UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

ISADORA PURÍSSIMO PEIXOTO RUIZ

"I ALWAYS WANTED TO BE A GANGSTER": a violência e suas representações no cinema de Martin Scorsese

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

"I ALWAYS WANTED TO BE A GANGSTER": a violência e suas representações no cinema de Martin Scorsese

Isadora Puríssimo Peixoto Ruiz

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Vinícius Romanini

São Paulo
2022

"I ALWAYS WANTED TO BE A GANGSTER"[1]: a violência e suas representações no cinema de Martin Scorsese[2]

Isadora Puríssimo Peixoto Ruiz[3]

Resumo: O presente artigo tem por objetivo identificar as principais mudanças nas representações da violência na obra de Martin Scorsese e, por meio dela, compreender se houve ou não uma transformação do ponto de vista do cineasta em relação ao estilo de vida gângster retratado em dois de seus grandes títulos. Desta forma, pretende-se colocar à prova a hipótese de que os objetos de estudo – que possuem quase três décadas de diferença entre seus lançamentos – funcionam como antítese um do outro. A realização desta pesquisa é dividida em duas etapas: a primeira consistindo em dois estudos de caso e a subsequente em uma análise semiótica comparativa de caráter qualitativo. Os objetos escolhidos para estudo são os longa-metragens "Os Bons Companheiros" (1990) e "O Irlandês" (2019), selecionados pelas temáticas afins - o crime organizado e o estilo de vida gângster nos Estados Unidos. Para discussão e análise das representações de violência contidas no filme, utiliza-se as proposições semióticas de Peirce, além das reflexões dos autores Nogueira, Comparato, Codato e Field sobre audiovisual aliadas às discussões de Bourdieu e Foucault para abordar conceitos tangentes à violência e ao poder.

Palavras-chave: Representação. Semiótica. Violência. Cinema. Martin Scorsese.

Abstract: This article aims to identify the main changes regarding violence representations on Martin Scorsese's work and, throughout the process, try to understand whether or not there has been a transformation in the filmmaker's perspectives related to the "gangster lifestyle" portrayed in two of his most notorious titles. Therefore, it is intended to test the hypothesis that the studied objects – one almost three decades senior to the other – work as an antithesis of each other. The researching process is separated in two steps: the first consisting on two case studies and the following one on qualitative, comparative and semiotic analysis. The objects chosen for study are the feature films "Goodfellas" (1990) and "The Irishman" (2019), both selected in virtue of its correlated themes - organized crime and the gangster lifestyle in America. Peirce's semiotic propositions are used for further discussion and analysis of violence representations contained in the films; in addition to authors Nogueira, Comparato, Codato and Field's thoughts on audiovisual, which are combined with discussions brought by Bourdieu and Foucault to address concepts related to violence and power.

Key words: Representation. Semiotics. Violence. Cinema. Martin Scorsese.

Resumén: Este artículo tiene como objetivo identificar los principales cambios en las representaciones de la violencia en la obra de Martin Scorsese y, a través de ello, comprender

---

[1] "Eu sempre quis ser um gângster" (Tradução livre)

[2] Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura

[3] Pós-graduanda em Mídia, Informação e Cultura

si hubo o no una transformación desde el punto de vista del cineasta en relación con el estilo de vida mafioso retratado en dos de sus obras. grandes títulos. De esta manera, pretendemos poner a prueba la hipótesis de que los objetos de estudio -que tienen casi tres décadas de diferencia entre sus lanzamientos- funcionan como la antítesis entre sí. La realización de esta investigación se divide en dos etapas: la primera compuesta por dos estudios de caso y la posterior en un análisis semiótico cualitativo comparativo. Los objetos elegidos para el estudio son los largometrajes “Goodfellas” (1990) y “The Irishman” (2019), seleccionados por temas afines: el crimen organizado y el estilo de vida de los mafiosos en los Estados Unidos. Para la discusión y análisis de las representaciones de la violencia contenidas en la película se utilizan las proposiciones semióticas de Peirce, además de las reflexiones de los autores Nogueira, Comparato, Codato y Field sobre el audiovisual combinadas con las discusiones de Bourdieu y Foucault para abordar conceptos tangentes a la violencia y al poder.

Palabras clabe: Representación. Semiótica. Violencia. Cine. Martin Scorsese.

1. INTRODUÇÃO

Martin Scorsese. Um dos maiores nomes da "Nova Hollywood", considerado por muitos um "mestre do cinema neo noir" (CONARD, 2007, p. 1), responsável por encantar multidões com suas produções recheadas de personalidade – "multidões" essas que fazem jus à versatilidade do cineasta: críticos e estudiosos da Sétima Arte até a audiência massiva desta enquanto mídia. Tanto a versatilidade emblemática quanto seu vasto conhecimento sobre técnicas e narrativas cinematográficas advindas dos mais diversos locais do planeta são marcas registradas do cineasta desde suas primeiras empreitadas na indústria. Sua filmografia contempla diversos formatos e gêneros do que se entende por audiovisual – desde videoclipes de grandes estrelas do pop até documentários e longas-metragens ficcionais ou não-ficcionais. Quando o assunto é temática, a versatilidade se faz presente mais uma vez: Scorsese é um dos poucos que consegue saltar com certa facilidade dos dramas policiais aos suspenses, do humor satírico às epopeias religiosas.

Apesar de possuir uma das filmografias mais diversas do Cinema, um tema aparece com relativa recorrência nas obras do diretor: a violência – seja ela de gênero, institucional, psicológica, racial ou urbana. Entretanto, ele se manifesta das mais diversas formas e com uma imensa variedade de abordagens nas obras de Scorsese, o que dificulta o estabelecimento de um "padrão" facilmente detectável em seus filmes. Há de se notar, todavia, que muitas são as pessoas que associam-no aos chamados "filmes de máfia" – tendo em vista que seus maiores sucessos de bilheteria e crítica estão relacionados a elementos centrais do gênero noir, como destaca Conard (2007):

> De fato, Scorsese é mais conhecido por seus trabalhos centrados em gângsteres e/ou violência (ambos elementos do noir), como "Caminhos Perigosos" (1973), "Taxi Driver – Motorista de Táxi" (1976), "Os Bons Companheiros" (1990) e "Cassino" (1995), ao ponto de ser associado a esse tipo de filme da mesma forma que Billy Wilder é considerado normalmente um cineasta dedicado às comédias malucas (como "O Pecado Mora ao Lado", de 1955, ou "Garota Apaixonada", de 1959) ou Woody Allen é visto como um diretor de dramédias existencialistas (como "Annie Hall", de 1977, ou "Manhattan", de 1979) (CONARD, 2007, p. 1)[4]

A recorrência do tema na filmografia de Scorsese pode ser explicada pelo contexto socioeconômico e cultural vivenciado por ele ao longo de sua vida: nascido e criado na Nova

[4] Tradução livre

Iorque dos anos 40, mais especificamente na região da *Little Italy*[5], o cineasta de origem ítalo-americana experienciou em primeira mão o cenário da maioria de suas películas, onde figuras ligadas ao crime organizado desfrutavam de grande prestígio social e econômico a despeito dos constantes conflitos com as forças policiais.

De todo modo, ainda que o crime organizado seja uma temática bastante explorada pelo cineasta, o modo como ele enxerga esse estilo de vida parece ter sofrido transformações ao longo de sua obra enquanto conjunto. Isso se reflete, principalmente, nas maneiras com que a violência é retratada em seus filmes, e na maneira com que suas representações afetam o arco de seus protagonistas do início ao fim das narrativas.

Tendo em vista a biografia de Martin Scorsese e a presença das diferentes tipificações da violência em suas obras, o presente artigo propõe-se a desenvolver um breve estudo sobre tais representações nas narrativas audiovisuais do diretor. Utilizando conceitos propostos pela semiótica peirceana e seu uso direcionado às artes cinematográficas, a pesquisa tem como objetivo identificar e compreender de que maneira se dão as construções audiovisuais da violência em duas produções específicas de Scorsese para, então, reconhecer as semelhanças e diferenças entre elas e admitir se houve, de fato, uma transformação sensível de seu posicionamento em relação ao crime organizado e à violência.

Os filmes escolhidos para análise são "Os Bons Companheiros" (1990) e "O Irlandês" (2019) - selecionados pelas temáticas afins, seu embasamento em obras literárias não-ficcionais e o considerável espaço de tempo entre os lançamentos; o que implica não apenas no amadurecimento do diretor enquanto artista e produtor de conteúdo, mas também da percepção da violência por parte da crítica e da comunidade acadêmica.

A primeira produção analisada, "Os Bons Companheiros" (*Goodfellas* no original), acompanha a trajetória de três figuras da máfia ítalo-americana na cidade de Nova Iorque durante as décadas 60 e 70: o protagonista Henry Hill (interpretado por Ray Liotta) e seus parceiros Jimmy Conway (Robert De Niro) e Tommy DeVito (Joe Pesci) – que passam de pequenos criminosos a assassinos cruéis e violentos ao longo da narrativa. O filme é baseado

[5] Bairro localizado em Manhattan, Nova Iorque, assim chamado pela preponderância de ítalo-americanos no início do século XX. É culturalmente reconhecido por sua forte ligação com a máfia.

no livro de não-ficção "*Wiseguy: Life in a Mafia Family*"[6] (1985) e teve o roteiro assinado pelo autor Nicholas Pileggi e o diretor da produção[7].

Já a mais recente, "O Irlandês" (*The Irishman* no original), debruça-se sobre as memórias de um envelhecido Frank Sheeran (Robert De Niro) em seus tempos áureos no submundo do crime organizado estadunidense. Apadrinhado por Russell Buffalino (Joe Pesci), Frank ascende na hierarquia da máfia e passa a trabalhar para o polêmico Jimmy Hoffa (Al Pacino). O filme[8] é baseado no livro "*I Heard You Paint Houses*"[9] (2004), de Charles Brandt.

Antes, porém, de adentrarmos a análise semiótica de caráter comparativo entre as duas produções citadas, faz-se necessário um estudo rápido das filmografia do cineasta, suas filosofias pessoais e seu olhar singular sobre as temáticas da violência e do crime organizado.

2. O *NEO NOIR* E A FILOSOFIA DE MARTIN SCORSESE

Conforme supracitado, o cinema de Scorsese é demasiado vasto e diversificado para que possamos encaixá-lo em apenas um gênero cinematográfico – entretanto, estudiosos e críticos encaram-no como um dos grandes nomes do *film noir*.

A definição dos gêneros no Cinema é explicada por Nogueira (2010) numa referência à definição de gêneros em outras áreas artísticas, entre elas, a literatura e a pintura. Na primeira, ela surge de uma necessidade aristotélica de diferenciar comédia, poesia épica e tragédia – gêneros fundamentais também para a Sétima Arte. O autor discorre que

> Na literatura, podemos fazer remontar a questão dos géneros, pelo menos, a Artistóteles, que na sua 'Poética' efectua a distinção fundamental entre comédia, (poesia) épica e tragédia. Ao longo dos séculos seguintes, inúmeras seriam as obras que tomariam esta temática como preocupação, dando origem à escrita de incontáveis artes poéticas, nas quais se tentou estabelecer frequentemente as premissas e os critérios criativos, bem como a categorização e a caracterização dos diversos géneros (Nogueira, 2010, p. 2)

---

[6] Wiseguy: A Vida em uma Família da Máfia (tradução livre). O termo "wiseguy" é uma gíria utilizada para fazer referência a um membro da máfia.
[7] IMDB. Os Bons Companheiros (1990). Disponível em https://www.imdb.com/title/tt0099685. Acesso em 01 dez. 2021.
[8] IMDB. O Irlandês (2019). Disponível em https://www.imdb.com/title/tt1302006/?ref_=ttpl_pl_tt. Acesso em 01 dez. 2021
[9] Eu ouvi dizer que você pinta casas (tradução livre)

Ele ainda argumenta que, apesar das artes cinematográficas "aprenderem" sobre a importância da definição dos gêneros com a literatura e a pintura, o passar dos anos permitiu ao Cinema, de maneira progressiva, a evolução e estruturação de sua própria distribuição genérica. Outro ponto relevante discutido por Nogueira (2010, p. 3) neste tópico é a dificuldade em estabelecer um consenso sobre os gêneros e sua distribuição: "a delimitação e a caracterização dos géneros [estão] sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos".

Apesar destas variáveis, cada vez mais crescentes no cenário transmidiático vivenciado pela sociedade da informação, o teórico assim define o gênero cinematográfico: "uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas" (NOGUEIRA, 2010, p. 3). Ele ressalta, também, três ideias centrais sobre os princípios de reconhecimento e distribuição genérica dos filmes:

> Dito isto, podemos acrescentar três ideias: em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um género; em segundo, que toda a obra pode, em princípio, ser integrada num determinado género; e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos géneros. (NOGUEIRA, 2010, p. 3)

A partir das definições e ideias levantadas anteriormente, Nogueira (2010) fala sobre o estabelecimento de critérios de identificação. O autor defende que a adoção de critérios de ordens narrativas, estilísticas e técnicas (ou seja, critérios mais vastos e diversos) cria uma curvatura exponencial dos gêneros existentes, o que dificulta uma classificação estrita e consensual. Por isso, ele afirma que a dimensão crítica e o potencial epistemológico de uma obra são suficientes para determinar sua relevância e vigência.

> Assim sendo, poderemos dizer que, no limite, qualquer critério pode servir a instauração de um género. Serão a sua dimensão crítica (a qual determina se o género se institui enquanto tal em função da extensão e relevância do corpus a que dá origem) e o seu potencial epistemológico (isto é, a sua utilidade enquanto instrumento de estudo das formas cinematográficas) a determinar a sua relevância e a sua vigência (NOGUEIRA, 2010, p. 5)

Ele conclui, então, sobre quatro gêneros fundamentais capazes de corresponder a funções específicas: a ficção, o experimental, a animação e o documentário (NOGUEIRA, 2010, p. 5-6). Embora muitas vezes baseados em fatos reais e tratando de assuntos comuns ao convívio e aos relacionamentos humanos, os filmes de Martin Scorsese escolhidos para esta análise se encaixam no primeiro gênero, uma vez que tomam liberdades poéticas para a

construção de suas narrativas (ainda que baseadas em fatos) e, por serem produções de grande aporte financeiro, não se encaixam perfeitamente no caráter "experimental".

Thomson, citado por Sanders (2007), caracteriza o trabalho de Scorsese a partir do filme "Taxi Driver - Motorista de Táxi" (1976): a obra de um homem "feliz com a claustrofobia fervente do *film noir*" (THOMSON apud SANDERS, 2007, p. 7, tradução nossa). Sanders (2007, p. 7), por sua vez, argumenta que os títulos do cineasta resgatam temas familiares ao gênero - violência, crime, traição, perda e a corrupção do "sonho americano". Aumont e Marie (2006, p. 212-213) definem o *noir* como uma versão mais deturpada, violenta e pessimista dos filmes policiais:

> As ficções policiais americanas da década de 1930 – romances e filmes – caracterizaram-se por sua violência e sua visão amarga, e até mesmo desiludida da sociedade liberal na era da depressão. Recebidas na Europa com uma certa defasagem, essas produções tocaram por seu aspecto sombrio, e esse traço se tornou o sinônimo de todo um período do gênero policial. Uma coleção de romances policiais, lançada em 1945, pela editora Gallimard, foi chamada de "série noire" ("série negra") (...) Tal denominação – que estranhamente, passou sem modificações para o inglês – perdurou e acabou designando um verdadeiro subgênero do filme policial. No filme noir, a investigação é menos interessante pelas capacidades de dedução de que dá provas ao investigador do que pela maneira com que ele mergulha no meio do mistério, mesmo correndo o risco de levar alguns golpes pesados. Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (...) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e às vezes, simplesmente a compreensão [...]) (AUMONT e MARIE, 2006, p. 212-213)

A onda subsequente é, por sua vez, denominada "*neo-noir*" pelos estudiosos do grande ecrã. Costa (2018, p. 28), citando Conard (2007), argumenta que os filmes pertencentes a esse "subgênero" podem ser considerados uma "evolução" da categoria principal - já que, segundo os próprios, tais produções parecem incorporar melhor a perspectiva *noir*. A autora justifica sua afirmação fazendo referência à O'Callaghan (2016):

> (...) Como referido por O'Callaghan, o nome *film noir* foi aplicado apenas em retrospectiva e, por isso, os cineastas do período clássico não tiveram conhecimento do termo e não podiam ter noção do significado e da forma do movimento para o qual estavam a contribuir. Ao contrário do que argumenta O'Callaghan, Conard considera que os cineastas do neonoir, por estarem tão conscientes do significado do noir, trabalham, de forma informada, dentro daquilo que é o noir, contribuindo para o cânone com as suas visões (COSTA, 2018, p. 28)

Partindo das perspectivas anteriores, já é possível aproximar os "filmes de máfia" assinados por Martin Scorsese como pertencentes ao subgênero *neo-noir*. Ao dissecar

“Cassino” (1995), outra grande produção de Scorsese, Sanders (2007, p. 8) ressalta algumas escolhas artísticas que conectam de maneira estrita o trabalho do diretor aos gêneros cinematográficos aqui discutidos. Uma das mais básicas e chamativas é a “mortal da história” estar totalmente centrada em um final já conhecido pela audiência - outro elemento encontrado nos maiores clássicos do gênero . O que nos leva a outro aspecto comum à filmografia do diretor, especialmente nos “filmes de máfia”: a narração em *voice-over* (ou, grosso modo, a locução em off), que pode ou não estar associada ao protagonista. Esse elemento também está fortemente relacionado ao *film noir*.

Para além das temáticas e da estética sombria utilizadas pelo diretor em seus maiores sucessos *noir*, a filmografia de Martin Scorsese é perpetuada por suas morais - e isso não se restringe aos filmes de caráter religioso e espiritual - como é o caso de “A Última Tentação de Cristo” (1988), “Kundun” (1997) e o recente “Silêncio” (2016). Palmer (2007, p. 232-233) é um dos estudiosos que analisam de maneira mais profunda a relação do diretor com o espiritual:

> A obsessão de Scorsese com o espiritual prevalece não apenas em seus filmes autorais, mas também em seus projetos de gênero, incluindo os *neo-noirs* “Taxi Driver - Motorista de Táxi” (1976), “Cabo do Medo” e também a “Trilogia da Máfia” - composta por “Caminhos Perigosos” (1973), “Os Bons Companheiros” (1990) e “Cassino” (1995). (...) Eles também estão fortemente marcados pela moral de Scorsese, bem como seu interesse em analisar de maneira minuciosa os aspectos mais profundos da condição humana (PALMER, 2007, p. 232, tradução nossa)

O autor ressalta outra particularidade de Scorsese: seus protagonistas frequentemente se encontram limitados pela própria visão de mundo e a autodependência. Ele argumenta que os personagens principais das narrativas dirigidas pelo cineasta são, em sua essência, “*God’s lonely men*”[10], e se encontram em uma condição profunda de autoexílio que precisa ser enfrentada, muitas vezes de maneira violenta, para ser transcendida ou superada.

Muito dessa relação com a moral e a espiritualidade está ligada a uma profunda admiração do diretor pelas doutrinas católicas, como explicado pelo próprio em uma entrevista sobre um de seus filmes mais espirituais, o drama épico e biográfico “Kundun” (1997), que retrata a trajetória do 14º Dalai Lama. De acordo com Scorsese, citado por Barad (2007) essa atração se deve ao fato de a Igreja Católica pregar “compaixão, amor e literalmente o amor, ao próximo e aos inimigos” (SCORSESE apud BARAD, 2007, p. 213). Na mesma entrevista, o cineasta declarou que se considera um forte adepto da ideia básica do

[10] “Homens solitários de Deus” (tradução livre)

Catolicismo, apesar de não estar certo de sua capacidade para cumprir a compaixão expressada pelo Cristianismo.

Contudo, a conexão de Scorsese com temas extra sensoriais não se limita à zona espiritual e juízos de valor: ela também alcança um nível filosófico, observado por Kowalski (2007) ao desenvolver um estudo de caso sobre "Os Bons Companheiros" (1990) - obra que será analisada neste artigo. Ele argumenta que a produção oferece um novo caminho para a exploração de um clássico dilema filosófico: "se não existem consequências negativas, por que eu deveria viver uma vida moralmente correta?" (KOWALSKI, 2007, p. 31). Para analisar a questão, o autor se debruça na trajetória do protagonista Henry, a quem ele compara a representação Giges, da "República" de Platão - no sentido de que ambos satisfizeram seus desejos mundanos imunes a qualquer repercussão legal ou escrutínio público.

Ele ainda destaca a primeiríssima fala de Henry em "Os Bons Companheiros" (1990) - que também é a responsável por inaugurar o ato de abertura -, a qual faz referência ao *status* de impunidade desejado por ele ao optar pelo caminho do crime:

> Desde que eu me conheço por gente eu sempre quis ser um gângster. Ser um gângster era melhor do que ser o Presidente dos Estados Unidos. Para mim, significava ser alguém numa vizinhança cheia de ninguéns. Eles não eram como todo o resto. Eles faziam o que quer que eles queriam… e ninguém nunca chamava a polícia (OS Bons Companheiros, 1990)[11]

O senso de "isenção" da lei e o *status* causado pelos é o que permeia o personagem por toda a sua trajetória na narrativa - sim, o dinheiro e o prestígio são de extrema importância para Henry, mas o principal "tema" de seus monólogos em *voice over* está relacionado à aura inalcançável garantida por sua posição na máfia. Isso nos leva a um dos elementos mais recorrentes nos filmes de Scorsese e do *film noir* enquanto gênero: a violência em seus mais diversos estados e estágios. Entre eles, destaca-se a violência urbana, retratada em várias obras supracitadas (mais precisamente a "Trilogia da Máfia") e que, como explicitado anteriormente, fez parte do cotidiano do diretor em suas vivências na cidade de Nova Iorque.

O fato de Scorsese basear-se em suas crenças e experiências pessoais para dar forma à seus filmes (ainda que alguns deles sejam adaptados de outras mídias, a exemplo das produções comparadas adiante) - está alinhado à observação de Gomes (2018, p. 64) sobre o protagonismo em "Ilha do Medo" (2010) que é perfeitamente aplicável à filmografia do

[11] Tradução livre

diretor em sua totalidade: ele é, em sua maioria, predominado por figuras masculinas e elementos comuns ao universo da masculinidade. Nas palavras do autor:

> É interessante, também, observar que as trajetórias ficcionais do autor [DENNIS LEHANE] e do diretor [MARTIN SCORSESE] são marcadas, predominantemente, pelo protagonismo de personagens masculinos e as marcas desse universo. Ambientes policiais, gangues criminosas, vizinhanças marcadas pelo domínio masculino do "pai de família", provedor financeiro de comportamento e hábitos tradicionais da concepção estereotipada de homem macho compõem um universo masculino que é frequente nas duas obras [O ROMANCE E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE "ILHA DO MEDO"] (GOMES, 2018, p. 64)

Todas (ou pelo menos a maioria) das características citadas neste item se fazem presentes nas obras escolhidas para a análise deste artigo, em maior ou menor grau. O que se pretende analisar e pontuar, neste artigo, são as diferentes maneiras com que esses elementos são explorados por Martin Scorsese ao longo dos anos - e quais foram os artifícios utilizados por ele para construir representações.

3. PEIRCE NA SILVER SCREEN: A SEMIÓTICA DO CINEMA

A semiótica, definida por Peirce (2005) se resume no estudo estudo dos signos, principais elementos dos processos de construção de significados. O autor parte da fenomenologia – responsável pelo estudo dos fenômenos – para retomar a natureza dos estudos semióticos: a de compreender as características que nunca estão ausentes ao fenômeno, no caso, os signos. Ele destaca:

> Fique entendido, então, que o que temos a fazer, como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir nossos olhos mentais, olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja este fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos ou a mais abstrata e geral das conclusões da ciência (PEIRCE, 1974, p. 23)

O signo, por sua vez, pode ser entendido como uma coisa que está ocupando o lugar de outra para uma determinada pessoa. Tal definição pode ser facilmente agrupada em três itens: fundamento (a coisa), objeto (a outra) e interpretante (a pessoa). Nas palavras do autor: "Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém" (PEIRCE, 2005, p. 46). O *representamen* (a coisa que está sendo usada para representar), somado aos seus significados, é o que constitui o signo. Ainda nos estudos

semióticos, Peirce estabelece "relações triádicas" que agem sobre os signos e seus constituintes. Para o filósofo,

> Um Signo, ou Representâmen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo Objeto (PEIRCE, 2005, p. 64)

Ehrat (2005) é um dos maiores nomes da Semiótica e dos estudos peirceanos direcionados ao Cinema. Entre suas inúmeras reflexões, o autor ressalta a existência de uma nova perspectiva de representação como um fruto dos estudos semióticos.

> Um fruto da Semiótica da verdade é uma nova perspectiva da representação. (...) A representação do outro - e toda a sua gama, incluindo a ilusão - é uma das funções fundamentais do cinema, e toda teoria do filme deve chegar a sua própria resposta para explicar como isso acontece. Nossa teoria Semiótica, fazendo uso da relação triádica dos signos, deveria ser capaz de alcançar o mais amplo espectro de 'objetificação' (EHRAT, 2005, p. 6, tradução nossa)

Dando sequência à discussão de maneira mais aprofundada, ele destaca um equívoco comum entre os aficionados do tema: igualar o Cinema à narração. De acordo com Ehrat (2005, p. 7), embora ambos estejam entrelaçados, a narração apenas faz uso das representações; entretanto, seu "ponto" é algo totalmente diferente: o tempo. A representação, por sua vez, é uma combinação de elementos responsáveis pela construção de sentido. Citando os estudos de Peirce, o autor postula que a concretude do significado é promulgada na representação. Em suas palavras:

> Com um pequeno alongamento de um termo comumente utilizado – pensava Peirce – a concretude do significado é decretada na 'representação'. Essa forma não está, evidentemente, apenas relacionando um pensamento ('teoria') a um objeto ('dados'). Em vez disso, um conteúdo mental é ligado a um objeto externo e 'reconhece', de maneira reflexiva, essa relação como uma de dependência, e isso é uma interpretação. Essa forma de processamento tripartida se transforma em representação pelo uso, um ato de representação, que chama por uma alma atuante que tem uma representação de si enquanto atuante. Sem mais, elementos mais abrangentes e definitivos de significado são necessários (EHRAT, 2005, p. 60, tradução nossa)

Sendo assim, as representações são criadas em uma cadeia organizada de momentos, capazes de construírem significados apenas quando funcionais em uma sequência completa (EHRAT, 2005). Adiante, o argumento é complementado, admitindo que Peirce compreendeu

que “a Lógica determina a Representação, que determina todos os seus possíveis comportamentos; e essa é a ideia de signo” (EHRAT, 2005, p. 93). Para o autor, Peirce acreditava que os signos relacionam uma característica abstrata (sensação, idéia ou sentimento) ao “fato bruto” de sua real existência (num determinado momento ou lugar, ou não) por uma força de generalidade (uma entre as escolhas lógicas de ligação).

Apesar da semiótica peirceana ser considerada o estudo das representações, Ehrat (2005, p. 94) ressalta que o semioticista não estava “contente” com o termo por muito tempo, alegando que este havia se alongado demais nos estudos e que a palavra “mediação” talvez fosse mais adequada. A preocupação de Peirce faz sentido quando levamos em consideração que a representação pode ser encarada, de fato, como uma mediação de sentidos entre realidades. Sobre isso, o autor escreve:

> O conceito de representação é central para o novo conceito de Realidade – a cognição do Real – e não deve ser restrito à mente humana (apesar dela continuar sendo a instância mais importante da representação). Em uma perspectiva metafísica, o ponto interessante é que uma Realidade é capaz de representar outra, diferente e não dependente da primeira. A Realidade representada pode ser – e, na maioria das vezes, é – a mente humana (...). Nada que possamos conhecer é uma essência interior a si mesma. “Ser” significa, agora, que algo representa a si mesmo para outra coisa (EHRAT, 2005, p. 94, tradução nossa)

Dando sequência aos seus postulados sobre Peirce, Ehrat (2005, p. 133) ressalta que a sofisticação da Semiótica se sobressai quando o assunto é a representação cinematográfica. Ao citar Currie (1995), ele relembra que as imagens cinematográficas são, por excelência, representações (das pessoas e objetos das quais elas são fotografias):

> (...) A fotografia (ou a sequência de fotografias que fazem um filme) de Orson Welles representa Orson Welles. Ela também o representa pictoricamente; a capacidade de reconhecer que essa é uma imagem de Welles é a capacidade de reconhecê-lo quando e se eu o encontrá-lo (CURRIE, 1995, p. 10 APUD EHRAT, 2005, p. 133, tradução nossa)

De acordo com o autor, a proposição de uma “Semiótica do Cinema” não deve ser encarada como algo estático, o que contradiria a definição básica do estudo dos signos e a falta de limites proposta pela semiótica peirceana.

Encarando a representação como resultado das relações triádicas entre os signos e uma ferramenta mediadora na construção de sentido, é chegada a hora de nos debruçarmos sobre seu funcionamento no Cinema – e nos caminhos utilizados por Scorsese para

representar a violência típica do *film noir* em suas obras.

4. "OS BONS COMPANHEIROS" *VERSUS* "O IRLANDÊS": HENRY HILL E FRANK SHEERAN EM PERSPECTIVA

Retomando as ideias apresentadas na introdução deste artigo: os filmes utilizados para a presente análise têm seu realizador e a temática retratada em comum. Enquanto "Os Bons Companheiros" acompanha a trajetória caótica e violenta do protagonista Henry na máfia; em "O Irlandês", Scorsese se permite ir além do submundo do crime ao retratar a trajetória de Frank Sheeran, um ex-motorista de caminhão que ultrapassa todas as expectativas e acaba chegando ao topo do crime organizado. A partir desses personagens (e seus respectivos caracteres), somos conduzidos em meio a um universo de possibilidades apresentadas por meio de recursos narrativos minuciosamente escolhidos por Martin Scorsese.

Syd Field, aclamado roteirista e criador da "Estrutura em 3 Atos", apresenta a definição de "personagem principal" utilizando como exemplo o faroeste "Butch Cassidy" (1989): "Qual é a personagem principal em *Butch Cassidy e Sundance Kid*? É Butch. Ele é o homem que toma as decisões. (...) Ele é o personagem que *planeja* as coisas, que *age*. Butch lidera, Sundance segue" (FIELD, 1982). Após delegar ao protagonista a capacidade de agir *sobre* a história, o autor coloca em pauta o desenvolvimento desta personagem, e as diferentes maneiras de revelar seus conflitos, emoções, valores e objetivos.

> "A vida interior do seu personagem acontece a partir do nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo *que forma* o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que *revela* o personagem" (FIELD, 1982, p. 24)

Field conclui o argumento enfatizando uma característica importante do filme: sua linguagem visual. Já nesse sentido se reservam as diferenças narrativas de ambas as obras, que serão ressaltadas por meio das escolhas criativas do diretor. A característica ressaltada pelo autor é complementada do ponto de vista semiótico por Santaella (2005) ao distinguir as três matrizes da linguagem (sonora, visual e verbal): "a lógica visual pode se manifestar em signos verbais ou sonoros, tanto quanto a sonoridade pode adquirir formas que a aproximam dos signos plásticos ou da discursividade própria do verbal" (SANTAELLA, 2005, p. 371). Há de pontuar, portanto, que o processo de "revelação" do protagonista na linguagem fílmica

se dá por meio de signos. Suas ações, portanto, se traduzem em elementos icônicos fundamentais para a construção de seu caráter.

Postas tais observações, esta análise encontra nos protagonistas de “Os Bons Companheiros” e “O Irlandês” (Henry Hill e Frank Sheeran, respectivamente) seu ponto de partida para o processo de comparação entre os dois filmes. Para visualização prática, elaborou-se um quadro sinóptico (disponível no Anexo A do presente documento) com o objetivo de esquadrinhar as ações dos personagens, revelando, assim, seus impactos na trama como um todo e efeitos subjetivos no emocional dos personagens analisados.

O primeiro elemento icônico a ser considerado para a construção do quadro panóptico reside na *idade* dos personagens. Enquanto “Bons Companheiros” apresenta Henry como uma figura jovem, galanteadora e enérgica; “O Irlandês” confere ao protagonista a posição de uma pessoa frágil, senil e abandonada. A idade como elemento icônico é ressaltada não apenas pelo aspecto físico dos personagens, mas também pelo ponto de partida de ambas as narrativas: enquanto a cena de abertura do primeiro filme mostra uma versão infantil de Henry admirando as figuras mafiosas de seu bairro, as primeiras memórias de Frank Sheeran remetem ao cumprimento de obrigações militares e seu tempo em serviço na guerra - ponto que será abordado mais adiante.

Conforme a narrativa avança, deparamo-nos com outro elemento icônico responsável por atenuar o contraste entre os diferentes caracteres aqui pautados: a constituição familiar. Enquanto Henry e sua companheira Karen desfrutam de um casamento recente e um relacionamento permeado pela superficialidade - características ressaltadas pela diferença de tratamento demonstrada pelo casal ao longo da narrativa. Sorrisos, toques e reciprocidade são performados em público, e ambos compartilham o deslumbre pelo estilo de vida que adquirem graças à atuação criminosa de Henry. Em contrapartida, a dinâmica se traduz em indiferença e formalidade nas cenas “solitárias” do casal. Essa diferença no trato é salientada pelo uso dos *voice-overs* - em um dado momento da narrativa, a personagem de Karen admite não “suportar” Henry, enquanto o próprio verbaliza seu anseio por ver-se livre da presença da esposa.

Já em “O Irlandês”, Frank é apresentado como o típico “homem de família” - além do casamento duradouro, seu personagem ganha, também, a alcunha de “pai” graças ao nascimento de três filhas. Há, de fato, um senso maior de responsabilidade e proteção sobre a família, um fator revelador do caráter do protagonista. Isso é ressaltado não só pela presença

constante das personagens citadas durante todo o filme, mas também pela necessidade inerente de Frank de "integrar" sua família à de seus companheiros. O relacionamento familiar, contudo, é permeado pela infidelidade matrimonial e emocional - e tal conflito é ressaltado não só pelo *affair* sexual de Frank, mas também pelo distanciamento existente entre o protagonista, sua esposa e as filhas. A família é apresentada como um plano de fundo para a trajetória de Frank na máfia, e o embate entre o "homem de família" e o "homem do crime" é ilustrado pelo episódio em que Frank responde com violência à uma ameaça relatada pela filha no ambiente doméstico. O distanciamento emocional cresce na medida em que sua lealdade é colocada à prova. Ainda que exista o senso de responsabilidade "formal" para com a instituição familiar, ela constantemente é ofuscada em detrimento das relações entre ele e os companheiros da máfia.

Perpassando pelos aspectos mais relacionados ao *comportamento* - que, na linguagem fílmica, também funcionam como elementos reveladores dos caracteres apresentados pela história -, Henry e Frank são construídos por ícones naturalmente antagônicos. Enquanto o primeiro é trajado com peças joviais, despojadas e luxuosas, o segundo visual é permeado por trajes sociais e cores sóbrias. Outro fator que contribui para a construção de ambas as personalidades são os trejeitos: Henry é exagerado e possui uma postura crescente; já Frank se expressa de maneira mais contida. Um pensa e depois age, outro age e depois pensa. O *linguajar* é outro fator integrante deste conjunto de elementos icônicos - o vocabulário de Henry é limitado e por diversas vezes é associado à "rua". Frank, além de possuir um tom de voz morno, é detentor de um vocabulário extremamente enriquecido - esbanjando, inclusive, uma segunda língua.

Enquanto Henry e seus companheiros crescem em suas respectivas organizações mafiosas de maneira limitada, seja por seus comportamentos agressivos, os abusos na sensação de impunidade ou mesmo o distanciamento das famílias "tradicionais" da máfia; Frank passa toda sua trajetória ganhando o respeito dos nomes no topo da pirâmide de maneira modesta e subserviente. Outro diferencial narrativo de "O Irlandês" reside no fato de que, além de acompanharmos a escalada do protagonista até o topo, a produção também se debruça sobre as figuras que lá estiveram desde sempre.

Ainda que ambos os protagonistas sofram as consequências de suas vidas no crime, enquanto Henry encontra na delação e nos programas de proteção do governo uma chance de "apagar" os males da violência, Frank e seus companheiros são mostrados em uma

decadência moral que tem menos a ver com a perda de poder aquisitivo e glamour e mais com a solidão e a culpa causados pelos anos de violência.

A estética dos personagens é cirúrgia para pontuar as visões dos dois longa-metragens sobre seus retratos: enquanto as performances do elenco em “Os Bons Companheiros” se apóiam em temperamentos explosivos, violentos, imprevisíveis e expansivos, em “O Irlandês” - que possui vários nomes em comum com o primeiro título, as grandes figuras da máfia são compostas por homens da terceira idade retratados com certa fragilidade (lentidão nos gestos, tom de voz baixo, bons modos) e emotividade calorosas, acionando de maneira mais certeira a simpatia e a empatia do público. A humanização é construída, também, pela linha do tempo fluída da obra mais recente, responsável por ressaltar que nem todo o poder concedido pela máfia é capaz de comprar a impiedade do tempo. Enquanto o sistema judiciário é falho em punir de maneira efetiva o protagonista de “Os Bons Companheiros” pelos seus crimes, a velhice e o isolamento não possuem misericórdia alguma com os personagens principais de “O Irlandês”.

Esse contraste é reforçado por meio de dois episódios centrais nas narrativas, análogos em técnica e estética: os planos-sequência - excertos capazes de ilustrar as nuances da abordagem do diretor e como ele constrói sentidos com base na moral. A mais recente marca a abertura de “O Irlandês”, na qual a câmera percorre os corredores de um asilo até, finalmente, fixar-se na figura esmorecida de Frank. Já em “Os Bons Companheiros”, a ausência de cortes se dá quando Henry e sua esposa, Karen, adentram as instalações do Copacabana Nightclub, ponto de encontro da máfia italiana.

Na cena do Copacabana Nightclub, Scorsese constrói uma narrativa visual com o objetivo de garantir à locação uma aura positiva: o longo percurso do casal até seu destino final (restrito às pessoas “comuns”, estrategicamente posicionadas em uma longa fila) criam a sensação de exclusividade - reforçada pela prontidão do *staff* em garantir um lugar à frente de todos e com visão direta para o palco. Já na abertura de “O Irlandês”, a câmera perambula sem ritmo ou sentido pelos corredores do asilo, analisando individualmente os rostos estranhos das instalações. Ao contrário da energia de comunidade evocada na primeira cena citada, o que se encontra é vazio e solidão. Uma estátua da Virgem Maria encontra-se posicionada em meio aos corredores, e embora não seja ela o foco da sequência, é inevitável notá-la em toda sua prontidão para “acolher” as almas ali presentes.

O fato de Scorsese ter escolhido referenciar uma das cenas mais famosas e icônicas de "Os Bons Companheiros" para estilizar a abertura de "O Irlandês" já marca com precisão a diferença de tom entre os dois filmes: enquanto o Copacabana Nightclub é um símbolo para os prazeres efêmeros proporcionados pela vida no crime (drogas, dinheiro, bebidas, luxo e mulheres), enquanto o asilo de Frank ressalta a solidão de um gângster que vai de encontro à morte. O cineasta utiliza da técnica do plano-sequência para construir duas representações cinematográficas opostas, que trazem ainda mais peso ao caráter vazio e passageiro dos benefícios de um membro da máfia. Além disso, a diferença entre ambas as cenas também pode ser encarada como uma reflexão que ultrapassa o submundo do crime: o abismo entre as aventuras fúteis e a brevidade da vida.

Outro recurso visual e estilístico sacado pelo diretor que se faz presente tanto no filme de 1990 quanto no de 2019 é o congelamento de frame (*frame freezing*). Todavia, assim como a "auto referência" explicitada anteriormente, a forma com que essa ferramenta de edição é utilizada por Scorsese em cada uma das produções demonstra onde está seu "ponto de vista" sobre o assunto. Em "Bons Companheiros", o recurso é utilizado para contextualizar o universo da máfia ítalo-americana onde os protagonistas se encontram inseridos, destacando momentos violentos (e impactantes) de sua trajetória; e principalmente apresentando novos personagens à narrativa. O *voice-over* de Henry, elemento comum ao *film noir*, engrandece as personalidades "congeladas", contribuindo para o desfecho do personagem que segue idolatrando os líderes do crime organizado e engrandecendo o estilo de vida gângster. Um exemplo é o momento em que o personagem de Jimmy (Robert De Niro) surge na narrativa: o *freezing* acontece e Henry narra brevemente o currículo por trás do rosto, como se Jimmy fosse uma espécie de mito.

> Foi uma época gloriosa. Os mafiosos estavam por toda parte. Foi antes de Appalachian e antes de Crazy Joe decidir enfrentar um chefe e começar uma guerra. Foi quando conheci o mundo. Foi quando conheci Jimmy Conway. Ele não podia ter mais de vinte e oito ou vinte e nove anos na época, mas já era uma lenda. (...) Jimmy era um dos caras mais temidos da cidade. Ele foi preso pela primeira vez aos onze anos e estava fazendo hits para chefes da máfia quando tinha dezesseis anos. (OS Bons Companheiros, 1990, tradução nossa)

Nesse sentido, o uso do *freezing* em "O Irlandês" é semelhante, pois também é responsável por apresentar novos elementos à narrativa em *voice-over* de Frank Sheeran. Contudo, o frame congelado, na produção mais recente de Scorsese, ganha companhia: um

lettering que destaca a data e a causa mortis do personagem em questão. Indo na contrapartida da mitificação das figuras mafiosas presente em “Os Bons Companheiros”, “O Irlandês” dá ênfase à morte, à finitude da vida e, principalmente, aos caminhos inevitáveis da vida no crime.

A construção de sentido também se faz presente na narrativa como um todo. Embora, estruturalmente, tanto “O Irlandês” quanto “Os Bons Companheiros” sejam organizados de maneira similar, a abordagem estilística dada por Scorsese às cenas que cobrem as ações e acontecimentos de um único dia (em um, o assassinato de Jimmy Hoffa, no outro, a prisão de Henry) se difere bruscamente. Enquanto a edição do filme sênior é regada a drogas, cortes rápidos, violência, ritmo acelerado e uma trilha sonora frenética, a produção mais recente de Scorsese é marcada pela quietude e a sobriedade quase constrangedoras. Há de se ressaltar que a edição de ambos os filmes é assinada pela mesma profissional, Thelma Schoonmaker, colaboradora de longos anos de Martin Scorsese.

Em entrevista[12], o cineasta declarou que o Cinema é realizado, majoritariamente, na sala de edição, e não no set – e as escolhas relacionadas a ritmo, cortes e trilha sonora carregam de significado as ações dos personagens nas respectivas cenas. O resultado é arrebatador para a audiência que assiste “O Irlandês” já tendo conhecimento do desfecho de Henry em “Os Bons Companheiros”: o que poderia ter sido outro *thriller noir* acaba se transformando num estudo profundo sobre moralidade e perdão.

Apesar dos elementos estilísticos e narrativos combinados para construir representações opostas da vida criminosa dos protagonistas, há um momento em que os dois longa-metragens convergem: a existência de uma traição no enredo. Novamente, a abordagem é responsável por potencializar as divergências entre os filmes: enquanto Henry é traído, Frank é o traidor – o que nos leva às representações da confissão dos protagonistas quando colocados contra a legislação.

Enquanto Henry é forçado a denunciar sua “família” da máfia para não pagar com a vida o preço do *lifestyle* gângster, Frank passa o restante de seus dias cumprindo pena e sendo forçado a observar seus “colegas de profissão” definhando. Henry é despido de tudo o que desfrutava enquanto mafioso, principalmente seu status, mas ainda assim é capaz de escapar relativamente ileso de suas malfeitorias, ainda que seus superiores paguem pelos anos de

---

[12] Entrevista concedida à série *Directors' Roundtable* da revista The Hollywood Reporter. Disponível em https://youtu.be/4iLtjMwkOlg. Acesso em 1 dez. 2021

violência causados nas ruas de Nova Iorque. Do outro lado, Frank é forçado a conviver com a solidão e a inevitabilidade da morte - entretanto, ele segue na recusa de entregar seus companheiros à polícia. Quando sua confissão finalmente chega, não é a Lei dos Homens, e sim a Lei Divina que ele procura.

Nos minutos finais, vemos Frank Sheeran, O Irlandês, em busca de reconciliação com a filha ressentida pela morte de Jimmy e os traumas relacionados ao crime. Após inúmeras negativas, ele procura um padre, a quem entrega a tragédia derrocada das consequências dos atos de uma vida. Enquanto Henry ganha o direito a uma nova realidade, mesmo sendo um "zé ninguém", Frank é alguém, mas alguém atormentado pelo próprio passado. É inevitável compará-lo aos personagens "congelados" ao longo da narrativa, que apesar de terem sido entregues à morte de maneira violenta, não se deterioraram perante o próprio reflexo ou sofreram um exílio emocional profundo da própria prole.

Scorsese constrói duas narrativas similares e completamente opostas com Frank e Henry: este último, de certa forma, é comparável aos personagens congelados de "O Irlandês", pois terminou sua trajetória no auge e, embora saudoso do glamour e a segurança proporcionados pela máfia, não experimentou a vida de solidão e culpa que é infligida a Frank Sheeran. Ele, por sua vez, é alcançado pela inevitabilidade do fim, e se vê diante de uma confissão que não salvará sua vida ou a de seus entes queridos, mas sim a sua alma, prestes a ser entregue às mãos da Virgem Santíssima que é mostrada na sequência inicial.

A cena final de "O Irlandês" contrapõe a representação altiva do crime organizado e do estilo de vida gângster que Scorsese constrói em "Os Bons Companheiros". Encarando a efemeridade de sua própria vida no auge dos seus 78, o diretor representa o julgamento de seus protagonistas de maneira mais singela, porém superiormente severa. O *frame* final do longa ilustra com precisão cirúrgica a discussão presente neste trabalho enquanto mostra um Frank Sheeran debilitado, solitário e encarando fixamente uma porta semi-fechada que divide o plano em luz e trevas: os bons companheiros da vida criminosa são efêmeros, ilusórios e não plantam nada além de perda, dor e solidão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma análise esmiuçada de ambos os produtos audiovisuais tidos como objeto na presente pesquisa e a construção do quadro sinóptico - cujos elementos individuais foram

esmiuçados ao longo desta análise, foi possível compreender de maneira mais aprofundada como o cineasta Martin Scorsese foi capaz de construir um olhar singular sobre a violência do crime organizado ao longo de sua carreira. Por meio das ações e da construção de caráter dos protagonistas Frank Sheeran e Henry Hill, somos apresentados a narrativas similares com diferenças não só no desfecho, mas também na abordagem. Ainda que a hipótese inicial desta pesquisa se debruçasse numa espécie de "transformação" no ponto de vista do cineasta, a construção de personagem reside menos num juízo de valor e mais nas ações dos protagonistas. O julgamento moral, apesar de marcar presença por meio de elementos estéticos, aparenta ser menos "imposto" pelas escolhas artísticas do diretor e mais construída por meio de elementos icônicos, introduzidos na narrativa por meio de ações e características reveladoras do caráter de ambos os protagonistas.

Ainda que a presente análise tenha tido sucesso em identificar e pontuar tais ações, seu caráter comparativo - escolha vital para ilustrar de forma mais assertiva como a construção de sentido no meio audiovisual é permeada por inúmeros fatores - permitiu compreender mais profundamente como o enriquecimento da narrativa acontece durante toda a trajetória dos protagonistas, não residindo apenas no clímax. A complexidade garantida aos protagonistas de Scorsese coloca sobre a audiência a responsabilidade do julgamento, trazendo à tona discussões possíveis acerca da violência enquanto fenômeno social, econômico, físico e humano. As escolhas artísticas do cineasta revelam, por meio de seus personagens e suas ações, não apenas os desdobramentos da violência sobre indivíduos e comunidades inteiras, mas desconstroem resoluções que ignoram a multifatorialidade deste fenômeno: o fator humano.

A hipótese não confirmada e sim transformada de que haveria uma espécie de "evolução" na visão de Martin Scorsese sobre a violência ganha, aqui, novos contornos. Ainda que exista a condenação "moral", ela é tida muito mais como uma experiência espiritual em vez de punitivista. Ao alçar indivíduos tidos como "criminosos" ao papel central de suas narrativas audiovisuais, ele garante um olhar essencialmente humano e subversivo ao maniqueísmo típico dos filmes de gênero.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Campinas: Papirus Editora, 2006.

BARAD, Judith. **The Ethical Underpinnings of Kundun.** In: CONARD, Mark T. (org.). The philosophy of Martin Scorsese. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007, p. 211-229.

CONARD, Mark T. (org.). **The philosophy of Martin Scorsese.** Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.

COSTA, Inês Amorim. **Coming out of the Shadows: O Homem e a Cidade do Noir ao Neo-noir.** 2018. 103 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

EHRAT, Johannes. **Cinema and semiotic:** Peirce and film aesthetics, narration, and representation. Ontario, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2005.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro:** Os Fundamentos do Texto Cinematográfico. 14ª edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

GOMES, Fernando Franqueiro. **DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE: DOIS OLHARES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EDWARD "TEDDY" DANIELS DE ILHA DO MEDO.** 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

IMDB. **Os Bons Companheiros (1990).** Disponível em https://www.imdb.com/title/tt0099685/. Acesso em 1 dez. 2021.

IMDB. **O Irlandês (2019).** Disponível em https://www.imdb.com/title/tt1302006/?ref_=ttpl_pl_tt. Acesso em 1 dez. 2021.

KOWALSKI, Dean A. **Goodfellas, Gyges, and the Good Life.** In: CONARD, Mark T. (org.). The philosophy of Martin Scorsese. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007, p. 31-52.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos.** Covilhã: Livros LabCom, 2010.

OS Bons Companheiros (título original: Goodfellas). Direção: Martin Scorsese. Produção: Irwin Winkler, Barbara De Fina. Estados Unidos: Warner Bros, 1990.

O Irlandês (título original: The Irishman). Direção: Martin Scorsese. Produção: Martin Scorsese, Robert De Niro, Jane Rosenthal, Emma Tillinger Koskoff, Irwin Winkler, Gerald Chamales, Gastón Pavlovich, Randall Emmett, Gabriele Israilovici. Estados Unidos: Netflix, 2019.

PALMER, R. Barton. **Scorsese and the Transcendental.** In: CONARD, Mark T. (org.). The philosophy of Martin Scorsese. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007, p. 231-246.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANDERS, Steven M. **No Safe Haven: Casino, Friendship, and Egoism.** In: CONARD, Mark T. (org.). The philosophy of Martin Scorsese. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007, p. 7-21.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia.** 3ª ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

ANEXO A - Quadro sinóptico

HENRY	FRANK
Jovem	Idoso
Sem filhos	Com filhos
Trajes jovens, despojados e visualmente associados ao luxo	Trajes sociais, contidos e de extrema sobriedade
Anseia pelo estilo de vida na máfia	Encontrou na máfia um modo de sobrevivência
Idealiza as grandes figuras da máfia	Possui uma relação de gratidão
Extremamente subserviente	Age “de igual para igual”
Espetaculariza, anseia por e performa violência	Enxerga a violência como um recurso necessário
Convivência superficial com a morte	Serviu ativamente na Guerra
Estilo de vida extravagante e ostentativo	Estilo de vida mais ordinário, mediano
Sente desprezo pelas autoridades e goza da impunidade	Desvia de conflitos para com as autoridades e age de maneira mais institucionalizada com o passar dos anos
Comportamento explosivo, frequentemente acompanhado de gestos “grandes” e performáticos	Age com naturalidade e assertividade, tendo um comportamento contido em boa parte da narrativa
Age e depois pensa	Pensa e depois age
É repetidamente visto consumindo bebidas alcoólicas	Consome bebidas alcoólicas em contextos de convivência social
Fortes tendências de autoproteção	Possui um intenso senso de proteção perante os “companheiros”
Possui um vocabulário “das ruas”	Vocabulário enriquecido - incluindo uma segunda língua (Italiano)
Nos voice-overs, fala muito de si e pouco se debruça sobre os conflitos de terceiros	Nos voice-overs, externaliza uma análise constante das ações e sentimentos alheios
Sua “ação-chave” (a traição dos companheiros) está ligada APENAS ao senso de autoproteção	Sua “ação-chave” (a traição dos companheiros) está ligada ao senso de proteção da comunidade como um todo
Há medo e desejo de escapar das	Há conflito, dor e silêncio tanto no “pré”

consequências de seu ato (acerto de contas pelas mãos da Lei ou da Máfia)	quanto no “pós” da ação-chave
Curva-se diante das autoridades quando confrontado	Apesar da ruptura causada pela “ação-chave”, mantém-se firme diante do confronto
Seu desfecho é análogo à sua trajetória enquanto personagem e remonta às suas convicções ligadas à status, poder e influência	Seu desfecho é análogo à sua trajetória enquanto personagem e remonta à lealdade pelos companheiros e apenas por eles