia).

INTRODUÇÃO

Bacon (2001) escreveu que *a vingança é uma espécie de justiça selvagem* (p. 31). Ainda que o seja, e provavelmente o é, essa paixão humana atravessou os rios do tempo e alcançou a modernidade, momento em que, de modo preciso, o pensamento racional concedeu à justiça o lugar que, tradicionalmente, sempre coube à vingança.

Ocorre, no entanto, que na história de dois filmes, um de 1968 e outro de 1994, a temática da vingança mostra todo seu ar de contemporaneidade, demonstrando que os monstros, que atormentaram a criatura humana, - em tempos idos - ainda hoje lhe agridem a sensação de sossego. No primeiro deles, *Era uma vez no oeste*,¹ o

* Doutor em Sociologia, Professor do Departamento de História da Universidade Regional do Cariri (URCA), e, atualmente, realiza estágio de Pós-Doutorado na Universidade Federal do Ceará (UFC). m@ilto:fabiojosequeiroz@yahoo.com.br

ressentimento pelo assassinato do irmão, leva a que a personagem arquitete quase que pacientemente a punição ao executor do crime. No outro filme, *A igualdade é branca*, a consciência sofrida conduz o protagonista a um quadro de vingança em que esta aparece, exteriormente, como deleite, desfrute e redenção.

Nos dois casos, o vingador age em função do terrível passado que o aflige, mas, ao mesmo tempo, o espectador atento observa a existência de certa técnica na construção da vingança. Como se pode perceber nas duas situações em exame, ao que parece, a vaidade humana ferida não suprime a capacidade de planejamento cuidadoso e execução hábil daquilo que fora projetado, malgrado objeções filosóficas sobre a arte da escolha no tocante às ações de vingança.

Cumprir notar, porém, que, na prática, nem sempre o projeto de vingança se consuma e, ao se consumir, nem sempre produz os resultados inicialmente bosquejados. Aqui, no entanto, o objetivo é analisar a desafronta como êxito irretorquível e não como possibilidade não consumada ou ato fracassado. Para tanto, toma-se como referência, respectivamente, os filmes de Sergio Leone (*Era uma vez no oeste*) e de Krzysztof Kieslowski (*A igualdade é branca*). É evidente que o número de filmes, nos quais o tema em tela aparece como elemento central da narrativa, é simplesmente incalculável. Decorre desse fato, em primeiro lugar, a necessidade de delimitação. Além disso, a identidade afetiva do pesquisador com as duas películas, em larga escala, corrobora para essa escolha. Por fim, as formas sumamente distintas de vingança que aparecem nos dois filmes, descomplicam o trabalho investigativo, oferecendo um painel mais rico da temática.

Como o título do artigo sugere de imediato, não se trata de uma análise filmica das duas películas ou de uma reconstrução de suas estruturas narrativas, mas, do aproveitamento de uma temática que perpassa os dois casos, e que, em última instância, nos induz mais a uma análise interpretativa lítero-filosófica da matéria do que propriamente um estudo estético-cinematográfico, primeiro campo de possibilidades em se tratando da arte filmica.

Para mais, a presença desse tema na literatura e na filosofia, de certo modo, ajuda no diálogo com a abordagem peculiar do cinema, estendendo uma via de estudo bastante promissora. No caso da literatura, notadamente com Shakespeare e Edgar Allan Poe, a sua presença aqui é tão cara como a da filosofia, que, com efeito, pode contribuir com o estudo, à luz do aporte de autores como Aristóteles, Francis Bacon e, por mais estranho que pareça, Karl Marx. Não que a literatura não pudesse amparar a investigação, mas, porque, neste trabalho, se elegeu encostar a literatura na filosofia como ferramenta de reconstrução da temática, escolha conforme as regras da pesquisa que, como se sabe, cata, recorta, seleciona, separa, junta e adota esse ou aquele caminho. Assim, no mundo anticartesiano do cinema, a aposta pela filosofia, e não só pela literatura, com tantos relatos afins, mais do que escolha, parece provocar no pesquisador nada mais do que o conflito insanável do desafio.

O TEMA DA VINGANÇA NO FILME *ERA UMA VEZ NO OESTE*

“Tinha cometido uma infração à disciplina e à ética, talvez mesmo à legalidade”

(José Saramago).

Era uma vez no oeste, filme de 1968, dirigido pelo italiano Sergio Leone, conta com um elenco estelar, a começar da atriz, ítalo-tunisiana, Claudia Cardinale, passando por Charles Bronson e Henry Fonda. Reconstruamos de modo breve o seu percurso. A história tem como pano de fundo o avanço do capital sobre o território dos Estados

Unidos. Esse fato, associado à cobiça de negociantes ávidos pela riqueza rápida, se encontra no começo da película, quando um pai viúvo e seus filhos são assassinados cruelmente por um bando de pistoleiros, a soldo de um negociante especulador. À frente do grupo se encontra Frank (Fonda).

A impossível convergência entre os interesses do proprietário de terra assassinado e os planos capitalistas do negociante, que espera adquirir vultosas vantagens com a chegada da estrada de ferro, que atravessará o terreno da família assassinada, se encontra na base do crime de pistolagem. Ao mesmo tempo em que a ação criminosa está em curso, uma prostituta de Nova Orleans (Cardinale) chega ao povoado, e só então se sabe de seu casamento, celebrado tacitamente, com o viúvo, ainda agora assassinado. Com a morte dele e dos filhos, a propriedade passa a ter uma só herdeira e ela, a despeito dos perigos, decide reivindicar o seu direito.

A beneficiária da propriedade se apoia nos inimigos que Frank construiu ao longo de sua vida; particularmente, ele terá potente obstáculo na personagem representada por Bronson: Harmonica. Carregando consigo uma gaita e um comportamento estranho e silencioso, o que ele, efetivamente, pretende alcançar é a vingança pelo assassinato do irmão, morto de modo excepcionalmente cruel por Frank. Esse aspecto da narrativa não se revela de uma só vez, mas, se manifesta paulatinamente. Em outras palavras, a imagem do fato se revela aos poucos, como se, antes, estivesse empurrada, feito uma carta, no fundo recôndito de uma manga.

Não cabe, na brevidade deste texto, entrar nos pormenores da obra cinematográfica de Leone, até porque este não é um de seus objetivos. Assim, ao longo de quase 3 horas de exibição, o cinéfilo se vê diante de diversas unidades dramáticas, que opõem não só a jovem viúva aos interesses do negociante e de Frank, mas, paralelamente, situam os dois últimos em campos opostos, devido às conveniências de cada um deles. O confronto principal, porém, é o que posicionará diretamente Frank e Harmonica em trincheiras cuidadosamente escavadas. Não por acaso, a cena na qual se sucede o enfrentamento final, e que prepara o desfecho da fita clássica de Leone, é precisamente o duelo entre esses dois contendores. Finalmente, vem à tona a causa da obsessão de Harmonica com relação a Frank, que, desde o primeiro momento, pressentiu que havia algo de muito específico a conduzir as atitudes de seu opositor.

Na cena revisitada, os dois antagonistas se aproximam, quase andam em círculo, e se portam como ferozes representantes de alcateias rivais. A câmera foca a frente dos contendores e, percebe-se, nitidamente, que Harmonica está confiante, e quase de modo discreto, ele ri. O seu riso é rápido, cáustico, porém, intenso. O seu rosto (em *close up*) enche toda tela. A imagem cinza que aparece quase desde o início da película, adquire uma tonalidade escura e, por fim, assoma o rosto de Frank: a imagem do passado, a fonte do ressentimento. A música de Enio Morricone acompanha a tensão do encontro, conferindo-lhe inigualável dramaticidade. Ouve-se o som de uma gaita. O silêncio só é quebrado pelas notas musicais. Há poucas falas; no máximo, duas. De repente, ouve-se a voz do quase jovem Frank, e o seu eco enche o coração de Harmonica de rancor. “Mantenha teu querido irmão feliz”, diz o quase jovem Frank, barbado e com o cabelo mais adensado. No quinto minuto, a ação – *em flash back* – do irmão de Harmonica na força, enfim, se desvela ao espectador. Avistam-se, então, cinco homens: o assassino, dois comparsas e os dois irmãos. A gaita está nos lábios de Harmonica quando jovem e a força contorna o pescoço do irmão mais velho.

A música de Morricone domina o ambiente inóspito do oeste. Os detalhes ganham ênfase cênica. A fisionomia desesperada do irmão de Harmonica contrasta com o riso sardônico do quase jovem Frank, do sorriso com poucos dentes de um primeiro comparsa e a tranquilidade alheia do segundo, que saboreia uma maçã. A dor do irmão mais velho só se harmoniza com as lágrimas do irmão mais jovem. Ele diz algo, mas as suas palavras estão imersas, incidentalmente perdidas, na força da música. O irmão mais velho, cujo corpo se apoia nos ombros do mais jovem, de repente, esmorece e

despenca. A corda cumpre o seu bárbaro destino. O irmão mais novo desaba no chão de terra e traz a gaita entre os lábios.

A ação volta para o presente e Harmonica é mais rápido do que Frank. Não há perdão, mas ódio e vingança, e esta não é um prato que se come frio, mas que, brutalmente, se aquece com o ressentimento conservado na alma. Neste caso, não há como elevar-se do adverso. Instintos e impulsos sobrevoam essa alma. A reação à dor do assassinato do irmão, não só não é imediata, mas, dura o tempo necessário para que a vendeta seja apropriadamente consumada. O lado mais obscuro da humanidade se revela.

A vingança está selada. Somente no final do filme, esse sentido adquire a sua expressão mais eloquente. “Quem... quem é você?” Ofegando, Frank ainda consegue balbuciar essas palavras. Harmonica ri e põe a gaita nos lábios de seu oponente morredido. Só no momento em que a morte se aproxima é que Frank, afinal, tem a resposta à pergunta, que, infatigavelmente, o perseguiu. Durante os quase dez minutos que marcam a cena, o vingador não diz uma palavra. É o silêncio da vingança. O reparo está feito. A justiça natural dispensa o sutil concurso da justiça ética dos filósofos. Fica, portanto, a questão: o homem ressentido é um homem que não cessa de sentir e que sente hoje o que sentiu ontem, ainda que o sinta de outro modo que não o do ponto de partida. A distância temporal, no entanto, lhe permite arquitetar o plano e obter o resultado esperado.

Por fim, registre-se o triunfo da vingança privada, como se Harmonica não creditasse a um terceiro, supostamente imparcial, a solução da contenda, até porque, à primeira vista, o oeste parece uma terra na qual o Estado e suas infatigáveis promessas ainda esperam por uma primavera que nunca vem. Sobre o tipo de sociedade que, implicitamente, o filme reconstrói, talvez fosse o caso de retomar uma fecunda observação de Durkheim (2000), em que o sociólogo francês apanha como referência a Córsega e certos países meridionais (região na qual se encontra a Itália de Sérgio Leone):

Onde o espírito doméstico mantém sua antiga força, as ofensas dirigidas contra a família são consideradas sacrilégios que não poderiam ser muito cruelmente vingados e cuja vingança não pode ser abandonada a terceiros. (p. 139)

Nesse quadro, no qual o paradigma moderno subsome ao anacronismo pré-moderno, a vingança se afirma como uma espécie de corretivo sem pudor ou como o grito da criatura oprimida em sua objetividade mais prosaica.

A IGUALDADE É BRANCA E O PARADIGMA MODERNO COMO ATALHO DA VINGANÇA

“Desaprumar as cativas armas de sua razão”

(Montaigne).

Em 1994, o diretor de cinema polonês, Krzysztof Kieslowski, lança o segundo filme de sua trilogia das cores: *A igualdade é branca*.² A Spectra Nova, que lançou o filme em DVD, no Brasil, apresenta a trama como “uma inusitada vingança (do protagonista) contra a sua ex-mulher, mesmo amando-a loucamente”. O personagem principal, Karol, é vivido pelo ator Zbigniew Zamachowski, e o “objeto” de sua vingança é Dominique (Julia Delpy).

O filme começa com uma mala viajando em uma esteira rolante, mas logo o espectador é arrastado a um tribunal francês. A pergunta do magistrado é peremptória: “Quais as razões concretas para pedir o divórcio?”. Dominique pede o divórcio por um

motivo simples: entre marido e mulher, jamais se consuma o ato sexual. Karol entende pouco do que está acontecendo. A igualdade não é igual para os que dominam e para os que não dominam o idioma da terra da revolução. Ao final, ele “perde” a esposa e se vê diante do nada absoluto da miséria, desvanecido às portas do metrô. Sem passaporte e sem dinheiro, ele aceita a sugestão de um conterrâneo, que propõe que ele viaje na mala, de volta à Polônia. E, assim, ele faz. Depois que o avião pousa em Varsóvia, Karol se vê compelido a passar por uma série de aborrecimentos, até novamente a ocupar o seu antigo ofício de cabelereiro.

Mais adiante, trabalhando com membros de uma máfia especuladora, fato bastante comum nos países do leste europeu, depois da restauração do capitalismo, quando bandos se digladiavam para conquistar o butim da velha economia planificada, ele é apresentado ao mote típico do mundo do mercado, no qual “tudo se compra”. Logo, expressões como “lucro de 30%” e “é sobre negócios”, passam a compor o universo de sua linguagem cotidiana.

Aos poucos, Karol aprende tão bem o idioma da nova economia, plasmada sob o signo do capital e de suas escaramuças, que ele suplanta os mestres, e adquire lotes de terra, que eram pretendidos pelos seus chefes, que imaginavam comprar terra barata, abaixo do preço de mercado, para obter vantagens suplementares. O diálogo de Karol, com os seus antigos chefes, é sintomático de sua transformação: quando eles percebem que o antigo segurança urdira cuidadosamente o seu plano, se sentem forçados a adquirir os lotes de terra, mediante o pagamento acima do anteriormente pretendido. A resposta do novo pretendente a capitalista soa com força no pequeno compartimento: “Dez vezes mais. USS 50 mil”. O chefe, então, exclama: “Que rato!”, para em seguida, completar: “você é um canalha!”, ao que Karol retruca: “Não, só preciso de dinheiro”. Na realidade, na “nova” Polônia, todos precisam de dinheiro, e, uma parte se transforma em ratos, como se o país houvesse mergulhado em uma narrativa à moda de Kafka.

Eis o preâmbulo da conversão de Karol ao universo gritante dos novos ricos do leste europeu. A fortuna rápida o torna homem de negócios que o vulgo, certamente, denominaria de frio e calculista. Cada frase (ou movimento) do neocapitalista, agora, é carregada de simbolismo econômico: “Bananas? Congele-as, é um bom momento para subir o preço”. Nesse ínterim, ele adentra até os negócios voltados para exportação de mercadorias tailandesas para Rússia. É esse homem, convertido em próspero capitalista, que prepara a mais inusitada das vinganças.

Diferentemente de Harmonica, Karol é cidadão do mundo moderno, com tribunais, força policial e capital para remover do caminho as dificuldades existentes. As coisas não se resolvem ao som de uma velha gaita, até porque “gaita” passa a ser um termo ressignificado. Quem tem esta, em sua nova significação, pode arrear da trajetória de seus planos o maior número possível de obstáculos. Shakespeare, Goethe e Marx já chamara a atenção do lugar de proa, nos tempos modernos, que é concedido à “poeira maldita”. Como posso pagar, posso ter - até mesmo a vingança.

A estratégia revanchista se revela quando Karol anula o testamento que tinha pronto e decide que, no caso de sua morte, toda a sua fortuna - bens e dinheiro - irá para a conta de sua ex-esposa Dominique. Então, ele resolve simular a própria morte, usando mão do corpo de um homem que morrera ao cair de um trem. O corpo disforme, a começar do rosto, ajudaria na montagem da fraude. A polícia deveria ser informada do “seu infortúnio”. Mikolaj, o polonês que ele conhecera no metrô de Paris, o ajuda em tudo.

À medida que as coisas transcorrem, nota-se que Karol fica cada vez mais circunspeto. Assiste ao seu enterro. Esboça um riso. O rosto se contrai. As pálpebras se agitam ante a visão de Dominique, trajando vestido preto de ocasião. Mira-a com a ajuda de um binóculo. Ela chora. A vingança está em marcha acelerada.

Vencida a etapa do funeral, eis que Karol surge, absolutamente vivo e saudável, para o espanto de Dominique. A surpresa pende para o carinho e, finalmente, a sinfonia

sexual se realiza. “Gemeu mais alto do que o telefone”, diz ele a Dominique. Mais adiante, o leito mostra o corpo dela semicoberto por um lençol impecavelmente vermelho. Karol a observa, enquanto ela dorme. A música adentra a cena, em flagrante contraste com a maior parte do filme.

A saída de Karol é a antessala para a consumação da vingança. A polícia invade o quarto e à sua frente está Dominique Vidal, cidadã francesa, suspeita de assassinato. “Iniciou o processo testamentário?”, pergunta-lhe o policial. Ela se mostra atônita. Assim como Karol, na França, Dominique, no território polonês, sofre idêntico problema de incapacidade comunicativa, espécie de “inania verba”, que quase lhe paralisa e a conduz ao infausto destino.

O espectador menos atento, que até então não se dera conta da sutileza da estratégia de Karol, é conduzido a um mergulho no obscuro mundo da vingança. O momento da chegada de Dominique à Polônia, registrado objetivamente no seu passaporte, coincide, no tempo e no espaço, com todo esquema forjado por Karol, com o intuito de incriminá-la pelo seu suposto assassinato. De uma janela, ele focaliza a cena, com toda sua carga dramática, e é advertido pelo irmão: “Não fique aí na janela. Alguém pode vê-lo”. Nessa perspectiva, Kieslowski mostra um dos principais problemas da vingança, que é o do vingador desejar ardentemente assistir ao resultado de sua concretização, como se lhe apetecesse olhar a própria dor se transformar na dor de outrem.

Ainda assim, Karol se desloca até a prisão, e com um binóculo, mira Dominique, que gesticula, sinaliza a perda da liberdade, embora, em seguida, faça o gesto oposto. Além disso, Dominique compõe uma rede de gestos afetivos na direção de Karol, e o espectador nota que, no rosto do vingador, descem lágrimas, sutis, mas intensas. A cena dura alguns poucos minutos. Não há palavras; apenas gestos. A música soa ao fundo. A vingança é feita de risos e lágrimas.

Desse modo, o revide, em *A igualdade é branca*, é apresentado sob um aspecto decididamente incomum. A hesitação entre o amor e a vingança acaba com o triunfo do último sentimento sobre o primeiro. No amplo painel do filme, como em toda grande obra de arte, a temática da vingança não aflora como uma formulação explícita, mas, paulatinamente, ela se revela com todo vigor que só a natureza desse sentimento é capaz de exalar. Ao perder “o objeto amado”, Karol, não somente forjou as condições da desforra, mas a realizou, como se respondesse a uma situação de sofrimento, que apenas haveria de cessar com a retaliação.

Marx escreveu que:

Se tu amas sem despertar amor recíproco, isto é, se teu amar, enquanto amar, não produz amor recíproco, se mediante tua externalização de vida como homem amante não te tornas homem amado, então teu amor é impotente, é uma infelicidade (2010, p. 161).

Ora, a obra de Kieslowski não sugere que Dominique não amasse a Karol. A questão de fundo parece física e não amorosa. A não reciprocidade física engendra a separação; o divórcio desestrutura Karol, afetiva e materialmente, e esse fato o induz à vingança. Marx (2010) havia anotado como a propriedade privada nos torna estúpidos e unilaterais. Algo para “ser nosso”, antes de tudo, precisa ser tomado como propriedade, algo que tocamos e nos apossamos. Em larga escala, esse sentimento de propriedade explica porque Karol, ao perder o seu “objeto amado”, projeta e executa essa vingança tão incomum, que só seria possível a um homem, que além de engenho e arte, pudesse dispor das condições materiais para sua realização. Para ele, é como se a vingança em si pudesse lhe proporcionar a imediata superação de um estado de coisas no qual a impotência e a infelicidade cruzavam o caminho uma da outra.

Por fim, é interessante notar como, diferentemente de Harmonica, Karol busca as instituições estatais em sua obsessão de se vingar de Dominique. De feito, ele busca

dotar a sua revanche de um suporte legal. Decerto, a vingança não é uma sanção estritamente legal, mas, no caso de *A igualdade é branca*, uma não exclui a outra. Nessa perspectiva, o paradigma, moderno e racional não é óbice à vingança. A institucionalização da vingança, o que lhe confere um aspecto de punição pública, não suprime inteiramente o elemento primitivamente humano que subjaz em suas entranhas. Neste caso, a vindita apenas se mascara de justiça como disfarce para o seu rosto sombrio. Pelo menos, é o que nos demonstra a película de Kieslowski.

LITERATURA, CINEMA E VINGANÇA.

“O desejo de causar dano a outrem, a fim de leva-lo a lamentar qualquer de seus atos, chama-se ânsia de vingança”

(Thomas Hobbes).

O que se observa nos filmes de Leone e Kieslowski não é um achado do cinema. Antes dele, a literatura já fizera uso recorrente dessa temática. O que o filme faz é uma “reescritura”, com sons, imagens e cores, de um tema que a literatura, em diferentes períodos históricos, escreveu e reescreveu. Com efeito, a presença frequente do tema na literatura e no cinema corresponde ao seu lugar e ao seu peso na realidade. Nessa temática, a ofensa oferece o vazio e a vingança o preenche, embora a história esteja prenhendo de planos de represália que nunca saíram do alçapão da alma.

Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, Riobaldo pactua com o diabo para vingar a morte de Joca Ramiro. Em *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Teles, o narrador relata a vingança de Ricardo contra Raquel, que é transformada em um “animal enjaulado”. Muito tempo antes, na *Iliada*, de Homero, Aquiles, ávido de forra, e até por conta dela, retorna ao campo de batalha. Edmond Dantés, em *O conde de monte cristo*, depois de longa e dolorosa temporada em uma prisão, secreta e realiza o seu revide. Quer dizer, é extensa, praticamente infinda, a quantidade de narrativas literárias nas quais o tema do troco ou da retaliação se mostra em todo o seu estranho enredamento.

Talvez, o exemplo mais notório advém da modernidade clássica, particularmente da obra de William Shakespeare. Como nos esquecer de Hamlet, em que o espectro do pai, morto com um frasco de veneno, convoca o filho a vingá-lo? Como não nos lembrar das hesitações do filho em executar o que o fantasma do pai lhe rogava? O diálogo de pai e filho é antológico: “Vinga-lhe o torpe, monstruosíssimo assassinio” (p. 50), diz o fantasma, ao que o filho pondera; “Conta-mo logo, para que com asas rápidas/como as do pensamento ou as do inquieto amor/eu me atire a vingança” (p. 51). Hamlet, então, depois de muito hesitar, liquida o tio, o homicida do pai fantasma: “A força do veneno vence”, diz o célebre protagonista shakespeariano.

Num certo sentido, no entanto, o tema da vindita, na obra do bardo britânico, aparece com maior força na obra *Otelo, o mouro de Veneza*. Nela, sobressai o conflito de Iago com Otelo, a quem o primeiro não perdoa por não havê-lo nomeado ao cargo que ambicionava. Iago toma a decisão de Otelo como afronta pessoal, passível de desagravo. À vista disso, prepara a vingança. Em seu desejo descontrolado de represália contra Otelo, Iago contata Rodrigo: “Minha causa está dentro de meu coração; tuas razões não são menores. Ajamos juntos em nossa vingança contra ele” e, com esse foco em mente, não se constrange de envolver a Desdêmona em sua trama, moça nobre com quem o mouro casara.

O gênero dramático destaca a fala de cada personagem e é possível ao leitor ou espectador rastrear os sentidos da vingança. Nesse aspecto, os diálogos que envolvem a figura de Iago são significativamente eloquentes. Ele acredita que a vingança se faz

necessário quando a ofensa é de tal modo forte que a paciência não pode tolerar. Ademais, a reação “faz a ofensa calar e expulsa o desagrado” (2009, p. 48). A expressão de sua subjetividade mórbida se acentua em cada frase: “... e nada poderá contentar minha alma até que acerte minha conta com ele” (p. 53).

Engana-se, entretanto, quem supõe que o seu roteiro é o de um processo de rápida conclusão. Desse modo, o seu método de trabalho é bastante idêntico ao que vimos tanto em *Era uma vez no oeste* como em *A igualdade é branca*. Harmonica aquece em fogo brando a sua desforra contra Frank, assim como Karol prepara as condições que lhe permitirão obter êxito em seu projeto de castigar Dominique. A receita é fornecida gratuitamente por Iago. Para ele, nos casos de vingança, os impacientes não são os melhores atores, pois é inescusável operar com inteligência, além de que “o espírito para agir precisa de tempo” (p. 65).

Parafraseando Macbeth, pode-se indagar: como arrancar da memória o pesar enraizado? A resposta de Harmonica, Karol e Iago é praticamente única: com paciência, inteligentemente, realizando cada passo no seu devido tempo, sem pressa, nervosismo ou precipitação. Dessa questão, deriva duas outras: não teria Iago se deixado levar pela urgência e a ansiedade? Esse fato não explicaria as atribulações, e, finalmente, o naufrágio coletivo de seu plano? É certo que as mortes de Otelo e Desdêmona poderiam ser tomadas como demonstrações cabais do desenlace vitorioso de seu projeto de vingança. Acontece que, ao contrário de Harmonica e Karol, a sua vingança se torna de amplo público e ele é condenado à morte. A sua impaciência testemunha que, muitas vezes, o vindicativo não se orienta inteiramente pelo método que regamente teoriza. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a eficácia de um método é sempre prática.

No livro *Histórias Extraordinárias*, o escritor estadunidense Edgar Allan Poe escreveu o conto *O barril de Amontillado*, no qual o personagem-narrador relata a sua vingança contra Fortunato. Ao contrário de Iago, nota-se no vingador a atitude conforme o método. O que o vingador faz é tão específico que ele se agarra ao escárnio, à dissimulação e aos cuidados mais extremos com os seus movimentos. No caso do conto de Poe, o personagem-narrador está tão compenetrado nessas artes que, tentando atrair Fortunato para a sua cilada, ele aparenta ter pouco interesse em conduzir a sua vítima ao lugar em que ela será imolada. Diz ele à sua virtual presa: “Não, meu amigo. Não quero abusar de sua bondade. Penso que você deve ter algum compromisso” (POE, 2003, p. 30). A astúcia é fundamental na arte da vindita. Harmonica só revelou a sua identidade no momento em que Frank arquejava e o lívido da morte lhe embaraçava a vista. Karol preparou artisticamente cada passo de sua operação vingança.

Aquele que se vinga, porém, sempre encontra motivos capitais para o emprego de soluções drásticas de revanche. No caso do conto de Poe, o vingador declara:

Suprtei o melhor que pude as injúrias de Fortunato; mas, quando ousou insultar-me, jurei vingança. Vós, que tão bem conheceis a natureza de meu caráter, não havereis de supor, no entanto, que eu tenha proferido alguma ameaça. No fim, eu seria vingado. Este era um ponto definitivamente assentado – mas a própria decisão excluía qualquer ideia de perigo. Não devia apenas castigar, mas castigar impunemente. Uma injúria permanece irreparada, quando o castigo alcança aquele que se vinga. Permanece, igualmente, sem reparação, quando o vingador deixar de fazer com que aquele que o ofendeu compreenda que é ele quem se vinga. (Idem, p. 29)

Este parágrafo introduz o conto de Edgar Allan Poe e o seu conteúdo poderia compor uma obra que correspondesse a um manual do bom vingador. Nota-se que o homem que se vinga começa o seu arazoado se apresentando como alguém que, pacientemente, sofreu as piores injúrias, e somente depois de um insulto infame se sentiu na obrigação de responder de modo drástico. Acontece que a vingança deveria repousar em dois pilares: primeiro, ela precisaria excluir “qualquer ideia de perigo”

contra “aquele que se vinga”; segundo, aquele que ofendeu deveria compreender que é ele, o ofendido, quem se vinga. Respeitante a Iago, observa-se que o tempo todo ele correu perigo, embora a sua vingança-suicida tenha sido compreendida por quem a sofreu. Do mesmo modo, Harmonica e Karol correram certos riscos, ainda que, talvez, não no mesmo nível que Iago. Já no tocante à reparação, eles tornaram-na bem compreendida com relação àqueles que a sofreram.

Não se deve pensar, no entanto, que o curso da vingança se opera sem vacilações. No conto de Poe, o personagem-narrador descreve o momento da forra: “Uma sucessão de gritos altos e agudos irrompeu, de repente, da garganta do vulto acorrentado, e pareceu impelir-me violentamente para trás. Durante breve instante, hesitei... tremi” (2003, p. 36). No caso de Karol, nota-se que, em determinados momentos, ele parece hesitar, e a confusão entre amor e vingança se torna dilaceradora. Então, no território das avessas da vingança, ele parece se abalar e oscilar, para em seguida retomar o curso de sua retaliação. Nos momentos de hesitação, Karol traz em si o sedimento trágico da condição humana. Já no desespero da cena final, Dominique poderia questioná-lo se quem ama, vinga. As lágrimas de Karol parecem dizer que não, mas, no caso em tela, a vingança não é feita só de lágrimas; ela é feita de lágrimas e risos. Por isso, a tarefa é levada até o seu remate, tal como no conto de Poe: “Já era meia noite, a minha tarefa chegava ao fim” (p. 36).

Em Iago e Harmonica, no entanto, parece não haver oscilações ou, hesitações. A obsessão quase patológica, articulada ao caráter peculiar de cada um deles, certamente, contribuiu para que a mão não tremesse e a desafronta se afirmasse sem flutuações ou titubeios. No caso de Harmonica, não há dualismo moral. Inversamente, ele se sente investido da mais alta moralidade. Longe de parecer hesitante ou de sofrer com o seu ato, ele se sente emancipado da dor que transportava de longo tempo. Persiste, então, a psicologia individual como aspecto não desprezível da construção do processo de desagravo. Isso não deve nos fazer ocultar a especificidade de cada ordem social. Em umas, a vingança é tomada quase como natural. Em outras, ela é vista como algo primitivo. Na primeira situação, podemos tomar o caso de Harmonica; quanto à segunda situação, ela parece mais apropriada ao mundo social de Karol.

Malgrado esse aspecto mais social do problema, que é sumamente relevante, o fato é que, trabalhando lentamente em sua obra, o vingador pode sofrer alterações em seu humor, pode vacilar, e, em muitos casos, todo planejamento desaba, ou, ainda que avance, tende – em algum momento - a se dissolver nas hesitações de seu mentor.

Nos filmes, as personagens que se vingam, o fazem sem que o planejamento desabe. Mais do que o triunfo da vingança, é o êxito de planos sistematicamente traçados que, em última análise, determina forma e conteúdo das duas obras cinematográficas. Em Harmonica e Karol parecem habitar muitos Iagos, Hamlets e Edmonds.

O TEMA DA VINGANÇA NA FILOSOFIA E COMO ISSO PODE DECIFRAR OS ENIGMAS DO CINEMA.

Aristóteles escreveu em *Ética a Nicômaco* que “é por causa do prazer e do sofrimento que os homens se tornam maus” (1996, p. 140). Arranquemos dessa frase e imaginemo-nos como um Maniqueu renascido e, por instantes, conjecturemos um mundo puramente dividido entre o bem e o mal. Nesse caso, Harmonica e Karol se tornaram maus por causa do prazer e do sofrimento? Foi o sofrimento do primeiro que lhe induziu a se vingar de Frank? Foi o prazer de se vingar que tornou Karol um homem mau?

A nosso ver, trata-se de buscar na filosofia o amparo necessário, não forçosamente para responder a essas perguntas puramente provocativas, mas para

discutir e aprofundar as questões que elas, ao que tudo indica, virtualmente sugerem. Mais importante, portanto, é trazer à tona a hipótese suscitada por Aristóteles, para quem “o fato de nos deleitarmos ou sofrermos tem uma influência nada pequena em nossas ações” (1996, p. 141). Citando Heráclito, o preceptor de Alexandre afirma que “é mais difícil lutar contra o prazer do que contra a própria cólera” (Idem).³ A começar desse raciocínio, é possível examinar dialeticamente o problema da vingança em *Harmonica* e *Karol*, sem se pender em direção à filosofia dualista do profeta Mani.

Onde termina a cólera e começa o prazer? Nas circunstâncias experimentadas nos dois filmes, a cólera é a condição básica de todo processo. O meio de atenuá-la ou de suplantar o seu peso na alma se liga diretamente à ação vingativa. Somente esta pode transformar a cólera em prazer. Não é que cólera e prazer sejam antípodas; no máximo, são as duas pontas de um só fio, que se ligam mediante a vingança. Doutro lado, a vingança é um desejo que deriva da cólera e só se transforma em outro sentimento – o prazer – quando ela é bem sucedida.

Estamos a dizer que a vingança é um desejo. Aqui, cabe retornar a Aristóteles, que põe um sinal de igual entre desejos e emoções. Diz ele:

Por emoções quero significar os desejos, a cólera, o medo, a temeridade, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, a saudade, o ciúme, a emulação, a piedade, e de um modo geral, os sentimentos acompanhados de prazer ou sofrimento. (ARISTÓTELES, 1996, p. 142).

Persiste, então, a ideia de apatuação entre prazer e sofrimento. Ou é prazer ou é sofrimento. Acontece que a condição humana é mais complexa e essas duas emoções, em determinadas circunstâncias, podem se combinar. O desfecho de *A igualdade é branca* reúne os dois sentimentos na pele do protagonista. Observa-se que ao lado do prazer quase absoluto, que o conduz a bisbilhotar a imagem da mulher - pretensamente amada - por trás das grades, irrompe no seu rosto de algoz a fagulha silenciosa de um inusitado sofrimento. No tocante a *Harmonica*, o seu prazer é seco, quase tanto quanto o seu sofrimento. Em contrapartida, o seu sofrimento é feito de poucas palavras e o prazer da vingança não lhe suscita uma só palavra. É dessa perspectiva que é possível se examinar - no plano filosófico – o problema da vingança nas duas obras cinematográficas.

Para o filósofo Aristóteles, é factível se elevar acima do adverso, desde que, em sua ação, o ser humano prefira e encontre o meio-termo, evitando, ao mesmo tempo, o excesso e a falta. Vejamos isso aplicado aos dois filmes. Se *Harmonica* não se encoleriza com a morte do irmão e *Karol* não adota semelhante conduta com relação ao abandono a que foi levado, certamente, as suas ações seriam assentadas na falta; mas, como eles adotaram o extremo oposto, lançando mão da vingança mais vigorosa como resposta aos seus infortúnios, aristotelicamente, eles preferiram e encontraram no excesso a condição de afirmação do prazer perante o sofrimento. O filósofo grego compreende que se tenha na cólera a resposta diante de situações de flagrante injustiça, mas ele adverte que: (1) em relação à cólera há excesso, falta e meio-termo; (2) “os extremos não são louváveis, nem corretos, mas reprováveis”; (3) a excelência moral se encontra no meio-termo; (4) o excesso e a falta são duas formas de deficiência moral.⁴

Em suma, Aristóteles admite que as pessoas possam ser tomadas pela indignação ante a ofensa, desde que essa seja justa (condição equivalente ao meio termo). Observando os casos em exame, estamos perante algo com esse selo distintivo, no qual sobressai a excelência moral? É precisamente a excelência moral que conduz a criatura humana a não só fazer a escolha, mas a escolha correta. Nessa *óptica*, a vingança pode não constituir uma escolha, mas, tão somente, a manifestação da paixão e do desejo, até porque para o autor de *Poética*, a escolha não é uma decisão partilhada pelos seres irracionais, “mas a paixão e o desejo são” (p. 155). Mas isso não se faz sem problema. Movido pela paixão e pelo desejo, *Karol* não escolhe se vingar de *Dominique*?

Instigado pelo ódio ao assassino de seu irmão, Harmonica não faz uma escolha por um plano paciente e organizado de vingança? Aristóteles nos responde assim: (1) “o desejo é contrário à escolha, mas o desejo não é contrário ao próprio desejo” (p. 155); (2) “A escolha se identifica ainda menos com a paixão, pois atos motivados pela paixão são provavelmente menos possíveis de escolha que quaisquer outros” (Idem); (3) “A escolha requer o uso da razão e do pensamento” (p. 156).

A questão fundamental é que Aristóteles liga a escolha a uma ética racional e esta, para ele, só tem sentido em sua relação com o bem e a justiça. Desse modo, as ações de Harmonica e Karol parecem não se inserir nesse universo em que a excelência moral é o seu bem mais precioso. O filósofo, apesar de sugerir limites ao poder institucional dos governantes, acredita, no entanto, que os legisladores “punem os autores de maldades e exigem deles uma reparação” (Aristóteles, 1998, p. 159). Fica, portanto, a questão: por que os legisladores não puniram Frank? Que legislação poderia prontificar no velho oeste, no momento em que o capital ensaiava os seus primeiros passos, expelindo, como diria Marx, sangue e lama por todos os poros? Outro questionamento, também, poderia ser formulado no que diz respeito ao desorientado Karol: no tribunal francês, diante de um idioma que lhe era parcialmente estranho, a justiça dos legisladores, ao que parece, não falhou com o imigrante polonês? Ademais, numa ordem social fundada, não na igualdade, mas na diferença, qualquer código moral, por mais que pareça bem acabado, não soa sempre como algo paradoxal?

Noutro plano, escoo da pena de Aristóteles palavras de benevolência com aquelas pessoas que se movem além de uma ética universal, que, pelo visto, a tudo ilumina: “As pessoas também sofrem quando encolerizadas, e sentem prazer quando se vingam” (p. 167). O problema, para ele, é que, quando movidas pela cólera, as pessoas se lançam como animais selvagens contra quem os feriu; mas não acha que há um erro quando o ser humano busca a satisfação de seus desejos. Há desejos e desejos. Porém, adverte: “se eles forem numerosos e violentos, aniquilarão a própria capacidade de raciocínio” (p. 172).

O que o vingador faz é tão específico que ligar o seu ato às postulações filosóficas é sempre um exercício do imponderável, como o do gato que persegue o rato, próximo do buraco em que este se esconde, quando o felino não tem qualquer garantia de que a sua tarefa será bem sucedida. O desejo de vingança oscila entre o sofrimento e o prazer, e até por conta disso, divide águas entre as pessoas. Quantas delas não fixam o olhar na tela ou nas páginas de um livro, ansiosas de que algo repugnante, enfim, seja devidamente retaliado? Quantas vezes a cólera do vingador não encontra refúgio na alma do espectador ou do leitor voraz? Parece que o rancor migra da tela e do papel e se instala confortavelmente na cadeira mais próxima. Estaria nessa conduta a origem da justificação de tantas e tantas vinditas?

Aristóteles pensa que:

As pessoas rancorosas são difíceis e implacáveis, e sustentam a sua cólera durante muito tempo, já que reprimem a sua emoção; mas a cólera cessa quando elas revidam, pois a vingança as alivia, produzindo nelas prazer em vez de sofrimento; se não revidam, elas continuam a carregar o peso do ressentimento, pois como sua cólera é oculta ninguém tenta sequer persuadi-las a acalmar-se, e é preciso tempo para uma pessoa digerir a cólera sozinha. (1998, p. 186)

Como não tomar Harmonica e Karol como pessoas rancorosas, ou seja, difíceis e implacáveis, que sustentaram a sua cólera durante muito tempo, que carregaram o peso do ressentimento e que se sentiram aliviados unicamente pelo revide? No caso de Harmonica, ele carregou esse peso sozinho, e só se sentiu aliviado depois de tirar a vida de Frank, o assassino de seu irmão. O fato de ele haver sido testemunha do assassinato do irmão, apenas acresceu maior massa muscular a sua cólera, acentuando o seu sofrimento e alimentando o seu ressentimento. Apenas o desfecho favorável pareceu lhe

restituir a calma. Pode-se dizer que, como cabia a ele e somente a ele a ação de desagravo, só a ele cabia, também, lhe restituir a quietude, que no caso do ambiente social no qual ele estava inserido, trazia em si – por mais paradoxal que pareça - um conteúdo moral. Já Karol, depois de carregar quase em silêncio os seus ressentimentos, buscou ajuda no amigo e no irmão, e amparado em seu dinheiro que se transformara em mais dinheiro, ele se sentiu habilitado ao revide, que não lhe trouxe, necessariamente, a calma, conforme já analisamos em outras passagens deste trabalho. Independentemente dessas considerações, tanto Harmonica como Karol poderiam ser inseridos na categoria de “mal-humorados” de que nos fala o filósofo Aristóteles. Para ele, mal-humoradas são “as pessoas que se irritam com as coisas erradas, mais do que é razoável e durante mais tempo, e não podem reconciliar-se enquanto não conseguem uma reparação ou não se vingam” (1998, p. 186).

Qual o tempo que se poderia considerar como razoável para que uma criatura humana pudesse trazer consigo, não só a cólera e o ressentimento, mas o desejo quase automático de vingança? Evidentemente, essa é uma pergunta quase impossível de ser respondida. Os prazos, nessa matéria, são mais de natureza subjetiva do que propriamente objetiva. Mesmo Aristóteles se nega a definir um período de vencimento: “Não é fácil definir de que maneira, com quem, com que fundamentos e durante quanto tempo alguém deve encolerizar-se, e em que ponto se deixa de agir corretamente e se começa a estar errado” (Idem, p. 187). Essa parte final da citação toca noutro problema bastante complexo: em que ponto se deixa de agir corretamente e se começa a estar errado? Aqui, novamente, o filósofo está indicando o seu célebre meio-termo como a conduta mais adequada ante os episódios que nos encolerizam. Para ele, “na justiça se resume toda a excelência” (Têognis Apud Aristóteles, 1998, p. 195). Mas, o que é o justo? Na sua acepção, o justo é o proporcional, enquanto “o injusto é o que viola a proporcionalidade” (p. 199). A sua reflexão se torna complexíssima quando ele admite justiça na frase de Radamato⁵: “Se alguém sofrer o mesmo que infligiu, então teremos a justiça feita” (p. 201).

Isso expresso, talvez caiba discutir se quando Harmonica mata o assassino de seu irmão, em um duelo, não estaria aplicando o princípio da proporcionalidade, ou se quando Karol usa a legislação polonesa, assim como Dominique empregou contra ele a francesa, não estaria adotando como sua a ideia de que o justo é proporcional. Aristóteles discorre sobre justiça no sentido legal, pois, para ele, “a justiça existe somente entre pessoas cujas relações mútuas são regidas pela lei” (p. 205). Ora, que leis regiam as relações mútuas no velho oeste? Com referência ao filme *A igualdade é branca*, Karol não se apoiou em leis que regiam as relações mútuas entre as pessoas? Nos dois casos, as leis não poderiam ser injustas? De um modo geral, essas leis não tendem a produzir situações de injustiça? Se Karol é injustiçado, com base na legislação francesa, o que dizer de Dominique, quando se colocou perante a lei da Polônia? O que acontece à margem do território da lei alcança, na maioria dos casos, resultados que, em última hipótese, repercutem poderosamente sobre o que se passa, por exemplo, no âmbito das decisões de um tribunal. A articulação que apanha Dominique e a conduz à prisão, de fato, é conduzida desde fora e se expressa vivamente na justiça no seu sentido legal. Isso é assim porque a lei não se separa da ordem social, não raro, amparada na desigualdade e, por essa via, se torna uma tecelã de flagrantes injustiças. Dessa maneira, será que o governante, numa sociedade fundada na desigualdade social e humana, pode ser o guardião da justiça e da igualdade?

Em *Era uma vez no oeste*, a vingança se coaduna com a ideia de lei e de justiça que, então, prevalece; já no filme de Kieslowski, tanto o que produziu a cólera de Karol, bem como a sua vingança, contraditoriamente, encontra sintonia com a legislação, o tribunal e, portanto, as instituições que deveriam zelar pelo cumprimento da justiça.

Essa lógica complexa da vingança revira o sereno universo da filosofia,

notadamente em sua versão aristotélica, que, contudo, não exclui a possibilidade de alguma justificativa espiritual para o exercício da desforra humana, pois, segundo Aristóteles, “quem inicia a ação não é a pessoa que age sob o efeito da cólera, e sim aquela que encoleriza o agente” (p. 208). Num certo sentido, poder-se-ia dizer que quem iniciou a ação de vingança não foi Harmonica ou Karol, e sim Frank e Dominique. Os dois primeiros são os agentes da vingança, mas agem sob o efeito da cólera, que é provocada pelos dois últimos. Ocorre que Aristóteles ata as noções de escolha, razão e disposição moral. Nesse sentido, opera-se um corte entre as suas noções e as que sustentaram as ações de vindita de Harmonica e Karol. Talvez o veredito tenha ficado um pouco mais para trás, precisamente no momento em que o filósofo escreve que:

Consideramos o excesso mais contrário à amabilidade do que a falta, pois não somente ele é mais comum (é humano ser vingativo) como também é pior conviver com as pessoas mal-humoradas. (ARISTÓTELES, 1998, p. 187)

As reflexões de Aristóteles fincaram raízes na filosofia. Não por acaso, Bacon desenvolve linha de raciocínio que, não raramente, dialoga com as principais conclusões do filósofo grego. Cumpre notar que Francis Bacon - homem de ciência e ativo membro da política inglesa nos séculos XVI e XVII -, em seus *Ensaios sobre moral e política*, dedicou um dos ensaios precisamente ao tema da vingança. Aí, ele escreve que:

A vingança é uma espécie de justiça selvagem, que quanto mais flui a natureza humana, mais deve a lei extirpar, porque se é certo que o primeiro erro ou o primeiro delito ofende a lei, também é que a vingança a destitui e ocupa seu lugar. (2001, p. 31)

Não deixa de ser revelador o encontro de Bacon com as ideias de Aristóteles, o entendimento da vingança como justiça selvagem, bem como o fato de que ele acredita que está na lei a prerrogativa de extirpar o erro. Para ele, a vingança não só destitui a lei, mas ocupa o seu lugar. Como se pode perceber na citação, o autor inglês toma como origem o primeiro erro ou o primeiro delito. Aqui, não há como se abster de pôr em questão, por exemplo, no caso de *A igualdade é branca*, se há um primeiro erro ou um primeiro delito na ação de Dominique. Assim, se amas sem despertar amor, o teu amor é uma infelicidade, conforme já analisado; mas, se amas sem despertar plenamente o desejo do outro, ou se o desejo não é recíproco ou, se recíproco, peca pela impossibilidade de sua plena realização, que delito teria praticado Dominique? Se houve erro, esse estaria implícito nas práticas de um tribunal francês completamente insensível à vulnerabilidade de um migrante. Trata-se de uma situação distinta daquela vivenciada por Harmonica. No seu caso, havia o primeiro erro ou o primeiro delito, que corresponde ao assassinato de seu irmão. Na fragilidade ou ausência da lei, que deveria extirpar esse delito, ele decide efetuar o segundo delito como resposta ao primeiro.

O que pode reduzir o impacto da ação de Karol é que ele procura os meios legais para instituir a sua ação punitiva contra Dominique, tal como esta fizera com relação a ele. Tampouco esse argumento anula o questionamento presente no parágrafo anterior. O fato é que Karol se sente injustiçado, e se não há nenhum cadáver a ser vingado, ele pensa que a sua alma sofrida merece reparação. A esse respeito, Bacon faz a seguinte ponderação:

O gênero da vingança mais tolerável é o que tem por objetivo castigar injúrias que escapam à ação das leis; porém, de qualquer maneira, que se exerça a vingança prudentemente, de modo que não se atraia a punição da lei, nem se dê ao inimigo o mesmo direito com o qual cremos estar obrando, pois então estaremos sujeitos a receber dois golpes por cada um que aplicamos. (2001, p. 31)

Estabelecido esse paralelo, estaríamos perante vinganças que poderiam ser consideradas toleráveis e outras que, inversamente, comporiam o universo das vinganças intoleráveis. Ou seja: a vingança é tolerável desde que seja executada com prudência. Esse parece ser o nome que Bacon encontra para renomear o meio termo aristotélico. Ao que tudo indica, não há meio termo ou prudência quando tudo acaba como a morte daquele que é o objeto da vingança, conforme se desprende da situação descrita em *Era uma vez no oeste*. Ao mesmo tempo, não pôr um fim a vida de Frank equivaleria a uma condição de não proporcionalidade. Estaríamos, assim, diante de uma situação diretamente inabarcável para o conhecimento ou, na realidade, a tradição filosófica no mesmo momento que censura, também, absolve a vingança?

Quanto a esse paradoxo filosófico, é possível que a sucessão argumentativa de Francis Bacon pudesse ser proficiente com vistas a desvelar as dificuldades que afloram dessa discussão. Fiquemos com a seguinte passagem:

Há pessoas que desprezam a vingança secreta e desejam que seu inimigo saiba de onde lhe assestam o tiro; este tipo de vingança é certamente o mais generoso porque se pode crer que se a ofensa é vingada, é menos por desfrutar o prazer da vingança e de restituir o golpe do que incitar o ofensor ao arrependimento; entretanto, os golpes de uma alma covarde e desleal se assemelham às setas disparadas na escuridão”. (BACON, 2001, p. 31)

O núcleo duro dessa crítica reside na desaprovação da vindita como meio de se desfrutar certo prazer. O fundamental é incitar o ofensor ao arrependimento. Para Bacon, trata-se do tipo mais generoso de vingança. Ora, no caso da desforra de Harmonica contra Frank não se pressente que o vingador pretende induzir o ofensor ao arrependimento. O silêncio de Harmonica, acompanhado do seu riso cáustico, revela mais um estado de desfrute do prazer do que qualquer indício de generosidade. Ele quer que Frank saiba por que está morrendo, mas, em nenhum momento, revela qualquer sentimento de magnanimidade. A situação de Karol é mais difícil de inferências definitivas. Ele quer vingar o que considera uma ofensa, e parece se deliciar do que faz, mas, no mesmo momento em que desfruta do prazer da vingança, aparenta sofrer com Dominique, que se afigura como uma pessoa, que contrita, humanamente se dilacera. A despeito disso, Harmonica e Karol desejam que o inimigo saiba de onde lhe assestam o golpe e se divertem em constatar o rosto de quem sofre o revide.

Depois de insistir que “Quem medita uma vingança se limita a reproduzir a chaga que o tempo por si só havia fechado”, Bacon (2001, p. 32), conclui que “os homens vingativos têm uma vida semelhante a dos feiticeiros, que começando por produzir muito infelizes, acabam eles mesmos infelizes” (Idem, p. 32). Embora obcecados pela busca da vingança, dificilmente Harmonica e Karol conseguiriam lograr os seus intentos sem que dispusessem do tempo necessário para transformar a cólera numa revanche bem sucedida. Em geral, as vinganças imediatas e impensadas tendem ao erro e não ao êxito. Aparece muito nitidamente nos dois filmes a ideia de que há certa técnica na construção da vingança. Harmonica e Karol usam técnicas distintas, mas, ambos não renunciavam ao uso de método e perícia na obra de suas vidas. Essa lógica de vingança é presa do tempo e do cérebro. Com tal característica, não se pode acusar os seus planos de mal edificadas. Por fim, quanto à hipótese de que eles acabam infelizes, supomos que isso vale menos para Harmonica do que para Karol, cujos sentimentos ambivalentes revelam que, daquele momento em diante, ele parece inclinado a ter “uma vida semelhante a dos feiticeiros”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

“A arte ama o acaso, e o acaso ama a arte”

Um filme, em regra, é maior do que a sua crítica. Imaginem quando se trata de dois monumentos cinematográficos!

Neste artigo, apenas procuramos refletir sobre o tema da vingança, que perpassa os filmes de Leone e Kieslowski, trazendo o aporte da literatura e da filosofia, para que de modo integrado, pudéssemos ruminar em torno do problema.

Ao que parece, no cinema, na literatura e na filosofia, se vingar é não deixar a deus (justiça divina) ou às instituições humanas (justiça legal) o encargo da retaliação, ainda que isso não seja impedimento às combinações mais inopinadas. Nas questões em exame, Harmonica e Karol põem em suas mãos a incumbência de vingar o que julgam como ofensa intolerável, apesar das inúmeras gradações que separam as duas desforras. No primeiro caso, Harmonica tem a convicção que seu oponente é culpado de um crime que vitimou seu irmão. Ele é testemunha e, doravante, será o juiz, o tribunal de júri e, *grosso modo*, o pelotão de fuzilamento. No caso de Karol, ele se arvora a juiz e declara Dominique culpada e torna a ex-mulher o alvo capital de sua revanche. Apesar disso, ele não renuncia ao apoio das instituições humanas, como se quisesse dividir com elas a loucura de sua vingança.

Além disto, no caso dos filmes (*Era uma vez no oeste* e *A igualdade é branca*), a vindita não é somente um ato de violência, mas o modo de restituir o que não pode ser restituído senão como espetáculo ou ilusão. A questão que pode ser posta é se a vingança é a única possibilidade perante uma ofensa, que é respondida, em ambos os filmes, afirmativamente. A reação a um crime de sangue, de um lado, e a reação a uma perda amorosa, de outro, estão na origem das duas histórias. Por dois caminhos se alcança um só objetivo: a vindita.

Assim como é dado a Jasão a primazia da vida, para que ele pudesse aquilatar o peso do revide, praticado por Medeia,⁶o mesmo ocorre com Frank e Dominique, que, antes da pena definitiva (a morte e a cela de uma cadeia, respectivamente), em vida, ainda que por um fio (particularmente, no caso de Frank), puderam contemplar a intragável potência da vingança, que, em última análise, é algo mais do que natural; é humano, é social.

Marx escreveu que “o indivíduo é o ser social” e “repete no pensar a sua existência efetiva” (2010, p. 107). Não que o pensar e o ser não sejam diferentes, mas precisamente porque, embora sejam diferentes, estão, ao mesmo tempo, em “unidade mútua”. Sem que a existência efetiva seja transformada, para que a justiça não continue subsistindo como mera palavra, separada do ser social, e sem que o gênero humano se desembarace do mais cabal estranhamento, movido, sobretudo, pelo sentimento de posse, a cólera, sedenta de vingança, em seus diversos tipos, seguirá batendo na porta da humanidade, ascensionalmente, como se trouxesse alpistes que serão espalhados no terreiro para que os pássaros da insânia se sintam convidados a descer.

Por fim, duas questões:

Vista em sua gramática e etimologia, a vingança, mais do que natural, é humana, e enquanto o gênero humano existir, dificilmente se pode pensar em sua eliminação absoluta, a não ser como utopia ou galhofa. Por tudo isso, soa, às vezes, cômica a promessa de um mundo em que todos nós seremos felizes. A promessa de um mundo em que todos serão felizes⁷ soa tão caricata como a de um mundo em que a vingança deixará de existir. Em regra, instintos, impulsos e desejos, em oposição à reflexão, racionalidade e prudência, sempre terão os seus lugares, seja nos quadros atuais de uma sociedade dantesca injusta, seja em uma presumível e necessária sociedade do futuro, em completa objeção às formas sociais vigentes.

Em seu sentido artístico, não é disso que os filmes falam e tratam. Os seus arquitetos estão mais absortos nos aspectos cinematográficos do que em buscar o que se poderia denominar de sentido universal da matéria. Decerto, a riqueza dramática está

nos filmes e não fora deles. No caso dos dois filmes estudados, há um modo peculiar de desvendar as relações humanas. Desse modo, eles têm em si uma estrutura de valores, ainda que não devamos tratar uma película como se esta fosse nada mais que “um fetiche solitário”, para usarmos a feliz expressão de Eagleton (1983). Com efeito, o cinema não é um mundo à parte da sociedade. A ficção é um modo de se contar a história, ainda que não seja a própria história. Independentemente disso, em todos os casos, o que se deve ressaltar é a complexíssima argamassa da condição humana. É disso que se tratou - aqui e lá.

REFERÊNCIAS:

Bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, in: os pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996. 117-320.
- BACON, Francis. *Ensaio sobre moral e política*, Bauru, SP: EDIPRO, 2001, 192 p.
- DURKHEIM, Émile. *Divisão do trabalho e suicídio*, in: sociologia, São Paulo: Ática, 2010, pp. 71-143.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*, São Paulo: Martins Fontes, 1983, 240 p.
- EURÍPEDES. *Medeia*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, 200 p.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*, São Paulo: Boitempo, 2010, 192 p.
- POE, Edgar Allan. *O barril de amontillado*, in; histórias extraordinárias, São Paulo: Nova Cultural, 2003, pp. 29-37.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, São Paulo: Abril Cultural, 1976, 332 p.
- _____. *Macbeth*, Porto Alegre: L&PM, 2000, 128 p.
- _____. *Otelo, o mouro de Veneza*, São Paulo: Martin Claret. 2009, 160 p.

Filmes:

- A IGUALDADE é branca. Direção: Krzysztof Kieslowski, Manaus/AM: Spectra Nova, ano de produção: 1994. 1 DVD, 87 minutos.
- ERA uma vez no oeste. Direção: Sergio Leone, EUA/Itália: Paramount Pictures, ano de produção: 1968, 165 minutos.

NOTAS

- 1 Escolheu-se aqui trabalhar com o título do filme no Brasil (*Era uma vez no oeste*), que tomou como referência a tradução do título original (italiano) para o inglês (*Once upon a time in the West*). Na realidade, o título originário é *C’era una volta il West* (*Era uma vez o oeste*). De fato, o Brasil, se deixou levar pelo lapso anglo-saxônico.
- 2 Os outros dois filmes, que completam a trilogia, são: *A liberdade é azul* e *A fraternidade é vermelha*.
- 3 Frase literal de Heráclito: “É difícil lutar contra o desejo; ele consegue tudo o que quer, ainda que lhe custe a alma”.
- 4 Essas observações estão concentradas principalmente entre as páginas 145 e 150.
- 5 Era um dos juizes dos mortos na mitologia grega.
- 6 Medeia mata os filhos para se vingar de Jasão.
- 7 Alguns agrupamentos políticos abandonaram o discurso socialista e o substituíram pelas promessas de um mundo novo em que as pessoas seriam plenamente felizes. Assim, a felicidade em abstrato ocupou o lugar que antes era ocupado pelo socialismo – tomado, então, como horizonte histórico da humanidade.