

CUBA LIVRE? LAÇOS DE PODER

e Jogos de Azar na Máfia de Havana: Uma Análise do Filme *O Poderoso Chefão, Parte II*

JOÃO LUCAS FRANÇA FRANCO BRANDÃO*

RESUMO

Hotéis, cassinos e boates representavam os empreendimentos grandiosos em Cuba, pré-revolução. Os mafiosos estavam em terreno fértil – parecia um sonho todo o apoio que o Estado Cubano dava ao capitalismo ilegal. Todo esse *status* em Havana perdurou quase que uma década, e teve seu fim logo nos últimos momentos dos anos 1950. A revolução, que parecia algo distante dos prazeres desfrutados pela elite local, chegou com uma irresistibilidade contra a qual os gangsteres mal puderam se defender. O filme *O Poderoso Chefão: Parte II* (1974), de Francis Ford Coppola, trata dessas e de muitas outras questões que se chocam com as problemáticas sociais do seu tempo de produção. Esses pormenores serão compreendidos nesse artigo, a fim de discutirmos de quais formas a máfia de Havana se desmoronou, analisando as representações e os simbolismos presentes na obra cinematográfica.

Palavras-chave: Máfia Cubana; O Poderoso Chefão: Parte II; Capital versus Social.

ABSTRACT

Hotels, casinos and nightclubs represented the large investment in Cuba, before the revolution. The mobsters were in a prosper area – it looked a dream all the support that Cuban State gave to illegal capitalism. All that *status* in Havana takes almost a decade, and had your end at the last years of the 50's. The revolution, which seemed to be something distant of the pleasures enjoyed by the local elite, came with an irresistibility that even the mobsters could not defend themselves. The movie *The Godfather II* (1974), by Francis Ford Coppola, is about these and much more questions that collide themselves with social problematics of the production time. These details will be more explained in that article, to discuss how the Havana's mafia ruined themselves, analyzing the representations and the symbolisms presents in the cinematographic work.

Keywords: Cuban Mafia; The Godfather: Part II; Capital versus Social.

* Graduando em História pela Universidade Federal de Uberlândia.
Email: joao.franco94@hotmail.com

Introdução

A máfia é uma sombra. Sombra cuja projeção se encontra bastante distorcida, quase que irreconhecível. Alguns podem entendê-la como uma organização criminosa que acompanha às margens do espaço público e exerce um certo tipo de poder paralelo. Outros podem compreendê-la somente como uma extensão escondida de alguns setores do poder vigente, como empresas privadas ou até mesmo o próprio Estado.

Na Lei Seca nos Estados Unidos, que entrou em vigor em 1920 proibindo a venda, fabricação e transporte de bebidas alcoólicas para o consumo, tinha-se a certeza de que criminosos estavam lucrando com a produção/contrabando e o comércio ilegal do produto que fora proibido. Vista grossa fora feita a muitos deles, como Al Capone e Lucky Luciano, notórios gângsteres da época, entretanto, provar algo contra estes era uma tarefa bem complicada. No cerne da máfia, se assim podemos dizer, está a resposta a esse encaixe dos Federais em não conseguir vê-los na cadeia: A corrupção faz parte desse cenário. Se houvesse alguns dispostos a cumprir a lei, havia muitas outras pessoas envolvidas que tinham sido corrompidas por esse sistema.

Se Cuba começou a ser um atrativo dos mafiosos nessa mesma era da Lei Seca, devido ao contrabando de bebidas da ilha, Jimmy Walker – o irlandês-americano até então prefeito de Nova York, em 1927 – não se importava muito com isso. Ignorando completamente a ilegalidade daquele comércio e querendo desfrutar dos prazeres do mar do Caribe, Walker atracou no porto com toda a pompa que um político influente mereceria. Porém, sua visita ali não seria só festividade. O prefeito, que muito fora conhecido por ter uma relação tolerante com o submundo, pretendia estabelecer concommitância entre os negócios realizados em Havana e Nova York – aqui, são dois poderes envolvidos, duas relações quase que mutualísticas, na qual os gangsteres trabalhavam lado a lado com personagens do governo, com as ambições econômicas e as forças da lei, a fim de “alimentar a barriga vazia do capitalismo americano”.

Contraditoriamente, o que impedia dessa relação entre os mafiosos e o prefeito de Nova York acontecer não era algum tipo de fiscalização judicial do Estado, mas sim outros mafiosos, no caso, os da velha guarda que, com raízes no Velho Continente, não viam com bons olhos fazer negócios com irlandeses-americanos e judeus, ainda mais ter dinheiro investido em países cujo o espanhol era a língua oficial. Lucky Luciano e Meyer Lansky, que estavam a frente das negociações em Cuba, não tinham outra opção em mente a não ser eliminar os poderosos chefões que ditavam como que a lei se estabeleceria naquela região.

Neste momento, acreditando valer a pena os novos empreendimentos na ilha caribenha, Luciano e Lansky decidem por matar todos aqueles que estavam envolvidos com a tradicional máfia siciliana, acarretando no que viria a ser um novo tipo de máfia na América “baseada mais na filosofia de barões do roubo como Cornelius Vanderbilt, J. P. Morgan, Henry Ford e os Rockfellers do que em sociedades mafiosas da Sicília”.

É claro, mesmo que as linhas acima sejam ainda poucas, que a máfia é uma organização que lida com hostilidades. Estando inserida em um mundo o qual as leis válidas ao cidadão que vive em conformidade com a jurisdição do Estado são negadas, os mafiosos se utilizam de meios particulares para viverem no capitalismo. O chamado submundo, onde pode-se encontrar a prostituição, o tráfico de drogas, os jogos de azar, entre outros negócios que também podem alimentar os “cidadãos de bem”, é um produto que se mostra rentável, porém, constantemente conflituoso, justamente pela disputa do poder.

1 ENGLISH, T. J. *Naturno de Havana: Como a máfia conquistou Cuba e a perdeu para a revolução*. São Paulo: Seo-man, 2011, p. 30.

2 *Idem*, p.32.

Dado que a máfia, na sua gênese, com rastros de origem nos Estados Unidos logo na segunda metade do século XIX, correspondia e delegava sua área de atuação a uma pequena região, exercendo um certo tipo poder paralelo com o intuito de minimizar injustiças sociais, uma vez que tal lugar fora abandonado pelo Estado³ (SILVA, 2008:38), nos séculos XX e XXI essa organização se expandiu. A rentabilidade de negócios “lado B” e a ambição podem ter sido um dos motivos para que os mafiosos tenham desenvolvido uma lista de contatos tão grande a ponto deles serem considerados parte ativa da globalização que presenciamos atualmente.

As máfias italianas, aqui representadas por três famílias (‘ndrangheta, Cosa Nostra e Camorra), são exemplos de como o gerenciamento de empresas, a participação acionária em instituições de crédito e a capacidade de fluxo financeiro através do globo, podem gerar um faturamento anual que oscila entre 120 e 180 bilhões de euros, de acordo com institutos de pesquisa como o EURISPES.⁴

Esses dados⁵ podem gerar duas reflexões: a primeira de que é certamente muito difícil não fazer um paralelo com a relação entre o poder oficial e aquele regido pelos mafiosos – os números nos revelam uma quantia de dinheiro em movimentação muito exorbitante; e o que é nos mostrado, a partir de processos e investigações criminais sobre corrupção de empreendimentos que geram esses dados, é que o Estado continua a financiar essas e outras famílias criminosas, da mesma forma que as famílias continuam a beneficiar aqueles que os ajudam. A relação mutualística está sempre em voga na história da máfia.

A segunda reflexão é justamente sobre o caráter imperialista que se desenvolveu aos mafiosos, seguindo muito a linha do capitalismo norte-americano de se apoderar de nações menores e ali lançar raízes de empreendedorismo – nem sempre favorável aos anseios da população local. Talvez possamos dizer que esse imperialismo começou a ganhar forma já na era da Lei Seca, com o intenso contrabando de bebidas de países caribenhos e a posterior instalação de empresários no ramo da ilegalidade nesses paraísos tropicais. O fato é, que Cuba, na década de 1950, se tornou o exemplo mais marcante dessa dominação do território e da ideologia do *outra*. A máfia tinha planos ambiciosos para Havana: ali era o território da prosperidade e para eles nem mesmo a irresistibilidade da revolução era capaz de frear seus futuros negócios regados a *sexo*, *drogas* e *mambo*.

Sobre essas premissas este artigo irá se debruçar. Nas páginas que seguirão, tentaremos compreender a partir da análise do filme *O Poderoso Chefão: Parte II*⁶ como a máfia se instalou no território cubano e quais eram seus principais anseios a respeito da ilha. Entraremos em confronto novamente com os poderes, algo que está em bastante evidência em toda a trilogia sobre a máfia, de Coppola⁷, mas não somente para elencar sobre a problemática do Estado *versus* submundo, mas para discutir o principal conflito de ideias da Guerra Fria: capital *versus* social – ideal divergente que está presente tanto no tempo em que a história do filme se passa, quanto na época de produção.

Compreender tais contextos históricos, portanto, é fundamental, pois o filme manifesta os encaixes políticos e ideológicos que se sobressaem no seu momento de produção, da mesma forma que retratam muito bem do tempo e do lugar em que foram

3 FORGIONE, Francesco. *Máfia export: como a 'Ndrangheta, a Cosa Nostra e a Camorra colonizaram o mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p.20.

4 *Istituto Europeo di Studi Pollici Economici e Sociali* (Instituto Europeu de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais). FORGIONE, *op. cit.*, *loc.cit.*

6 COPPOLA, Francis Ford. *The Godfather: Part II*. Paramount Pictures, 1974.

7 FLÁVIO, Lucas Martins. “Poder oficial versus poder paralelo em “O Poderoso Chefão” de Coppola”. Artigo ainda não publicado. Uberlândia, 2014, p.9.

executados⁸. No caso, *O Poderoso Chefão* (compreendendo agora os três filmes da série) ainda é uma película de grande relevância, seja para o estudo da história ou do cinema, principalmente pelo êxito em conciliar um roteiro acessível e cativante para o público em geral e ser referência de técnicas cinematográficas para um público mais especializado. A esses méritos, ainda podemos considera-lo como um filme do gênero histórico de conteúdo político, em especial por sua narrativa que corrobora elementos instigantes a reflexões acerca de cada caráter simbólico presente na obra – reinventando os filmes policiais hollywoodianos⁹.

Chefões, Batista e Fidel...

Francis Ford Coppola fora um cineasta de não muito reconhecimento antes de ser escalado para dirigir o *best-seller* de Mario Puzo, *O Poderoso Chefão*, em 1972: há quem diga que o mesmo só foi escolhido por causa de sua ascendência italiana¹⁰. O certo é que sua direção fora um sucesso sem limites, sendo este considerado o alvorecer dos megafilmes e ganhando indicação a várias categorias do Oscar. A saga da família Corleone, entretanto, deveria ter só um capítulo, e somente a partir desse sucesso todo que a *Paramount Pictures* contratou Coppola para mais uma produção.

Algo é claro sobre as características deste diretor: o conteúdo político de seus filmes. Coppola é um autor preocupado com essas questões e logo no primeiro filme da trilogia ele nos deixa essa evidência quando podemos interpretar que uma das suas principais críticas se diz respeito à corrupção da América corporativista do presidente Nixon ou quando percebemos que a composição de sua narrativa evidencia a “temática da identidade norte-americana, em possível confronto com uma dita ‘etnia hifenizada’”, que no caso seriam os ítalo-americanos¹¹.

Isso sem contar os trabalhos posteriores que seguiram na sua carreira, fora os da história da família Corleone. *A Conversação* (1974), que trata sobre o mundo de Watergate, dos assassinatos de Kennedy e Martin Luther King; e *Apocalypse Now* (1979) que fora considerado um dos filmes mais impactante e realísticos sobre a Guerra do Vietnã, quase que denunciando a confusão e o horror do conflito; são exemplos na filmografia de Coppola que deixam claro ao espectador que provavelmente ele poderá dialogar alguma interpretação de cunho político com a narrativa do diretor.

Principalmente por tais questões, quando problematizamos a linguagem cinematográfica em todas as suas concepções, temos que nos atentar com o manejo desse documento. Já que é evidente que os “filmes de entretenimento” – sejam eles de caráter totalmente ficcional ou os que tangem para o gênero de “filme histórico”, estão presente em massa, tanto nas cartilhas de produção de grandes produtoras de cinema (como objeto rentável comercialmente), quanto em críticas especializadas e no gosto da maioria dos espectadores que consomem esse produto – o papel dos historiadores diante dessa fonte é vê-la de forma crítica, para além do comercial e do cultural.

O que é preciso levar em conta é que o filme está sujeito a diversas interpretações distintas das propostas pelo seu diretor. E buscar esses diferentes caminhos na narrativa, ou na composição das imagens, que nos leva a entender anseios e possibilidades ideológicas, sejam elas particulares ou institucionais (coletivas), é um dos motes deste artigo,

8 VALIM, Alexandre Busko. “História e cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarian; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.285.

9 KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p.340.

10 *Idem*, p.342.

11 FLÁVIO, *op. cit.*, p.9.

que corrobora com a ideia de que o filme é pleno como objeto de estudo da história.

Desta forma, a segunda parte da trilogia de Coppola nos enuncia diversas possibilidades de compreendê-la. Aqui, busca-se o foco pontualmente no embate ideológico da Guerra Fria, tratada no filme a partir do episódio de tomada de poder dos rebeldes em Cuba, deflagrando a revolução *Fidelista*. Outras discussões compõem a narrativa da película, ainda mais quando se trata de uma sequência e questões do antecessor voltam para guiar as decisões das personagens, entretanto, nos parece palpável especificar tal situação para discutir os motivos pelos quais o diretor, em 1974, volta a festa de ano novo de 1959, em Cuba, para evidenciar cenas que poderiam muito bem ser construídas de outra forma. Para adentrarmos em tais questões, vamos à narrativa deste segundo episódio.

O Poderoso Chefão: Parte II começa a partir do desfecho do primeiro filme: Michael Corleone (Al Pacino) agora é o chefe da família mais poderosa dentre os mafiosos e tem dois objetivos claros: se manter no poder e expandir; e se possível, fazer cumprir uma promessa feita a sua esposa Kay (Diane Keaton), a de legalizar os Corleone, a fim de não se ter mais débito com a justiça americana. Esses objetivos se tornam ameaçados quando Michael sofre um atentado em sua própria casa: há um traidor próximo a ele que deseja vê-lo morto.

A trama principal, portanto, irá se desenvolver a partir da busca do chefe da família Corleone por seu traidor. Michael desconfia de Hyman Roth (Lee Strasberg), mafioso que está negociando com ele um empreendimento grandioso em Havana, cujas inseguranças e o alto valor a ser investido fazem com que o negócio não se desenvolva. Após o atentado, Michael mexe seus peões e vai para Cuba com o intuito de investigar o seu provável inimigo, mas com a desculpa de que o acordo finalmente seria fechado com Roth – ao mínimo sinal de que este seria seu traidor, Michael estaria preparado para a vingança.

Para o artigo, a visita de Michael a Cuba é a parte mais relevante. Coppola coloca uma câmera subjetiva para registrarmos as primeiras impressões do mafioso em Havana, e essa é meramente marcada pela desigualdade social. Se de um lado há crianças negras trabalhando na venda de jornal, do outro há turistas brancos chegando à ilha um tanto quanto perdidos em meio ao caos que as ruas se apresentam. O amontoado de pessoas, essas que se juntam na rua para tentar ganhar algum dinheiro, é a realidade somente parcial do país. No outro lado da pobreza, encontramos luxuosos hotéis, com cassinos e boates sempre lotadas, com pessoas ricas sedentas em desfrutar os prazeres da vida: e por muito foi assim que a ilha cubana se definiu para os americanos.

Logo após o primeiro passeio de carro por Havana, sabemos para onde Michael estava indo. A cena que se segue é a de apresentação de todos os principais envolvidos e financiadores das atividades ilícitas em Cuba – todos estão na sala presidencial sentados envolta de uma grande mesa, na qual, na ponta encontramos o presidente Fulgencio Batista. Coppola faz questão de citar os nomes e mostrar o rosto de todos os envolvidos – a fala do presidente entra em cena:

“Gostaria de agradecer a esse grupo de industriais americanos por continuar a negociar com Cuba durante o maior período de prosperidade de toda sua história. Sr. William Shaw, representando a Companhia Geral de Frutas [*United Fruit Company*]; senhores Conggold e Dant, da companhia telefônica e telegráfica da América; sr. Petty, vice-presidente regional da Cia Pan-americana de mineração; sr. Robert Allen, da fábrica de açúcar sul-americana; sr. Michael Corleone de Nevada, representando nossos associados nas atividades de turismo e lazer; e meu velho amigo e sócio da Flórida, sr. Hyman Roth.”

Da cena, que continua com Fulgencio Batista agradecendo a Companhia telefônica

e telegráfica por ter lhe dado de presente de Natal um telefone de ouro, podemos levantar certas questões. A primeira é que a amizade do presidente cubano com Hyman Roth é também histórica: Roth é a livre representação de Meyer Lansky, o mais notório mafioso da década de 1950, porém, enquanto a personagem no filme já está no final da vida e sua única lamentação é não poder estar vivo para ver os frutos florescerem em Cuba, na vida real o mafioso tinha apenas 44 anos, vivendo o suficiente para presenciar a ascensão e o declínio dos gangsteres em Havana.

A relação amistosa dessas duas figuras, que representam por si só o poder oficial e o paralelo, se intensifica com a volta a presidência de Fulgencio Batista em 1952, ano em que ele reinstaura a ditadura na ilha. Entretanto, 15 anos antes desse episódio, o relacionamento entre os dois já havia sido inaugurado com diversas trocas de favores financeiros: Lansky oferecera um suborno a Batista para começar suas operações envolvendo cassinos, em Cuba, e prometera que os dois liderariam o desenvolvimento de um grande império sobre jogos de aposta¹².

A deflagração do início dessa relação entre os mafiosos e o governo cubano fora marcada pelo episódio chamado de a conferência da Máfia, que aconteceu em 1946 (quando Fulgencio ainda estava fora do poder). Essa reunião fora realizada nos últimos andares do Hotel Nacional e reuniu homens somente do alto escalão do submundo norte-americano e autoridades cubanas. Combinados a parte, a partir desse momento Havana havia sido vendida a Lansky, que empreenderia no ramo do entretenimento, com a construção de luxuosos hotéis, cassinos e boates. A ideia era transformar a ilha numa espécie de Monte Carlo internacional, onde a máfia estaria livre para fazer o que bem entendesse, uma vez que o Estado agora era seu claro aliado, e legislação e judiciário – assim dizendo – estariam também ao seu lado¹³.

Assim, a cena do filme embora que retrate a relação entre poder oficial e paralelo já em 1959, nos mostra que Fulgencio Batista muito se aproveitou dessa troca de favores, vivendo bem com os benefícios que a máfia lhe garantia. Do outro lado, os mafiosos também se vangloriavam de partilhar dessas concessões estatais, ambos se mostrando muito confiáveis em relação a contenção dos rebeldes que se aproximavam da capital. A revolução, neste momento, estava próxima de ser concretizada por Fidel Castro, entretanto, a elite cubana muito gostava de ignorar esse conceito a sua volta. Talvez essa falta de preocupação e a confiança depositada nos soldados de Batista em conter os rebeldes, tenha sido um dos grandes erros da máfia. "Não vamos tolerar guerrilhas nos nossos cassinos e nas nossas piscinas", explica Batista a seus companheiros, ao final da cena da reunião em sua sala. Quanto a esses episódios, os retomaremos logo a seguir.

A segunda questão que podemos levantar neste primeiro encontro de Michael Corleone com a alta cúpula de investidores em Cuba, é a posição que Coppola tem sobre a máfia. Se dedicar em citar nomes de pessoas e de empresas envolvidas nas negociações ilícitas com o Estado comprova que o diretor se preocupa em demonstrar que os mafiosos não estão mais escondidos e não exercem poder somente nas margens da sociedade – a corrupção se tornou endêmica na América que ele vive. De acordo com Coppola, quando perguntado em uma entrevista sobre essa relação entre esse poder oficial e o submundo presente em *O Poderoso Chefão: Parte II*, ele explica¹⁴:

"[Livre tradução] Eu não acredito que a Máfia exista, certamente não como uma organização secreta. A Máfia são as grandes corporações. Os arruaceiros que

12 ENGLISH, *op. cit.*, p.75.

13 *Idem*, p.50

14 Original: "I don't believe that the Mafia exists, certainly not as a secret organization. The Mafia is the big corporations. The hoodlums that made up the real so-called Mafia were the jokers and the pawns of a mentality, a way of thinking, a system of priorities that is true of the whole country and certainly of the corporations."

compunham verdadeiramente o que se chama de Máfia, eram os palhaços e os peões de uma mentalidade, uma maneira de pensar, um sistema de prioridades que é verdade de todo o país e, certamente, das corporações.”¹⁵

Se para Coppola a máfia não existe, não como uma organização secreta, e está disseminada nas grandes corporações, envolvendo escândalos de corrupção entre esses e o Estado, os bons grados entre os mafiosos americanos e Fulgencio Batista pode ser então interpretado como uma crítica e uma exposição do governo Nixon – se levarmos em consideração que o autor dialoga com seu tempo. O *Caso Watergate*, seguido da renúncia do presidente norte-americano logo em 1974 são só um dos motes para que os filmes policiais de Hollywood na década de 1970 fossem, assim, “caracterizados pela desilusão, pela desconfiança nas autoridades e pela paranoia”¹⁶. Paranoia que encontramos também no filme analisado: Michael é tomado pela sede de vingança durante a narrativa (imagens 1 e 2), fazendo de tudo para eliminar seus inimigos, mesmo que isso custe a destruturação de sua família. Já no final da película, tendo deflagrado os seus traidores, Michael não se contenta em vê-los somente amargando a ruína financeira, ele quer vê-los mortos



Imagem 1

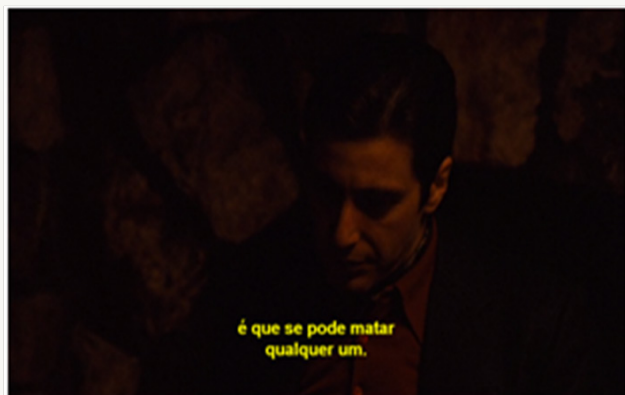


Imagem 2

15 Entrevista dada ao jornal Ann Arbor Sun, em 5 de fevereiro de 1976. “Godfather’ Director Goes To Cuba ‘did You Bring The Film?’”, por Robert Scheer e Susan Lyan.

16 KEMP, *op. cit.*

Em uma conversa com seu irmão de criação e advogado da família, Tom Hagen (Robert Duvall), sobre como eles poderiam infiltrar na proteção do FBI a Roth e assassiná-lo, a conversa sobre os limites de Michael vem à tona. Hagen o confronta dizendo que ele já venceu a guerra, questionando-o se vale a pena ir além da situação que já está posta. O irmão caçula responde: "Eu não quero matar todo mundo, Tom. Só os meus inimigos".

Nesse ponto do filme, Michael se tornou ainda mais poderoso, mas não conseguiu manter aquilo que era essencial para o seu pai no primeiro filme da saga: manter a família unida - para Don Vito Corleone, isso era o mais importante. Kay pediu o divórcio e abortou um filho de propósito pois não queria colocar mais um Corleone no mundo; Fredo (John Cazale), irmão mais velho de Michael havia tramado uma conspiração contra a família e sua morte já estava marcada, não haveria piedade do patriarca. Com isso, vemos Michael desmoronar, não em termos financeiros, mas moralmente como chefe da família. Fazendo um paralelo, podemos dizer que ele falhou bem como um chefe de uma empresa que consegue ter lucros, mas não consegue fazer seus funcionários satisfeitos; como um governante que tem a economia em suas mãos, mas que deixa de lado as questões sociais: esse também é o dilema cubano.

Cuba vive um caos social, principalmente nas regiões mais afastadas de Havana - lugar em que Fidel buscou o primeiro apoio e identificação de camponeses com a revolução. Quando preso, Fidel denunciou em *A história me absolverá* (principal manifesto dos rebeldes) que a ilha cubana vivia um momento de completa desigualdade social¹⁷:

"Esse novo regime trouxe consigo uma mudança de mãos e uma redistribuição de despojos entre um novo grupo de amigos, parentes, cúmplices e parasitas que constituem o séquito político do ditador. Que vergonha ver o povo compelido a sofrer para que um pequeno grupo de egoístas, indiferentes às necessidades da pátria, pudesse encontrar na vida pública um fácil e confortável *modus vivendi*."¹⁸

A cena mais simbólica do filme, que nos demonstra toda essa desigualdade e reforça o caráter de que a ilha caribenha era o *playground* da máfia, é quando na sacada de um luxuoso hotel Hyman Roth divide seu bolo de aniversário com os gangsteres (imagem 3). O bolo, no qual contém o desenho do território cubano logo sobre seu recheio, de acordo com T. J. English, representa a Conferência da máfia, aquela realizada em 1946. Para o autor, aquela imagem é embutida de uma metáfora "poderosa e precisa" de como os mafiosos literalmente fatiaram Cuba, "dividindo os despojos entre eles."¹⁹ Com isso a população geral fora esquecida e o foco começou a ser veiculado aos poderosos e as vezes famosos turistas que desembarcavam na ilha em busca de celebrações. Os cassinos eram recheados de atrações grandiosas, e o apelo ao sexo, as drogas e ao jogo nunca foram tão marcantes: a máfia não cansava de ganhar dinheiro e se expandir, mas a sua queda fora moldada logo nos seus arredores.

17 ENGLISH, *op. cit.*, p.139.

18 Discurso proferido por Fidel Castro em seu manifesto *A história me absolverá*. Ver: ENGLISH, *op. cit.*, p.139.

19 ENGLISH, *op. cit.*, p.47.



Imagem 3

Conflitos internos, muitos desses causados pela ambição, também fora motivo para a queda da máfia em Cuba naquela passagem de ano de 1959. Um exemplo disso é justamente o embate entre Roth e Michael, ambos se abdicam de uma aliança favorável e entram em uma luta particular. Contudo, o que fica claro em *O Poderoso Chefão: Parte II*, é a força que a revolução Fidelista alcançou. Em mais um dos passeios de carro de Michael que foram mostrados por Coppola, uma situação inusitada o chamou a atenção, fazendo com que ele comente o episódio durante a distribuição do bolo de Roth.

O chefe da família Corleone relata que em uma rua de Havana um revolucionário político se revoltou contra a voz de prisão decretada e para não ser levado, ele detonou uma bomba, levando sua própria vida e a do capitão militar. Desta forma, Michael pontua: “Ocorreu a mim que os soldados são pagos para lutar. Os rebeldes não”. Confuso, Roth pergunta o que ele quer dizer com isso. O jovem mafioso responde: “Eles podem vencer”. O que se segue é a justificativa de Roth para tal episódio, alegando que desde a colonização da ilha houveram inúmeros grupos rebeldes, mas que nunca conseguiram nada com suas ditas revoluções e não seria agora que eles conseguiriam. Hyman Roth estava enganado, assim como Fulgencio Batista, e é justamente nesse clima de soberba e de arrogância do capitalismo predatório com o povo, que Coppola quer dialogar.

Em uma carta destinada a Marlon Brando em Abril de 1973, a fim de convencer o ator a representar novamente o papel de Vito Corleone, só que desta vez na juventude, Coppola revela qual seria uma das propostas desse segundo filme da saga²⁰.

[...] Eu vou dar o meu melhor para fazer ele [o filme] bem feito; e humano, expressando a noção de que a máfia é somente uma metáfora para a América e o capitalismo, que faz de tudo para se proteger e se perpetuar. (Coppola, 1973).²¹

Não é muito comum que diretores falem objetivamente qual fora a intenção ou a mensagem passada por determinado filme de sua autoria. Se assistíssemos a *Parte*

20 COPPOLA, Francis Ford. Carta remetida à Marlon Brando. 1973. Disponível em: <http://www.lettersofnote.com/2011/09/marlon-i-respect-you-enormously.html>. Acesso em: 09/06/2015.

21 Original: [...] I will do my very best to make it [the movie] be good; and human, and express the notion that the mafia is only a metaphor for America and capitalism, which will do anything to protect and perpetuate itself.

// sem envolver questões do contexto de produção, poderíamos como espectadores tirar outras diversas interpretações sobre a trama narrada, pois ela mesma apresenta tais possibilidades. Entretanto, tendo essa carta (documento de pré-produção) e uma entrevista de Coppola (documento de pós-produção) em mãos, podemos discutir quais são as metáforas ao capitalismo que o diretor propõe na película.

Roger Ebert, notório crítico de cinema americano, não enaltece a produção de *O Poderoso Chefão: Parte II*, como diversos outros críticos fazem. Ebert delega três estrelas em um total de cinco, a um filme elogiado mundialmente por sua consistência narrativa e artística. Curioso é o fato do crítico apontar como um dos defeitos da direção de Coppola o excesso de cenas sediadas em Cuba, principalmente às cenas que mostram a tomada de poder na madrugada do primeiro dia do ano de 1960²²:

[Livre tradução] Há também algumas evidências no filme de que Coppola não conseguiu dominar completamente a massa caótica de material em seu roteiro. Algumas cenas parecem estranhamente inúteis (por que não temos quase nenhum conhecimento das reais relações de Michael em Cuba, mas vemos muitas sequências sobre a noite da tomada de poder por Castro?), e outras [cenas] não parecem completamente claras (...)²³

Mas é justamente nesse amontado de cenas desnecessárias a Ebert, que Coppola exerce sua metáfora ao capitalismo e principalmente ao embate entre capital *versus* social, segundo a interpretação deste trabalho. Há um sentido para o diretor retornar ao ano de 1959 e mostrar a revolução (povo) ganhando do Estado/máfia/capitalismo. É dito isso, pois, nesse artigo há o argumento de que Coppola - passando por escândalos de corrupção em seu país, vivenciando uma Guerra (Vietnã) sem muito sentido e de total brutalidade e passando por um momento de descrença como a forma que os Estados Unidos estão lidando com tais questões econômicas e sociais - é sim um simpatizante do Estado socialista e totalmente contra ao imperialismo predatório e cruel (aos olhos do diretor) do capitalismo norte-americano.

Apontar essa questão, um tanto quanto desconexa no contexto em que os rumos do confronto da Guerra Fria estavam tomando, sem apresentar argumentos plausíveis, pode até soar surreal, afinal, porque Coppola iria ir contra a proposta ideológica de seu próprio país, realizando um filme de grandes proporções comerciais, fazendo referência, como que se fosse uma sutil ode, ao inimigo? Respostas a essa pergunta talvez possam ser encontradas no artigo de um periódico chamado *Ann Arbor Sun*, de 5 de fevereiro de 1976. A entrevista realizada por Robert Scheer e Susan Lyan, a Coppola, teve o intuito de se descobrir mais sobre as impressões do diretor sobre Cuba, após uma recente visita (a primeira) realizada a ilha. O artigo se chama: "‘Godfather’ Director Goes To Cuba: ‘did You Bring The Film?’"²⁴.

A entrevista é um tanto quanto curiosa, e Coppola, além de relatar sobre a produção do filme e dialogar com as questões da máfia *no mundo real*, não deixa esconder sua admiração pelo governo de Fidel. Para o diretor a saúde e a educação no país estão um passo à frente dos ditos países capitalistas. Para ele, a revolução fora necessária para o povo Cubano, que agora colhe os frutos de uma boa administração voltada para o social.

22 EBERT, Roger. "The Godfather, Part II". Originalmente publicado em *Chicago Sun-Times*. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-godfather-part-ii-1974>. Acesso em: 09/06/2015.

23 Original: There's also some evidence in the film that Coppola never completely mastered the chaotic mass of material in his screenplay. Some scenes seem oddly pointless (why do we get almost no sense of Michael's actual dealings in Cuba, but lots of expensive footage about the night of Castro's takeover?), and others seem not completely explained(...)

24 SHEER, Robert; LYAN, Susan. 'Godfather' Director Goes To Cuba: 'did You Bring The Film?'; *Ann Arbor Sun*, 5 de fevereiro de 1976. Disponível em: <http://freeingjohnsinclair.aadl.org/node/200748> Acesso em: 09/06/2015.

Mesmo quando questionado sobre a falta de liberdade que muito se é defendida pela democracia do capitalismo (contestando a falta dela em países apoiadores da União Soviética, principalmente na época), Coppola incorpora um diferente ponto de vista sobre essa questão. A pergunta fora: “Você questionou sobre a falta de liberdade artística?” Coppola respondeu:

“[Livre tradução] Sim. Ninguém é permitido criticar o governo que não seja por meio dos canais providos por eles. Se você é um trabalhador ou se você é um escritor, você pode fazer isso em seus vários grupos de trabalho. Em uma fábrica eles se reúnem algumas noites na semana e discutem problemas e como tornar as coisas melhores, o que é injusto, e coisas do tipo. Então, em outras palavras, existem meios pelos quais você é permitido – não criticar a ideia de sociedade, mas discutir como melhorá-la. Eu gosto da honestidade disso. Eles falam não, você não pode criticar o governo: essa liberdade você não tem. Aqui na América você pode escrever e dizer qualquer coisa que você quiser – e muitas pessoas em Cuba ficam impressionadas quando dizem isso para eles. Eles ficam surpresos quando eles assistem algo como “O Poderoso Chefão II”. Eles se perguntam: “Como você pode fazer um filme que fala boas coisas sobre a nossa revolução”? Porém, a verdade é que eu acredito que as liberdades que nós temos aqui são possíveis porque ninguém nem chega perto de colocar em risco os verdadeiros interesses que governam nosso país. Se houver alguém que realmente chegue perto de colocar em risco esses interesses, eu acredito que nossa liberdade seria extinta, de um jeito ou de outro.”²⁵

Fica claro com a análise desse trecho que Coppola, em meio a uma guerra bipolar, tem um lado bastante soviético, pelo menos Fidelista. Defender o direito do Estado em censurar pessoas que dentro da ilha falem mal do governo socialista, com a justificativa de que já há inimigos demais falando mal desse modelo econômico, e depositar inteira confiança a Fidel Castro com seu plano de governo, fora uma das questões ressaltadas por Coppola. Com isso, uma interpretação final pode ser feita ao filme *O Poderoso Chefão: Parte II*.

Conclusão

Partindo da análise, principalmente da relação de Michael com o Roth, no encontro dos dois em Cuba, a metáfora e a possível crítica, que fora dialogada neste artigo, se apresenta em mostrar que a população tem que ir contra ao poder vigente, quando esse se dá de forma exploratória (isso fica claro quando observamos que Coppola inclusive cambaleia em dizer, na entrevista, que no regime ditatorial em Cuba o povo tem mais liberdade do que os americanos). O diretor parece ter sido totalmente contra a dominação da máfia norte-americana em Cuba e contra toda essa corrupção que esteve presente do governo de Fulgencio Batista.

Se há na película outra trama, essa que narra detalhadamente a história de vida do Don Vito Corleone (agora interpretado por Robert De Niro), pai de Michael, é por um motivo que vai além do *narrar uma história*. Se pensarmos bem, Don Corleone fez da sua família a mais poderosa da América, indo sempre contra o poder vigente

²⁵ Original: Yes. No one is permitted to criticize the government, other than through the channels that are provided for them. If you're a worker or if you're a writer, you can do it in your various workers' groups. In a factory they get together a couple of nights a week and discuss problems and how to make things better, what's unfair and stuff like that. So in other words, there are channels that allow you, not to criticize the idea of the society, but to figure out how to make it better. I like the honesty of it. They say no, you cannot criticize the government-that freedom, no, you don't have. Here in America you can write or say anything you want- and many people in Cuba are very impressed when you tell them this. They are surprised when they see something like Godfather II. They wonder: "How could you make a film that says nice things about our revolution?" But the truth is, I believe, that the freedoms we have here are possible because they do not even come close to jeopardizing the real interests that govern our country. If there were someone who really came close to jeopardizing those interests, I believe our freedoms would vanish, one way or the other.

e exploratório. Quando já no auge do poder, Vito Corleone não media esforços para ajudar os que precisavam de sua intervenção, por causa de injustiças do poder oficial.

E é nesse aspecto de ir contra o poder vigente, que entra a metáfora do capitalismo x socialismo. A história contada de Vito Corleone é por si só uma história de confronto com o outro dominante. A sobreposição de histórias e os flashbacks apresentados por Coppola só podem a vir a confirmar a legitimidade da Revolução. Vito Corleone uma vez já fora a representação de seu povo, e ascendeu ao poder de forma que até podemos contestar a ilegalidade e moralidade; assim como Fidel Castro.

A queda de Michael, quando falamos do estado de depreciação que sua família se encontra, pode ser entendida como Coppola alertando das consequências de uma ambição desenfreada de se manter no auge da lógica capitalista. A máfia, em Cuba, perdeu para a revolução, perdeu para o povo; os cassinos, símbolos da dominação da elite, foram todos depredados; e Fidel assumiu com status de herói, pelo menos na representação de Coppola. Já que os Estados Unidos da década de 1970 sofria dos mesmos dilemas de Michael, o diretor, preocupado com as questões políticas se viu no direito de mostrar sua indignação, mesmo que subliminarmente. Se Cuba está realmente livre, já é uma outra questão; o fato é que a máfia não sobreviveu em *O Poderoso Chefão: Parte II*, aos anseios do povo.