

O Apolíneo e o Dionisíaco no ‘Poderoso Chefão’

The Apollonian and the Dionysian in ‘The Godfather’

Bárbara Raffaele Carvalho Santos¹

José Benedito de Almeida²

Resumo

O objetivo desse artigo é analisar dois personagens do romance *O Poderoso Chefão* de Mario Puzo, os irmãos Santino e Michael Corleone, a partir dos conceitos de apolíneo e dionisíaco, criados por Friedrich Nietzsche. Partimos do princípio de que esses conceitos são forças que atravessam o comportamento humano e não somente fenômenos exclusivos da cultura helênica. Esta perspectiva nos parece adequada a partir da obra do próprio Nietzsche e da bibliografia dos estudiosos consultados. Nossa tese é a de que o personagem Santino Corleone representa o impulso dionisíaco enquanto Michael Corleone representa o impulso apolíneo.

Palavras-chave: Apolíneo. Dionisíaco. Nietzsche. Puzo. ‘O Poderoso Chefão’.

Abstract

The purpose of this article is to analyze two characters from the novel *The Godfather* of Mario Puzo, the brothers Santino and Michael Corleone, based on the concepts of Apollonian and Dionysian, created by Friedrich Nietzsche. We assume that these concepts are forces that cut across human behavior and not just phenomena exclusive to Hellenic culture. This perspective seems appropriate to us based on the work of Nietzsche himself and the bibliography of the consulted scholars. Our thesis is that the character Santino Corleone represents the Dionysian impulse while Michael Corleone represents the Apollonian impulse.

Keywords: Apollonian. Dionysian. Nietzsche. Puzo. ‘The Godfather’.

¹ Barbára Raffaele Carvalho Santos, professora da Educação Básica e Mestra em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: professora.barbara.raffaele@gmail.com. Link para o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/3102560790537615>.

² José Benedito de Almeida Júnior. Instituto e Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: jbeneditoalmeida@gmail.com. Link para o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/0240796579540981>



INTRODUÇÃO: O APOLÍNEO E O DIONISÍACO COMO FORÇAS DA NATUREZA QUE ATRAVESSAM O ESPÍRITO HUMANO

Os impulsos apolíneo e dionisíaco, bem como a duplicidade de suas relações, podem ser entendidos como forças que atravessam o espírito humano para além de um fenômeno cultural grego, assim como destaca Nietzsche em o nascimento da tragédia, Apolo se transfigura em sonhos e Dioniso aparece como embriaguez. Trata-se de uma hipótese interpretativa que será utilizada como fundamento teórico para a análise do romance. Evidentemente, não tem a pretensão de ser uma interpretação totalizante, pois o apolíneo e o dionisíaco também podem ser interpretados de outras maneiras, mas acreditamos que essa hipótese é viável – ao menos como metáfora – para a interpretação dos personagens e suas ações no romance de Mario Puzo.

A esse respeito podemos destacar as palavras de Scarlett Marton em *Nietzsche e a arte de decifrar enigmas*: “As denominações de Apolo e Dionísio, ele as toma dos gregos, mas nem por isso pensa reproduzir as características das divindades gregas.” (MARTON, 2014, p.21). Nesse mesmo sentido, Zilberman (1997) em *Nietzsche e a História da Literatura* aponta a possibilidade de se interpretar esses conceitos num espectro mais amplo do que o da cultura helênica:

O nascimento da tragédia no espírito da música, lançado em 1872, conclui com uma utopia, a de que a arte possa retomar o bom caminho da tragédia, **propiciando a expressão harmoniosa e conjunta de dois espíritos fundamentais à vida humana**, o apolíneo e o dionisíaco. [...] O nascimento da tragédia transmite-nos, pelo menos: as noções de apolíneo e dionisíaco, incorporadas à teoria estética enquanto princípios vitais geradores de obras de arte, no âmbito da produção, ou emanados delas, enquanto experiência de recepção. (ZILBERMAN, 1997, p. 73. O destaque é nosso).

Os dois conceitos permitem, como afirma Zilberman, estabelecer um critério de análise e de produção da obra de arte, porque não são apenas expressões helênicas, mas “dois espíritos fundamentais à vida humana” e, como veremos adiante, são princípios vitais geradores da obra de arte. No caso de



Puzo, os dois irmãos estabelecem uma relação de duplicidade, ora em guerra, ora em reconciliação. A tensão entre os irmãos se dá porque tem opiniões diferentes sobre os negócios, mas se amam por um sentimento fraterno indissolúvel. Esse é um dos elementos de *O Poderoso Chefão* que faz desse romance uma das obras que melhor exploraram esse caráter de duplicidade.

É em *O nascimento da tragédia* Nietzsche que batiza o termo *dionisíaco*: “Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade – pois quem conheceria o nome do Anticristo? Com o nome de um deus grego: eu a chamei *dionisíaca*.” (NIETZSCHE, 2007, p. 18). Esse instinto, identificado por Nietzsche, apesar do filósofo identificar as ações das forças na tragédia, outras obras podem ser interpretadas a partir dos impulsos, o próprio autor utiliza como exemplo, a obra de 1520 *Transfiguração* de Rafael Sanzio para identificar as forças apolínea e dionisíaca. Desse modo, percebemos que a representação das forças é ampla, e aqui, pretendemos usar essas forças como interpretação dos dois personagens do romance de Mario Puzo.

Para reforçarmos ainda mais a pertinência da aplicação desses princípios instintivos em outro universo cultural e em outras expressões artísticas, recorramos à outra obra de Nietzsche *Ecce Homo* na qual comenta as novidades do seu livro. Dentre essas novidades há uma que nos interessa sobremaneira, na qual ele afirma: “As duas decisivas *novidades* do livro são, primeiro, a compreensão do fenômeno *dionisíaco* nos gregos – oferece a primeira psicologia dele, enxerga nele a raiz única de toda a arte grega.” (NIETZSCHE, 2008, p. 60) Os dois destaques em itálico são do autor e o negrito na preposição é nosso: o fenômeno do dionisíaco *nos* gregos nos indica que esse fenômeno não é exclusivo dos gregos, mas neles se manifesta tal qual Nietzsche descreverá. Assim como a hiperracionalidade socrática não foi exclusiva entre os gregos, ela é a morte dos impulsos e o início da decadência por impedir o desfrute de partes belas e partes dolorosas da vida, reduzindo a vida à lógica e à verdade.

Partimos, nesse trabalho, da hipótese de que o apolíneo e o dionisíaco são dois instintos inerentes ao ser humano, por serem impulsos da natureza e os homens fazerem parte dela, e que também estão relacionados à geração das



obras de arte. Assim, acreditamos que é possível analisar os personagens do romance já citado, a partir de características que nos reportaram às definições de Nietzsche sobre esses dois instintos.

No romance, os irmãos representam esses instintos, mas também a relação de duplicidade deles, pois – conforme veremos mais adiante nesse artigo - há algo de apolíneo em Santino, e algo de dionisíaco em Michael. Conforme Nietzsche há no fundo do temperamento apolíneo um substrato dionisíaco encoberto: “[...] o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo e do dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.” (NIETZSCHE, 2007, p. 24).

Nietzsche se refere ao fato de essas forças antagônicas gerarem o desenvolvimento da arte grega, ora figurativa (apolínea) ora não figurada (como a música de Dionísio) fazendo com que de sua discórdia aberta novas produções surjam, assim como em suas periódicas reconciliações. Sendo assim, eles são interdependentes apesar da tensão entre eles. Marton explica essa mútua imbricação dos dois instintos:

De um lado, o impulso apolíneo torna possível que se manifeste a unidade primordial da vida através da multiplicidade dos seres vivos individuais; de outro, o impulso dionisíaco revela o caráter inexorável do vir-a-ser, sublinhando que tudo o que nasce deve necessariamente perecer. Quando Dionísio predomina, o ser humano está entregue ao arrebatamento selvagem; quando Apolo prevalece, o homem é dominado pelo otimismo teórico. (MARTON, 2014, p. 27)

Não nos deteremos nas características ou exemplos da arte grega, seguindo a trilha do pensamento nietzschiano e sua rica tradição crítica, mas, como dissemos, com certa liberdade, tomar emprestadas as definições de apolíneo e dionisíaco para aplicá-las a dois personagens de uma obra literária que não está vinculada à cultura grega e que, no entanto, parecem se encaixar muito bem nos impulsos descritos por Nietzsche. Fica muito claro que os comportamentos de Santino e Michael Corleone são antagônicos, sendo que ocorrem periódicas reconciliações que dão movimento à história e à dinâmica dos personagens. Especialmente no caso de Michael, é facilmente identificável



o impulso apolíneo de harmonia, racionalidade, aparência, ocultando um instinto dionisíaco de vida que pulsa intensamente em seu interior.

Em nossas pesquisas encontramos outras análises de obras de arte baseadas nos conceitos de apolíneo e dionisíaco de Nietzsche. Um dos casos é o artigo - *Um cisne: duas forças*, de Portugal, Salgado e Beccari (2014) no qual esses conceitos são utilizados para a análise de uma das personagens, a protagonista do filme, a bailarina Nina. Ela tem a oportunidade de estrelar *O Lago dos Cisnes*, no entanto, sua característica predominantemente apolínea é um empecilho para trabalhar como seu diretor, Leroy, pretende, isto é, que uma mesma bailarina interprete o cisne branco – apolíneo - que se caracteriza pelo rigor técnico, e o cisne negro - dionisíaco – que se caracteriza pela sensualidade e espontaneidade. Conforme vemos no trecho a seguir:

Leroy, determinado a encontrar uma bailarina capaz de bem expressar seus movimentos de duas maneiras opostas – ou seja, formal e contidamente (apolíneo) enquanto cisne branco, e sensual e impulsivamente (dionisíaco) enquanto cisne negro –, convoca algumas bailarinas do grupo, entre elas Nina, para um teste. Quando Nina interpreta o cisne branco, Leroy se aproxima e diz: “Se eu estivesse procurando uma bailarina para interpretar somente o cisne branco, você seria a escolhida”. Sua interpretação do cisne negro, entretanto, carece de sensualidade e de desprendimento do detalhismo formal. (PORTUGAL, et all. 2014, p. 21)

O diretor percebe o potencial dionisíaco oculto sob o manto apolíneo que ela exibia orgulhosamente, e tenta despertá-lo na bailarina, de modo pouco ortodoxo, e levar a cabo a interpretação. Dessa forma, o diretor acredita que se uma mesma bailarina demonstrar um aspecto apolíneo e outro dionisíaco a apresentação ganharia em força dramática.

Gilberto Freyre também explorou esses conceitos de modo a interpretá-los como tendências do comportamento humano, muito além da experiência helênica, tal como podemos ver nos seguintes excertos: “Sabe-se que os dois característicos - dionisíaco e apolíneo - são importantes na Antropologia moderna, quer na caracterização de indivíduos ou, antes, de pessoas, quer de grupos humanos. Quer na caracterização desses grupos, quer de suas culturas.” (FREYRE, 2009, p. 47).



Apesar de sua abordagem referir-se ao universo epistemológico da antropologia, os conceitos são descritos de modo idêntico ao proposto por Friedrich Nietzsche indicando uma oposição entre o dionisíaco e o apolíneo, mas, ao mesmo tempo, as necessárias reconciliações periódicas entre ambos:

O dionisíaco significando exuberância, liberdade e, até, licença da expressão em comportamentos, em artes em modos de sorrir de rezar, de amar, de dançar, de cantar, de amar! [...] A expressão apolínea, significando dignidade, discrição, equilíbrio, em todas as formas de expressão humana ou cultural [...] O feitiço romântico de comportamento, de arte, de atitude tenderia a ser dionisíaco. O clássico a ser apolíneo. E – é claro – em não poucos casos, os dois feitiços, em vez de puros ou absolutos, apresentarem-se mistos. (FREYRE, 2009, p. 47).

Em nossa perspectiva, reforçamos, o apolíneo e o dionisíaco estão presentes nos dois personagens do romance, tal como a forma mista assinalada por Freyre, sendo que há uma predominância do caráter externo mais em um do que em outro dos personagens. O dionisíaco Sonny Corleone é mais extrovertido, relaciona-se de modo mais confiante com o mundo exterior, mas quando tem que lidar com as próprias pulsões, em especial, controlá-las tem muita dificuldade para isso, por isso na expressão do próprio pai era um “mau Don”, porque um chefe deve saber controlar os seus impulsos e trabalhar sempre pelos negócios.

Michael Corleone, por sua vez, era um tipo introvertido, sabia lidar bem com os sentimentos e controlar seus impulsos, mas em relação ao mundo externo tinha enorme dificuldade de comunicação – a única exceção é com o pai – por isso seus grandes desentendimentos com a esposa, com os filhos e até mesmo com o irmão, pois sentindo-se pouco a vontade para explicar o que pensava e o que tinha em mente deixava as pessoas ao seu redor, confusas e inseguras.

OS PERSONAGENS

Para fundamentar nossa análise dos personagens do romance – dentro do campo da crítica literária – utilizaremos a obra de Beth Brait *A Personagem* (1987). Em determinado trecho a autora afirma:



Quando pensamos nas personagens que povoam a tradição literária e que nos tocam tão de perto que temos a impressão de terem existido numa dimensão que as torna imortais e capazes de falar eternamente das inúmeras possibilidades de existência do homem no mundo, tocamos necessariamente no poder de caracterização de seus criadores. (BRAIT, 1987, p. 66)

Essa caracterização dos personagens, conforme Brait, deve buscar instrumentos para a análise e fundamentação dos juízos acerca do objeto. Baseados nessa concepção, escolhemos os conceitos de apolíneo e dionisíaco para analisar os dois personagens do romance *O Poderoso Chefão* uma vez que nos aparece bastante adequado utilizar as definições relativas aos dois instintos para definir as diferentes convicções e ações dos dois irmãos que substituem o pai no comando da família Corleone.

Evidentemente, temos consciência do caráter parcial de toda interpretação, independentemente do fato de escolhermos instrumentos fornecidos pela estilística, pelo estruturalismo, pela psicanálise, filosofia ou outras áreas. No entanto, justamente essa diversidade de instrumentos e interpretações possíveis contribuem para os debates sobre a construção de personagens, teoria do romance e, no nosso caso, dos conceitos filosóficos. Ainda, conforme Brait;

Se todas essas perspectivas contribuem para uma leitura da construção da personagem, é preciso estar atento para o seu caráter parcial, não correndo o risco de reduzir o trabalho do escritor e a sua dimensão aos grilhões teóricos que o escolhem, com louváveis intenções, para seu objeto de análise. (BRAIT, 1987, p. 68)

É sempre possível fazer inúmeras interpretações dos traços que compõem o personagem, dependendo da perspectiva e dos códigos assumidos pelo intérprete para sua análise, por isso, nenhuma dessas perspectivas pode ter a pretensão de captar a totalidade da dimensão da personagem. Tendo isso em vista, nesse trabalho, insistimos que há duplo risco. O primeiro é de reduzirmos o trabalho do escritor aos grilhões teóricos dos conceitos filosóficos. O segundo é o de reduzir a riqueza conceitual e dos conceitos de apolíneo e o dionisíaco ao aplicarmos esses conceitos sobre personagens de um romance. Contudo, estando conscientes desse duplo risco de redução, assumimos a



postura de que a riqueza da literatura crítica dos estudiosos se faz na medida em que ousamos refletir para além dos limites das áreas do saber sem a pretensão de que nossa análise seja definitiva, podemos dizer que, de certa forma, é um chamamento para uma reflexão coletiva.

O APOLÍNEO E O DIONISÍACO

Para analisar o apolíneo e o dionisíaco, utilizaremos *O Nascimento da Tragédia* e *Ecce Homo* ainda que os conceitos estejam presentes outras obras, acreditamos que, para a finalidade desse artigo, sejam suficientes para delinear as forças da natureza descritas por Nietzsche, que pretendemos tomar como critério para analisar a obra de Mario Puzo.

No *Nascimento da Tragédia* Nietzsche afirma que o dionisíaco é o anseio do feio, da síntese de um ser que é bode e sátiro. Mas por que esse anseio? Uma espécie de compensação do anseio de beleza, que representa a cultura grega. Ora, a tragédia é então resultado desse antagonismo entre uma força que tende ao belo e outra que tende ao feio. Se o dionisíaco representa uma loucura, então seria, conforme suas palavras, uma neurose de sanidade, porque ao contrário de ser considerada uma doença, esse mergulho no feio, na força, no prazer etc. representa a própria saúde da cultura grega, pois renova as próprias forças do apolíneo.

Ainda segundo Nietzsche, nesse mesmo texto, essa loucura trouxe grandes bênçãos à Hélade, conforme Platão (FEDRO, 244) por meio de visões e alucinações que se comunicaram e orientaram assembleias. Muitas vezes, portanto, as orientações políticas não foram derivadas de discursos racionais e sim dessas alucinações ou visões que as pitonisas anunciavam aos seus consulentes. No caso da arte, o dionisíaco também procedia da mesma forma, pois sua loucura e desejo do feio era o equilíbrio necessário ao anseio de beleza. Essa loucura, ou possessão dionisíaca, é a força que pulsa contra o instinto de secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, uma moral que nega a vida.



O apolíneo, por sua vez, é derivado do “deus resplandecente” que reina sobre o mundo da fantasia interior, dando-lhe luz e beleza e servindo, igualmente, como aquele que orienta a realidade do mundo exterior. O véu de Maya que encobre os olhos do homem o ajuda a viver, sob uma aparência de mundo tranquilo, aquilo que é uma situação sempre delicada, tal como descrito na metáfora de Schopenhauer que Nietzsche reproduz. Contudo, o apolíneo e seu princípio não podem ultrapassar o limiar do sonho, tal como Nietzsche afirma:

Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. (NIETZSCHE, 2007, p. 19)

O apolíneo apresenta a beleza do mundo exterior, mas como um véu que encobre seus verdadeiros fundamentos dionisíacos que continuam vivos e pulsantes, mesmo sob as máscaras da arte, da arquitetura, da linguagem.

Nietzsche, então, se propõe a demolir esse edifício da cultura apolínea que aparenta o belo e mostrar seus verdadeiros fundamentos dionisíacos. Há, assim, uma dinâmica da arte e da cultura helênicas que se caracteriza por uma duplicidade de relações: em determinado momento, uma luta inclemente entre os princípios ou instintos opostos, em outro, as necessárias reconciliações.

Para ilustrar essa duplicidade, cria uma metáfora:

[...] o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. [...] A seus deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico (*Bildner*), a apolínea, e a arte não figurada (*unbildlichen*) da música, a de Dionísio. (NIETZSCHE, 2007, p. 24)

A arte, e a cultura em geral, se desenvolvem e se recriam a partir dessa duplicidade de relação. Quando a beleza atinge, por assim dizer, o seu auge, o instinto dionisíaco se manifesta pondo abaixo o véu de Maya que encobria sua



verdadeira instintiva com a ilusão da beleza e harmonia exteriores. O rasgar do véu de Maya, porém, não é feito na mesma linguagem que constrói a beleza apolínea, e sim por meio do símbolo. No festival dionisíaco a música, crescendo em intensidade, faz com que o servidor de Dionísio se expresse pelo corpo inteiro e não somente por meio de palavras. Até o momento em que se desprende de si próprio em êxtase! Tal descrição parece nada ter a ver com o apolíneo, ser o seu completo oposto, no entanto, Nietzsche observa:

Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto, entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, **que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.** (NIETZSCHE, 2007, p. 32 - o destaque é nosso)

Enfim, podemos concluir – até aqui – que a beleza e a harmonia da arte e da cultura helênicas são como uma máscara ou véu que encobre e oculta uma natureza pulsante e intensa. Somente a embriaguez ou a possessão dionisíaca, por meio da expressão do simbólico, pode romper esse véu no momento de luta entre os instintos opostos, para depois, por meio da reconciliação, a beleza e a harmonia apolínea se reconstituírem ocultando, novamente, o dionisíaco até uma nova luta entre ambos. Nem o apolíneo, nem o dionisíaco devem anular seu oposto, afinal, a criação e recriação da arte e da cultura se dão justamente por meio desse movimento incessante de encobrimento e desvelamento.

O PODEROSO CHEFÃO: O ROMANCE E OUTRAS FONTES

As obras de Mario Puzo descrevem personagens que vivem num universo que possui seu próprio *ethos*. Em muitas ocasiões, diferentes personagens destacam o orgulho pátrio siciliano que os faz olhar com desconfiança para a dominação de governo de Roma sobre a ilha. Além disso, esses personagens, na sua maioria, mantêm determinadas características psicológicas, tanto os homens quanto as mulheres: o espírito vibrante e impetuoso. Quando o filho



adotivo de Don Vito Corleone tem que descrever o perigoso Solozzo utiliza uma expressão que faz o Padrinho entender rapidamente como deve lidar com ele, Tom Hagen lhe diz: “ele é um siciliano”.

Apesar de os habitantes da ilha serem católicos, conceitos como os de bem e mal, ou de bom e ruim, não seguem exatamente o cânone e as orientações oficiais da Igreja Católica. Desse modo, por exemplo, a *vendeta* é, por vezes, muito mais honrosa do que “dar a outra face”; da mesma maneira, por vezes, a *ormetta* (o código de silêncio), é muito mais honrosa do que dizer a verdade.

O *Poderoso Chefão* foi publicado originalmente em 1969 e a estreia da adaptação para o cinema ocorreu em 1972. O roteiro do filme é de Francis Ford Coppola e de Mario Puzo, cuja presença foi fundamental para manter uma linha contínua entre a caracterização dos personagens no romance e no filme. Evidentemente, nem todos os aspectos do romance foram explorados, mas o espírito dos personagens principais foi, com certeza, mantido, isso é, além daquele *ethos* siciliano, os instintos apolíneo e dionisíaco que apresentam uma constante relação de lutas e de reconciliações, seja entre os personagens, seja nos dramas vividos por alguns deles.

O romance *O Siciliano* (1984) nos ajuda a compreender o universo ético siciliano do qual Don Vito Corleone é herdeiro. Nos dois romances há personagens que se caracterizam por aqueles dois instintos.

Podemos dizer que no *Poderoso Chefão* o personagem predominantemente dionisíaco é Santino; os personagens predominantemente apolíneos são Don Vito e Michael. Já no romance *O Siciliano* o personagem D. Croce Malo é predominantemente apolíneo e personagens como o cabo Silvestro, e os bandidos Terranova e Passatempo são predominantemente dionisíacos. O protagonista desse romance, porém, não parece se encaixar em nenhum desses dois instintos, hipoteticamente, dizemos que se trata de uma categoria a qual podemos chamar “vida heroica” e que será motivo para estudos futuros.

A história do *Poderoso Chefão* não se destacou na literatura e no cinema somente pela qualidade da narrativa. O artigo de Pires *A influência de O*



Poderoso Chefão na narrativa em Família Soprano (2015) traz uma análise sobre a importância que a versão cinematográfica do romance de Puzo trouxe para a caracterização no cinema, pois “Até então, as obras cinematográficas retratavam os gângsteres como sujeitos solitários e psicopatas”(PIRES, 2015, p. 43). Conforme Pires e suas fontes, Don Vito Corleone não se encaixa nesse tipo de descrição, seu carisma é decorrente do fato dele ser paternalista e ajudar as pessoas de sua comunidade. Nesse sentido: “Biskind (1983) aponta que o carisma do chefe também é decorrência do seu papel de benfeitor, já que ele resolvia questões que as pessoas não conseguiam por vias legais.” (2015, p. 44) Para Santopietro (2012), por outro lado, (*apud* Pires, 2015, p. 44) o carisma dos atores Marlon Brando e Al Pacino foram decisivos para o efeito do filme sobre o público.

Para além da interpretação de Pires, bem como da vasta e qualificada bibliografia por ela utilizada, acreditamos que o carisma desses personagens, que amealharam milhões de fãs e influenciaram de modo decisivo a produção artística sobre o tema, estão além do carisma ou do papel paternalista de benfeitor.

Em primeiro lugar, deve-se observar que Don Vito é um pai amoroso e protetor de sua família, isso já faz boa parte do público se identificar com ele. O fato de ser um chefe mafioso e de usar a violência (bem como ter o controle de políticos, juízes e policiais por meio de propinas) é uma *consequência* da desigualdade da justiça comum dos Estados Unidos que protegia os ricos em desfavor dos pobres e dos imigrantes. Portanto, se há chefes mafiosos como Don Corleone é por causa da injustiça promovida pelo estado americano.

O uso da violência é sempre condicionado à reparação de uma injustiça sofrida por uma pessoa que, sem poder contar com as instituições oficiais, fica à mercê de pessoas más e poderosas. Também é um dos recursos para os negócios, porém, nunca de forma gratuita como exercício da vontade de poder, mas para proteger os interesses da família contra os interesses de outros que, por sua ambição, precisam tomar os negócios do *chefão*, portanto, em última instância, a violência é um meio de autodefesa.



Além disso, a identificação do público em geral com os personagens principais se dá pelo fato de Puzo buscar no *ethos* siciliano a orientação psicológica dos seus personagens em especial, a coragem. Por meio dessa caracterização, apresentou os impulsos de apolíneo e dionisíaco. É preciso ter coragem para fazer o que é certo, mesmo que se vá contra o que a moral da Igreja ou as leis exijam. O certo é proteger a família da violência dos poderosos. Tanto o dionisíaco, quanto o apolíneo possuem essa coragem. O que os diferencia é o fato de que o primeiro age por meio do impulso e não mede as consequências, apenas pensa fazer o que é necessário. O segundo, por sua vez, age, porém, apesar de possuir no íntimo o ímpeto dionisíaco, calcula os prós e contras de suas ações. No *Poderoso Chefão* Tom Hagen sintetiza esse *ethos* quando explica a Don Corleone que é Virgil Sollozzo, homem que quer propor-lhe um negócio. Assim que a reunião acaba, dá-se um breve, porém significativo diálogo:

Quando Hagen voltou à sala, Don Corleone perguntou-lhe:

- O que você acha desse homem?

- Ele é siciliano – respondeu Hagen secamente. (PUZO, 2015, p. 106)

Outra característica destacada pela crítica é que o chefe, Don Vito age como benfeitor para sua comunidade: ele auxilia as pessoas pobres a conseguirem sobrevivência, bem como os injustiçados a serem reparados. Consegue fazer com que o padeiro Enzo possa ficar nos EUA e casar com a namorada; a viúva a resolver o problema com o senhorio calabrés (essa cena aparece somente na segunda parte da trilogia); o agente funerário Bonasera a obter justiça contra a violência que dois jovens praticaram contra sua filha. Tais atitudes são opostas ao mafioso por ele morto na juventude, Don Fanucci que utilizava a violência e as ameaças contra a comunidade na qual vivia. Assim, o Padrinho faz a justiça que deveria ser feita pelo Estado, que se ausenta na proteção dos pobres e fracos.

Em *O Siciliano* o problema é parecido, tanto em relação a chefões cruéis, como em relação à administração de Roma que mandava os *carabinieri* para a Sicília e estes abusavam de suas prerrogativas contra os cidadãos da ilha. Quando se era vítima de injustiças, roubos ou agressões apelar para a



administração de Roma ou para os *carabinieri* era pura perda de tempo e ainda se ficava sujeito às humilhações. Assim, quando um Padrinho concentrava poder em torno de si, e o usava para fazer a justiça, conseguia angariar o apoio de todos simplesmente porque fazia a justiça que o Estado era incapaz de oferecer. Numa das cenas mais determinantes desse *ethos* Don Corleone diz ao agente funerário Amerigo Bonasera:

Se você tivesse vindo pedir-me justiça, essa escória que desgraçou sua filha estaria hoje chorando lágrimas de amargura. Se por infelicidade um homem honesto como você fizesse inimigos, eles se tornariam meus inimigos – Don Corleone levantou o braço, o dedo apontando para Bonasera – e então, acredite em mim, eles teriam medo de você. (PUZO, 2015, p. 43)

Don Corleone fica ofendido duplamente com Bonasera e o demonstra com clareza, fazendo o homem entender seu ponto de vista e, assustado, jurar lealdade. Em primeiro lugar, porque este lhe oferecera dinheiro para que os agressores fossem justicados. O Padrinho não é um justiceiro, ele não usava seu poder para *vendetas*, mas por justiça, o que é muito diferente e isso nos leva à segunda ofensa. Bonasera queria que os rapazes fossem mortos, mas Don Corleone o corrige dizendo que sua filha não fora morta, então matá-los não seria justo, por isso, a justiça será feita conforme a *proporção*, lembrando-nos uma noção de justiça que remete à noção aristotélica.

O que move e direciona as ações de Don Vito Corleone – e mais tarde também Michael – não era ambição por dinheiro, poder ou *glamour*, mas a proteção da família contra as injustiças dos poderosos, daqueles que manipulam as cordas da política (imagem que ilustra um dos cartazes dos filmes). Quando se trata de agir não o fazem por vingança pessoal e sim, como dissemos, pela proteção da família, por isso a pergunta: “é bom para os negócios?” representa, em última instância, “é bom para a família?”, pois os negócios não são um fim em si, porém a forma de proteger e manter a família e os amigos.

SANTINO CORLEONE



Nossa tese é a de que Santino Corleone, também chamado pelo apelido Sonny, é predominantemente dionisíaco por seu caráter impulsivo tendendo à desmedida por seu amor à vida, à força, ao prazer. Logo no início de *O Poderoso Chefão* descreve-se as características físicas e psicológicas de Santino em que tudo parece remeter ao excesso, à desmedida, conforme veremos nos próximos itens. A descrição psicofisiológica de Sonny indicará ao leitor, o caráter evidentemente dionisíaco de sua personalidade:

Sonny Corleone, tinha força, tinha coragem. Era generoso, e sabia-se que seu coração era tão grande quanto seu órgão. Contudo, ele não tinha a humildade do pai, tendo, em vez disso, **um temperamento vivo, ardoroso, que o levava a cometer erros de julgamento.** (PUZO, 2015, p. 18 os destaques são nossos).

EROTISMO

Ficou claro, pelos trechos acima, o erotismo na caracterização do personagem. Tanto no romance, quanto no filme, esse seu impulso erótico (para utilizarmos um termo grego satíriase) o fazia procurar amantes. Em especial, a amante Lucy³. Durante a festa de casamento ela e Sonny encontram um momento para que a atração entre os dois se tornasse mais do que um flerte:

Agora, à medida que ela subia a escada em direção à Sonny, um tremendo ardor de desejo percorria-lhe o corpo. Sonny agarrou-a e a empurrou pelo corredor até um quarto vazio. Suas pernas fraquejaram quando a porta se fechou atrás deles. (PUZO, 2015, p. 35)

O momento inusitado que escolheram para o intercuro implicará, para Sonny, dois riscos. O primeiro deles é em relação à presença de dezenas de pessoas na festa, dentre elas sua esposa e seus três filhos pequenos. O segundo risco se dá, porque, durante sua aventura, o pai e tom Hagen estavam atendendo amigos no escritório da casa e precisavam de sua presença, tanto

³ Na primeira parte da trilogia, ela terá um papel reduzido, mas no romance sua participação é bem mais complexa, no entanto, em descrições de fatos ocorridos na Califórnia, em especial com John Fontaine. Lucy engravida nessa relação e seu filho Vincenzo Manzini, que será o novo Don substituindo Michael.



que Don Vito manda Tom Hagen trazer à sua presença o filho mais velho. O prazer do erotismo o fez ser duplamente imprudente!

A FORÇA FÍSICA

Em vários momentos do romance relembra-se que Sonny, desde a infância, brigava e se impunha fisicamente aos outros meninos. Sua descrição como um homem mais alto e mais forte do que a média indica que ele se valia dessa força como elemento fundamental de sua liderança:

Sonny Corleone era alto para a primeira geração americana de descendência italiana; tinha mais de 1,80m de altura, e sua cabeleira abundante e ondulada fazia-o parecer ainda mais alto. Seu rosto era como o de um cupido grosseiro, de feições serenas, mas com lábios arqueados excessivamente sensuais, e o queixo rachado em covinhas, curiosamente obsceno. (PUZO, 2015, p. 17)

No início de sua juventude, seu caráter explosivo, seu espírito de liderança e sua disposição física para a ação levam o pai a aceitá-lo nos negócios. Em pouco tempo, torna-se um dos três *caporegimes*, isto é, os homens de mais alta confiança de Don Corleone. Os outros dois Peter Clemenza e Salvatore Tésio, ambos amigos de juventude do Don o que denota a rápida ascensão de Sonny, mesmo que, a princípio, contra a vontade do pai.

A cena mais marcante do uso da força é descrita na ocasião em que ele dá uma surra no cunhado Carlo Rizzi por ter batido em sua esposa, a irmã de Sonny, Constanza Corleone ou Connie. Pires (2015) observa que várias cenas do *Poderoso Chefão* tornaram-se icônicas e foram reproduzidas não somente em filmes e seriados sobre a máfia, como *A Família Soprano*, mas também de forma aleatória em outras histórias como em *Os Simpsons* no qual, em um dos episódios, a personagem Margie espanca uma pessoa reproduzindo a de Sonny em Carlo.

Há, pois, uma brutalidade ou monstruosidade em Sonny: sua força e seu temperamento o tornam um líder que age com vigor, porém, tal como o pai, não para humilhar os fracos e, sim, em nome da justiça. No episódio da surra no cunhado, Puzo descreve uma característica que temperava a fúria de Sonny: ele



não matou Carlo porque esse não reagiu aos golpes que sofreu. Se Carlo tivesse reagido, provavelmente acabaria morto ali mesmo na rua, diante de todos, porém limitando-se a fugir e proteger-se dos golpes violentos que sofria, salvou sua própria vida, pois Sonny, não tinha o ímpeto de matar alguém claramente indefeso, conforme o trecho assim descrito:

Sonny começou a bater no acovardado Carlo com os punhos, xingando-o com uma voz grossa, abafada pela raiva. Carlo, apesar de seu enorme físico, não oferecia resistência, não soltava qualquer grito de misericórdia ou de protesto. [...] o que tornou repugnante o espetáculo foi a completa submissão de Carlo, e talvez tenha sido isso que lhe salvou a vida. (PUZO, 2015, p. 359)

A EXPLOSÃO EMOCIONAL

Descrever os episódios de explosão emocional de Sonny ocuparia espaço demais nesse trabalho. As que estão ligadas à ação física já foram descritas no item anterior, nesse, abordaremos, agora, de um dos imbrólios relativos aos negócios. Trata-se da negociação com Virgil Sollozzo ou o Turco. Quando este oferece o negócio a Don Corleone que o rejeita, ato contínuo, por não conter seu ímpeto, Sonny diz a Sollozzo: “A família Tattaglia garante a volta do nosso investimento sem nos tirar qualquer porcentagem?” (PUZO, 2015, p. 106). Essa frase, aparentemente de negócios, deixa uma oportunidade ímpar para a ambição de Sollozzo. Depois que a reunião acaba, o pai o repreende duramente, dizendo-lhe que nunca deve deixar com que os outros saibam o que ele está pensando. Associa esse seu destempero para os negócios ao romance que Sonny está mantendo com Lucy, ambos demonstram, publicamente, as fraquezas de Santino.

Essa atitude de Sonny encorajou Sollozzo a promover o atentado contra seu pai, por isso, sente-se ainda mais motivado a vingar o pai. Ele simplesmente quer matar aqueles que são seus inimigos numa guerra aberta. Para Sonny, a vendeta é uma lei clara e legítima! O irmão de Don Corleone é assassinado na Sicília quando tentava vingar-se da morte do pai. Em *O Siciliano*, o pai de Salvatore Giuliano faz algo bem parecido: ele chama os vizinhos e declara, abertamente, o nome do assassino do filho e diz que irá vingar sua morte.



O pai de Turi Guiliano falou no dia seguinte da sacada de sua casa em Motelepre para as pessoas na rua lá embaixo. Na tradição antiga da Sicília, ele declarou uma *vendetta* contra os traidores do filho. Especificamente, declarou uma *vendetta* contra o homem que matara seu filho. (PUZO, 1984, p. 356)

Nessa perspectiva dionisíaca, as aparências apolíneas de diplomacia e negociação são lançadas por terra e uma guerra de *vendeta* instaura-se. Exatamente, porque, como vemos em Nietzsche, há um desejo, também do dionisíaco ser apolíneo:

No romance, essa tentativa de controle surge em Sonny Corleone, depois de várias reprimendas do pai, tenta conter seu caráter explosivo e, especialmente quando se torna o Don, ouve as orientações do moderado Tom Hagen, seu *consigliere*. Em determinados momentos, deseja partir para uma guerra aberta, em outros, aceita os conselhos de Hagen e procura encontrar outros meios de vencer seus inimigos. A *vendeta* não poderia ser mais importante do que os negócios o que, em última instância, implica: não ser mais importante do que a vida da família.

É esse caráter impulsivo o ponto fraco que os inimigos exploraram. O cunhado, magoado com a família Corleone, porque não participava dos negócios, e por causa da surra que levou em plena rua, alia-se ao inimigo Don Barzini que arma uma emboscada para Sonny Corleone. Sabem que ele está tentando se controlar, especialmente por causa da importância que Hagen exerce como seu *consigliere*, mas também conhecem seu ponto fraco: a família. Como o espírito dionisíaco volta a imperar em seu temperamento ele “sai de si”, perde o controle. Depois de agredir novamente a esposa, Carlo sabe que Sonny virá atrás dele, em busca de vingança, com em uma fúria cega! Os inimigos sabem que ele não tomará os cuidados devidos e ficará exposto. A emboscada no pedágio provoca-lhe uma morte trágica, magistralmente interpretada por James Caan.

O AMOR À FAMÍLIA



Como vimos no item acima, o seu amor à família e seu caráter dionisíaco, foram explorados pelos inimigos com o objetivo de armar-lhe uma emboscada. Foi Sonny quem recolheu o jovem e perdido Tom Hagen das ruas e o levou para casa. Protegeu os irmãos com afeto paternal e, assim que o pai é ferido no atentado promovido por Sollozzo, assume o comando da família e cuida de sua segurança. Em vários momentos, tanto do romance, quanto do filme, fica claro o modo pelo qual ele deixa comanda e protege os irmãos, inclusive o jovem Michael.

Essa postura de Sonny cria uma tensão genial para o *turning point* decisivo de toda a história, quando o jovem e inexperiente (nos negócios da família) Michael Corleone afirma não ser possível negociar com Sollozzo e que a única solução para o caso é sua morte, prontificando-se, imediatamente, a cumprir a missão – que incluía matar também o principal segurança de Sollozzo, o capitão McCluskey. Ainda que tenha sido Michael o responsável por arquitetar e executar o plano para pôr fim ao principal núcleo de resistência à família, Santino continua à frente dos negócios e é ele quem providencia abrigo para Michael na Sicília. Na despedida de ambos, fica claro que Michael e Sonny amam-se fraternalmente, e que o mais jovem aceita a liderança do mais velho.

Na parte III do filme *O Poderoso Chefão*, quando Michael conversa com seu sobrinho Vincent Mancini – filho bastardo de Santino e Lucy Mancini – afirma ao rapaz que, por mais que discordasse do modo de comando de Sonny, nunca duvidou do amor dele. É o amor que Santino tem pela família que o leva à ações intempestivas e o expõe aos inimigos, como vimos. Seja no caso da guerra aberta declarada às outras famílias para vingar o atentado contra o pai, seja na tentativa de vingar novamente a irmã contra as violências do marido. Como um caráter predominante dionisíaco, Santino, ama demais, sem limites!



MICHAEL CORLEONE

O filho homem mais novo de Vito Corleone manteve-se afastado dos negócios da família o quanto pôde. O fato de ele ter feito faculdade agradou ao pai - mas não a Santino, pois achava que o certo era dedicar-se, desde cedo, aos negócios da família. O pai, no entanto, ficou desapontado, porém, quando Michael resolve se tornar voluntário para a Segunda Guerra Mundial. Ele, porém, não se deixa levar por nenhuma dessas opções e se mantém firme em seus propósitos, inclusive quando, contrariando a vontade do pai, entra finalmente nos negócios da família. Numa das cenas mais comoventes do filme, Vito Corleone, sem poder falar, chora ao saber que fora Michael quem matara Sollozzo e McCluskey.

Michael caracteriza-se pelo apolíneo por duas razões. A primeira: ele mantém uma aparência de beleza e harmonia, um véu de Maya que não deixa transparecer, jamais, suas verdadeiras intenções ou aquilo que ele pensa. Ele traz para perto de si tanto os amigos, quanto os inimigos, sem que eles saibam exatamente de que lado dessa balança estão. Sua máscara de diplomacia funciona muito bem para não alarmar os inimigos quanto aos seus planos.

A segunda característica é o instinto dionisíaco que pulsa e o direciona para tudo o que representa força, vitalidade, saúde e prazer. O grego apolíneo assombra-se com a transparência e a espontaneidade do servidor de Dionísio em êxtase, porque sabe, no fundo, intimamente, que ele também é assim. Destacamos as quatro características do personagem de Santino, também em Michael, para demonstrarmos que, apesar de terem os mesmos motivos dionisíacos, seus comportamentos são diferentes.

Nesse sentido, poderíamos dizer que Tom Hagen é tão apolíneo quanto Michael Corleone? Em nossa perspectiva, não. Aparentemente, ambos controlam as emoções e mantêm uma imagem diplomática, porém Hagen não é um homem de guerra, como o próprio Michael dirá, ele não é um *consigliere* para momentos de guerra; não é do perfil de Hagen ordenar assassinatos quando esses se fazem necessários, pois para ele, a última instância seria sempre a negociação.



No romance, ele vai aos poucos adquirindo essa característica e aprendendo a lidar com o modo de agir siciliano descrito por Puzo e chega a ordenar a morte de um produtor de Hollywood que tentava chantagear John Fontaine. De todo modo, não chegará a ter a mesma liderança de Michael Corleone. Na segunda parte da trilogia um diálogo mostra que eles não pensavam do mesmo modo. Hagen, inconformado com a perspectiva de guerra que Michael travava lhe pergunta se era mesmo necessário matar “todo mundo”. Michael lhe responde que não queria matar “todo mundo”, somente “seus inimigos”.

EROTISMO

Michael é um homem racional e controlado, mas demonstra, desde o início, seu amor pela noiva Kay Adams. Ele sabe que seria difícil unir dois polos opostos como o universo da noiva e o da família, porém não desiste de seu propósito. Inclusive, ele se dispõe a não ocultar nada dela desde o início do relacionamento, contando-lhe as histórias da família, contudo dizendo que ele não fazia parte dos negócios. Mais tarde, quando se torna o Don insiste que Kay não deve perguntar por seus negócios, ou seja, apesar de colocar um obstáculo entre eles, ao menos, havia um acordo tácito de não a envolver no lado problemático do seu trabalho. Assim, fica claro que é o sentimento de amor que o faz insistir num relacionamento que a família – se não reprovava abertamente – ao menos parece não incentivar. Ele é forçado a deixar seu relacionamento com Kay por conta do conflito com Sollozzo e McCluskey, portanto, somente o amor paterno o faz deixar o amor romântico. Quando volta da Sicília, retoma o relacionamento e casa-se com Kay. Em relação a ela, portanto, é o sentimento romântico que o move.

Toda a pulsão do amor, no entanto, se manifesta em seu período na Sicília, quando conhece Apolônia. No romance a explicação é mais profunda do que no filme. Neste, ainda que a palavra italiana fulmine (raio) apareça, não é explicado seu significado no folclore da ilha, com os detalhes que no romance são tão bem descritos. Em primeiro lugar, vejamos a descrição de Apolônia,



parece, até mesmo pelo detalhe das uvas, da alegria e das brincadeiras com as amigas, uma digna servidora de Dionísio:

A garota perseguida segurava um cacho de enormes uvas roxas na mão esquerda e com a direita arrancava uvas no cacho e atirava-as nas suas perseguidoras. Tinha uma coroa de cabelos cacheados tão escuros como as uvas que segurava, e seu corpo parecia irromper de sua pele. [...] Ela era toda oval – os olhos ovais, ossos do rosto ovais, o contorno de sua sobrelha também oval. Sua pele era de uma esquisita cor creme-escura e os seus olhos, enormes, cor de violeta ou castanho-escuros, com pestanas compridas e cerradas sombreando seu rosto encantador. A boca era fascinante, sem ser grossa, meiga, sem ser fraca, e estava manchada de vermelho-escuro com o suco das uvas. [...] Suas ancas moviam-se como as de um animal por baixo do pano apertado de seu vestido; de modo bem pagão e inocentemente voluptuoso. (PUZO, 2015, p. 485 – 486).

Michael Corleone ao ver a moça que estava brincando com as amigas foi enlevado por toda sua sensualidade, que se acentuou pela cena em uma plantação de uvas. Ele foi completamente arrebatado de todas as máscaras que a racionalidade e a responsabilidade de seus atos acarretavam, como Nietzsche descreve em *O nascimento da tragédia*, Apolo como o enrijecimento da cidade para impedir a entrada do dionisíaco. Um de seus guarda-costas, Fabrizio, lhe disse que ele fora atingido pelo raio, que assim é descrito por Puzo:

Quanto a Michael Corleone, ele se viu de repente em pé, com o coração batendo acelerado; sentiu uma pequena tonteira. O sangue circulava aceleradamente pelo seu corpo, por todas as suas extremidades, e se chocava nas pontas dos dedos das mãos e dos pés. Todos os perfumes da ilha vieram precipitadamente com o vento, das florescências de limão e de laranja, das uvas e das flores. **Parecia que seu próprio corpo tinha saltado para fora dele mesmo.** (PUZO, 2015, p. 486 – 487. O destaque é nosso)

A expressão “o corpo saltado para fora dele mesmo” nos remete à ideia de arrebatamento da loucura dionisíaca que explode quando o apolíneo Michael é atingido pelo *fulmine*. Ele desperta quando os seus guarda-costas estavam rindo dele e que haviam percebido o momento em que ele estivera fora de si, suas emoções ficaram facilmente visíveis. Não gostou, evidentemente, da situação e tentou retomar a autoridade em relação a eles, mas eles lhe explicam: “Você não pode esconder o raio. Quando ele atinge uma pessoa, todo mundo



vê. Por Deus, homem, não se envergonhe disso, alguns homens rezam pelo raio. Você é um sujeito de sorte” (PUZO, 2015, p. 487).

Nesse pequeno episódio fica muito clara a relação de duplicidade entre o apolíneo e o dionisíaco. O impulso erótico do raio o faz “saltar para fora de si mesmo”, revelando seu íntimo dionisíaco. Assim fica clara, também, a diferença de seus sentimentos entre Kay e Apolônia. A descrição do que sentiu por Apolônia evidencia o domínio do dionisíaco, arrebatador e inexorável:

Michael não gostou muito de ter suas emoções lidas com tamanha facilidade. Mas era a primeira vez na vida que tal coisa lhe acontecia. Não era nada semelhante a suas paixões de adolescente, nada semelhante ao amor que tinha por Kay, um amor baseado em sua meiguice e inteligência, na polaridade louro-moreno. Isso era um desejo esmagador de posse, era uma impressão indelével do roto da garota em seu cérebro, e ele sabia que ela lhe perseguiria a memória a cada dia de sua vida se ele não a possuísse. (PUZO, 2015, p. 487)

A continuação da história mostra que Michael não sentira apenas atração física pela moça, mas uma atração que mais do que se apossar da outra pessoa, leva ao sentimento de estar apossado por ela. Por isso, conforme os guardacostas lhe explicam, somente se casando com ela poderia livrar-se dessa *possessão dionisíaca* que o *fulmine* representa.

Enfim, naquela mesma tarde, ao conhecer o pai de Apolônia, transforma o que poderia ter sido uma tragédia, pois o pai não gostou do interesse dos jovens pela filha, em um pedido formal de casamento.

A FORÇA FÍSICA

Michael Corleone não usa a sua força física do mesmo modo que seu irmão Santino, podemos dizer, de modo pessoal. Sem dúvida ele possui muita força, porque foi um herói de guerra: alistou-se voluntariamente para lutar na Segunda Guerra Mundial retornando como um herói de guerra, demonstrando tanto força, quanto destreza. A experiência da guerra deu-lhe condições necessárias para agir de modo decisivo nos seguintes episódios. No hospital, quando defendeu o pai no *mise-en-scène* para afastar os homens encarregados



de matá-lo, mantém as mãos firmes, mesmo estando desarmado, enquanto o padeiro Enzo tremia descontroladamente, detalhe magistralmente registrado por Coppola.

No episódio do assassinato do capitão da polícia e do mafioso Sollozzo, Michael mantém as mãos firmes e faz exatamente o que era necessário: como não teria outra chance, precisava de tiros certos e rápidos que exigem uma combinação de força, destreza e coragem. Essa tinha sido uma das lições de Santino para ele, quando discutiam a hipótese de como Michael deveria agir. Ele diz ao irmão mais novo que esse tipo de ação não era como no exército que se atirava à distância, tinha que chegar perto, o que modifica não somente a técnica de tiro, mas principalmente, o caráter psicológico da ação, porque o atirador se vê face a face com a vítima.

Quando assume os negócios da família, tendo o pai por consigliere, ele seguirá as instruções desse. Não fará como Santino que continuou impondo-se fisicamente aos inimigos e, por esse caminho, acabou emboscado e morto. Apesar de possuir força, destreza e coragem para fazer o que é necessário precisará manter sua imagem afastada de qualquer episódio incriminador, tal como o pai quando deu cabo de Don Fanucci.

Assim, transferirá o uso de sua força para seguranças que agirão por ele quando necessário, ocultando por meio dessa máscara as ações físicas que poderiam fazer, mas das quais necessitam ficar afastados. Dois personagens simbolizam essa extensão da força física. Don Vito Corleone terá como principal segurança Luca Brasi e Michael Corleone, Al Neri. Ainda que esses dois homens não tenham as mesmas características psicológicas e éticas – enquanto Brasi é um assassino cruel, mas fiel ao Don; Neri é um ex-policia que matou um outro homem que era cruel com a própria família.

CONTROLE EMOCIONAL

Michael Corleone é potencialmente tão explosivo quanto Sonny. Ao longo da trilogia há vários episódios de explosão emocional, contudo, todos restritos ao ambiente doméstico ou a amigos muito próximos, ou seja, pessoas de



absoluta confiança. Especialmente em relação aos inimigos a máscara apolínea de diplomacia e equilíbrio é fundamental para que seus planos não sejam traídos por seu temperamento. Pois demonstrar impulsividade somente alarmaria o inimigo. No romance, são poucos episódios, sendo o mais significativo uma explosão com Kay quando ela quer saber se ele havia mandado matar o cunhado Carlo Rizzi.

Ao longo dos filmes da trilogia há outras explosões. No segundo filme, Michael perde o controle quando fala com Frankie Pentangeli, que apesar de ser um homem de temperamento explosivo, era absolutamente confiável. Nessa mesma sequência explica ao homem – assustado com a raiva de Michael – que seu pai lhe ensinara uma lição importante: manter os amigos próximos, mas os inimigos mais próximos ainda, referindo-se, especialmente, ao mafioso Hyman Roth que era o verdadeiro autor do atentado contra Michael Corleone. Para tanto, é preciso aparentar amizade e confiança até que a oportunidade de eliminar o inimigo – se isso for de interesse para os negócios – se apresente.

Na parte III da trilogia a explosão se dá contra um trio de aliados: Al Neri, Connie Corleone e Vincenzo Mancini. Os três ordenaram, e o último realizou, um atentado bem-sucedido contra o mafioso Joey Zasa. Michael era contra essa ordem, mas como ele teve um ataque cardíaco ficou fora de ação e os três optaram por eliminar o perigoso inimigo. Depois da explosão, ele dá uma importante lição a Vincenzo Mancini, sobre o controle das emoções e a importância das máscaras para que os sentimentos e os pensamentos não fiquem expostos: não odiar o inimigo, pois isto atrapalha o julgamento e dificulta encontrar a melhor forma de agir; essa é a única forma de não deixar com que as emoções tomem conta das ações e a pessoa se traia pelos seus próprios sentimentos.

O AMOR À FAMÍLIA

Podemos dizer que, tal como Santino, o principal motivo das ações de Michael Corleone é o amor à família. Todas as suas ações são para protegê-la, seja da injustiça perpetrada pelas instituições oficiais, seja as perpetradas por



chefes mafiosos que pretendiam tomar os negócios da família. O amor à família exige medidas duras como a morte do cunhado e a do próprio irmão, Fredo, que em suas ambições pessoais, acabaram colocando em risco toda a família. Carlo, como vimos, participou da emboscada que culminou com a morte de Santino; Fredo, na parte II da trilogia, ainda que de modo não intencional, permitiu que o inimigo Hyman Roth infiltrasse assassinos para matarem Michael em sua própria casa.

O trágico em *O Poderoso Chefão* é a marca do personagem de Michael Corleone. Por mais que ele fizesse de tudo para proteger as pessoas que amava, depara-se com a morte no caminho. Mesmo para um comportamento predominantemente apolíneo como o seu, ordenar a morte de Fredo gerará uma culpa da qual ele nunca se livrará completamente. Na parte III da trilogia, durante o enfarto, ele, delirando, chama por Fredo e, mais tarde, em sua confissão para o arcebispo, esse é a principal culpa que aprisiona seu coração. Assim, viveu uma contradição difícil de superar, pois teve que ser o assassino de um membro da família para que pudesse proteger os outros. Ele não teve dúvida sobre o que teria de fazer, mas não pode superar completamente a culpa. Ainda que tenha sido Al Neri quem puxou o gatilho, a ordem partiu diretamente de Michael.

Seu espírito apolíneo – racional, controlado e aparente – foi demais para a esposa Kay. Essa, diante de toda pressão psicológica a qual foi submetida desde o atentado em sua própria casa, resolve abortar o terceiro filho que teria com Michael. Ao dizer isso a ele durante uma discussão, após o processo do qual ele acabara de escapar, Michael a agride e não a deixa com a guarda das crianças. Apesar da vitória jurídica, eis outro aspecto nunca superado, pois se tudo o que fizera foi para proteger a família, ele perdeu parte dela com o fim do casamento. Na parte III da trilogia, eles convivem na Sicília quando lá se encontram para a estreia do filho Antony na ópera *Cavalleria Rusticana*, ele e Kay convivem e se perdoam. No entanto, a morte de Don Tommasino o coloca de volta aos negócios.

Por fim, a morte da filha num atentado que era dirigido contra ele o fez conviver novamente com o seu destino trágico de ver as pessoas que amava morrerem enquanto tentava protegê-las. Ele havia proibido Vincenzo de se casar



com Mary Corleone para que ela não ficasse exposta à vida que seus negócios levariam, seu intuito era protegê-la, a fortuna o persegue e o tiro que era dirigido a ele atingiu a filha.

CONCLUSÃO

Utilizamos os conceitos de dionisíaco e apolíneo, bem como a noção de duplicidade de suas relações criada por Friedrich Nietzsche, num contexto que fugiu à cultura helênica e, mais especificamente, à arte da tragédia.

Para tanto, consideramos, com base no próprio Nietzsche, que o apolíneo e o dionisíaco são forças que aparecem no comportamento humano que encontra uma expressão grega, da qual ele é um estudioso. Daí o fato dele ter batizado esses comportamentos com tais nomes, porém não são exclusivamente helênicos. Nessa perspectiva, aplicamos esses dois impulsos na interpretação de dois dos personagens centrais da trama de *O Poderoso Chefão*.

Santino Corleone, sendo predominantemente dionisíaco, viveu e morreu intensamente. Como os guerreiros que consideram a morte por velhice uma desonra, Sonny morre em batalha, lutando por aquilo que achava certo fazer. Don Vito conhecia bem essa impulsividade nos sicilianos e, de certo modo, sabia que o destino do filho mais velho seria esse. O protagonista de *O Siciliano* Guiliano Salvatore também morre em combate, de forma heroica. Ocorre que Don Vito não concordava com esse comportamento e o jovem Michael, de certa forma encantado pela história e pela luta de Guiliano, recebe uma importante lição do pai.

Michael queria que o pai enviasse o testamento de Guiliano para o governo de Roma, dessa forma incriminaria vários poderosos que, por interesses próprios, conspiraram contra o povo da Sicília e contra Guiliano. Don Vito se recusa a divulgar o testamento, porque estando sob sua guarda, reforçaria seus laços com Don Croce na Sicília e evitaria uma tragédia sobre os pais de Guiliano, bem como sobre todos os que o apoiavam. Michael, ainda jovem e inexperiente, discordou da decisão do pai e assim se estabelece o seguinte diálogo:



- Não sei... Parece-me desonroso. Guiliano foi um verdadeiro herói e já virou uma lenda. Devemos ajudar a sua memória e não permitir que se desvaneça na derrota.

O Don demonstrou alguma irritação pela primeira vez. Serviu-se de mais licor de anis e bebeu-o, apontou um dedo para o filho e disse:

- Você queria aprender, pois então preste toda atenção. O primeiro dever de um homem é manter-se vivo. E depois vem o que todos chamam de honra. Essa desonra, como você a chama, eu assumo sem a menor hesitação. Fiz isso para salvar a sua vida, assim como você uma vez assumiu a desonra para salvar a minha. Nunca teria deixado a Sicília vivo sem a proteção de Don Croce. Que assim seja. Você quer ser um herói como Guiliano, uma lenda? E morto? Eu amo Guiliano como o filho de meus amigos queridos, mas não invejo sua fama. Você está vivo ou morto. Lembre-se sempre disso e viva a sua vida não para ser um herói, mas sim para permanecer vivo. Com o passar do tempo, os heróis parecem um pouco tolos e ridículos. (PUZO, 1984, p. 375)

Santino morreu como um herói também, sua luta era pela família, ao passo que a de Guiliano por toda a Sicília, mas na perspectiva de Don Vito, ambos eram tolos por sacrificarem a própria vida ao invés de serem mais ardilosos e ficarem vivos para poderem fazer o que ele acreditava ser certo.

Michael, no romance e na trilogia, aparece já com uma personalidade predominantemente apolínea, contudo, Puzo ao escrever *O Siciliano* demonstra que mesmo ele precisou ser orientado pelo pai para aprender o *ethos* apolíneo. No *Poderoso Chefão* ele já planejara contar a passagem de Michael pela Sicília como um aprendizado, não somente para viver o impulso dionisíaco por Apolônia, como também, ao final, para aprender a usar a máscara apolínea, isto é a aparência e transfiguração de controle, e relativizar os valores éticos da *vendeta* típica da Sicília.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BISKIND, Peter. **Seeing Is Beliving**. New York: Pantheon, 1983.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. *Série Princípios*. São Paulo: Ática, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Modos De Homem & Modas De Mulher**. São Paulo: Global, 2009.



MARTON, Scarlett. **Nietzsche E A Arte De Decifrar Enigmas**. São Paulo: Loyola, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo: Como Alguém Se Torna O Que É**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O Nascimento Da Tragédia Ou Helenismo E Pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIRES, Cristina de Andrade. A influência do *Poderoso Chefão* na narrativa da *Família Soprano*. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre. Vol. 20, n. 33, p. 42 – 50, 2015.

PORTUGAL, D. B.; SALGADO, J.; BECCARI, M. *Um cisne, duas forças: sobre o apolíneo e o dionisíaco na ética do consumo*. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro. Vol. 26, n 1, p. 17 – 31, 2014.

PUZO, Mario. **O Poderoso Chefão**. Trad. Carlos Nayfeld. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2015.

PUZO, Mario. **O Siciliano**. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1984.

SANTOPIETRO, Tom. **The Godfather effect – Changing Hollywood, America and me**. New York: St. Martin's Press, 2012.

ZIBERMAN, Regina. Nietzsche e a História da Literatura. **Cadernos Nietzsche, n. 2**, p. 67 – 82, 1997.

