

VARIAÇÕES SOBRE O TEMA DO GÂNGSTER EM *MANHATTAN MELODRAMA*, DE W. S. Van Dyke

ELDER KÔEI ITIKAWA TANAKA*

Introdução

Embora a indústria cinematográfica norte-americana explorasse a figura do gângster em suas narrativas desde o período do cinema mudo, foi com o advento do filme sonoro que esse tipo de personagem alcançou maior destaque em Hollywood. Filmes como *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930), *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) e *Scarface* (Howard Hawks, 1932) são considerados os precursores do gênero no cinema sonoro e popularizaram a figura do gângster e atraíram milhares de espectadores para as salas de cinema.

Podemos apontar ao menos duas razões para o sucesso do filme de gângster entre os espectadores da época. A primeira diz respeito ao impacto visual e sonoro desse tipo de narrativa. Ao unirem a utilização do som nos filmes com o tema violento que o gangsterismo evocava, os produtores de Hollywood enfatizaram nas salas de cinema o estampido das metralhadoras e o rugido dos carros em alta velocidade pelas ruas de Chicago ou Nova Iorque. Em segundo lugar, tais filmes permitiram que o público, pela primeira vez, ouvisse um gângster falar. *Little Caesar*, *Public Enemy* e *Scarface* foram protagonizados por atores de ascendência judaica, italiana ou irlandesa e seus respectivos modos de fala. Assim, os imigrantes pobres da classe trabalhadora dos grandes centros urbanos se viam, de certa forma, representados na tela do cinema pelo protagonista que buscava o *American Dream*, mesmo que de maneira ilícita.

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Bolsista CAPES.

Para o crítico norte-americano Andrew Bergman, a combinação de ultraje moral do gângster e o sucesso financeiro dos filmes do gênero provocava um efeito intrigante nos produtores de Hollywood. Se por um lado o bom êxito nas bilheteiras sugeria que filmes de gângsteres eram um bom negócio – o que fez com que a produção de sucessores dos três filmes em questão fosse estimulada –, por outro lado, a noção de que esses produtores possuíam uma determinada obrigação para com a sociedade fazia com que esses filmes insistissem na mensagem de que “o crime não compensa” ao mostrarem tanto a ascensão do gângster quanto a sua morte no final (BERGMAN, 1992, p. 6).

A violência e os excessos morais presentes nesses filmes não chamaram a atenção somente dos espectadores, mas também dos censores da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), que passaram a submeter esses e outros filmes ao *Production Code Administration* (PCA), que controlou a produção cinematográfica a partir da década de 1930. Devido à intervenção do PCA, boa parte da violência dos filmes de gângster foi reduzida, alguns atores consagrados como *tough guys* no papel de gângsteres impiedosos, como James Cagney e Humphrey Bogart, foram escalados para o papel de homens do governo que perseguiram criminosos. Além disso, os roteiristas usaram a estratégia de desenvolver elementos da narrativa melodramática dentro da narrativa do gângster. *Manhattan Melodrama* (W.S. Van Dyke, 1934), lançado no Brasil como “Vencido pela Lei”, embora considerado um filme *pre-Code*, já aponta para esse tipo de procedimento, que se repetirá ao longo da segunda metade da década de 1930.

O filme narra o percurso dos irmãos por adoção Blackie Gallagher (Clark Gable) e Jim Wade (William Powell), que se tornam adultos ao longo das primeiras décadas do século XX. Jim e Blackie seguem caminhos distintos: enquanto o primeiro escolhe os estudos, forma-se em Direito e assume o cargo de procurador do estado de Nova Iorque, Blackie se torna um gângster que comanda uma rede de cassinos clandestinos. Devido aos laços fraternais que os unem, Blackie assassina um opositor político que ameaçava a ascensão de Jim ao cargo de governador de Nova Iorque. Jim sabe quem foi o autor do crime, mas não o motivo. Dessa

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

3

maneira, Jim se vê na obrigação, como procurador, de condenar seu próprio irmão à cadeira elétrica, enquanto Blackie se dá por satisfeito ao salvar a carreira política de Jim, mesmo que isso custe sua vida. No decorrer da narrativa, Eleanor Packer (Myrna Loy), que inicia o filme como par romântico do gângster Blackie, passa a se interessar por Jim e os valores conservadores como família, segurança e estabilidade que ele representa.

Construção dos personagens e a cisão do protagonismo no filme de gângster

Manhattan Melodrama se inicia no ano de 1904, e as primeiras cenas apresentam Jim e Blackie como dois amigos de infância que acompanham seus pais em uma festa durante um passeio de barco. Enquanto Blackie é uma criança irrequieta que picha a embarcação e engana seu amigo Spud para conseguir dinheiro, Jim é mais contido e se concentra na leitura de um livro. Blackie convence Jim a saírem para comer um cachorro-quente e, no caminho, encontram um adolescente tentando roubar o sorvete de um amigo da dupla. Blackie avança para defendê-lo e é seguido por Jim; os dois amigos brigam juntos com o adolescente até o momento em que é anunciado um incêndio no barco.

Essa sequência de abertura do filme dura cerca de três minutos, mas serve para estabelecer logo de início que Jim e Blackie, embora tenham caracteres distintos, compartilham do mesmo senso de justiça. Essa contradição é fundamental para a compreensão do filme porque define as decisões que cada personagem toma ao longo da narrativa, especialmente no caso de Blackie, conforme verificaremos mais adiante.

Jim e Blackie perdem os pais no incêndio e são adotados por Poppa Rosen, um senhor judeu que havia perdido seu filho no mesmo acidente. Na sequência, o filme nos mostra Rosen assistindo, em 1907, a um discurso de Leon Trótski em Nova Iorque. O líder revolucionário russo pede que as pessoas esqueçam as promessas dos candidatos à eleição presidencial dos EUA em 1908, William H. Taft (do Partido Republicano) e William J. Bryan (do Partido Democrata), bem como as “belas palavras” do governador republicano de Nova Iorque no período, Charles E. Hughes. Trótski também promete que haverá na Rússia uma revolução em dez anos. O discurso é interrompido por Poppa Rosen, que diz o seguinte:

Poppa Rosen: Você está falando da Rússia? Eu sou da Rússia também. Na Rússia eu passava fome, frio e era perseguido! Mas aqui na América eu consigo trabalhar para comprar roupa e comida. Essa é a terra das oportunidades! Tem o bastante para todo mundo por aqui. Pelo quê devemos lutar?

Nesse momento, um simpatizante de Trótski acusa Rosen de ser um “dedo-duro capitalista” e dá-lhe uma bofetada, o que dá início a uma briga generalizada na multidão. A polícia, montada a cavalo, intervém no tumulto e, durante o conflito, Poppa Rosen é atingido e cai morto no chão.

Embora o prognóstico de Trótski sobre a Revolução Russa no filme esteja correto, a biografia de Isaac Deutscher (2003, p. 199-205) sobre o socialista russo nos mostra que ele, de fato, esteve em Nova Iorque, mas uma única vez, de 13 de janeiro a 27 de março de 1917, ou seja, pouco tempo antes da revolução em outubro do mesmo ano. A justificativa para esse anacronismo no filme é ideológica: por meio dessa sequência de cenas, o filme critica tanto o discurso da esquerda – nesse caso, vindo diretamente de uma de suas figuras mais célebres internacionalmente –, quanto as suas práticas, ao mostrar a truculência com que é recebida a opinião de Poppa Rosen. A crítica ao discurso da esquerda, no entanto, não se sustenta na matéria histórica do período, pois, ao contrário do que Rosen diz, havia sim muito pelo que a classe trabalhadora lutasse no início do século XX. Prova disso é a fundação, em 1905, da *Industrial Workers of the World* (IWW), sindicato responsável pela organização das mais importantes greves da história dos EUA.

Em seguida, o filme apresenta o crescimento de Jim e Blackie de forma paralela. A sequência se inicia com um close de um relógio no alto de uma torre. Logo abaixo deste relógio é possível ler os dizeres: “Jovem, observe o tempo e fuja do mal”. Os ponteiros do relógio somem e sua imagem é sobreposta pela indicação dos anos que se passam – de 1907 a 1909. Na cena seguinte, o espectador observa a tela dividida verticalmente, que mostra um plano fechado de Blackie à esquerda, e Jim à direita. Enquanto Blackie brinca com dois dados nas mãos, Jim lê atentamente um livro.



Figura 1 – Blackie (esq.) e Jim (dir.) ainda crianças

Nesse momento, há uma sucessão de cortes rápidos que mostram a passagem do tempo e o crescimento dos garotos até a idade adulta. À esquerda a tela mostra, sequencialmente: Blackie jogando dados no chão e ganhando algumas moedas de outros garotos; detalhes do mesmo jogo de dados, agora sobre uma mesa e com adultos apostando grandes quantias de dinheiro; por último, um close de uma mão abrindo um jogo de cartas. Paralelamente, à direita na tela, surgem cenas de Jim sentado em uma mesa estudando; um plano fechado de alguns livros; um close no título de um capítulo dos livros chamado “Direito Criminal”; por último, um plano fechado de um diploma do curso de Direito da Universidade de Columbia no nome de James Wade. Há um corte, a divisão da tela some, e a câmera mostra um plano ainda mais aproximado desse mesmo diploma, para que o espectador possa lê-lo mais atentamente.

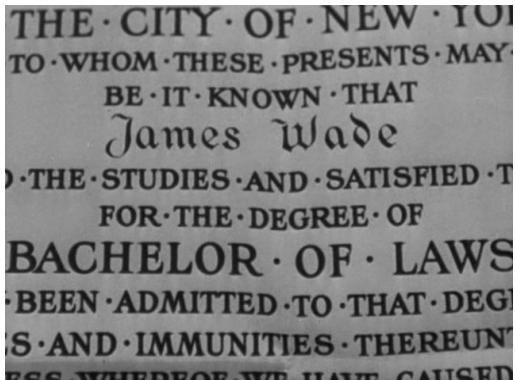


Figura 2 – O diploma de Jim em close, ocupando toda a tela.

Em seguida, a imagem do diploma é substituída pelo relógio sem ponteiros do início da sequência, e o procedimento para indicar a passagem dos anos se repete, dessa vez de 1914 a 1920. A sequência termina com um plano fechado de uma mesa de roleta com fichas sendo colocadas sobre os números das apostas.

O *Prodcution Code Administration* (PCA) e a censura em Hollywood

Partindo da observação da trajetória dos personagens, chamam-nos a atenção nas cenas descritas até o momento dois pontos específicos: em primeiro lugar, a divisão do protagonismo entre dois personagens dentro da narrativa; e, em segundo lugar, a construção do gângster como um personagem altruísta, moralmente mais complexo do que o gângster do início da década de 1930, que não media esforços para alcançar seus objetivos individuais. Ambos os pontos são consequências diretas da interferência da censura que se instaurou em Hollywood nas primeiras décadas do século XX. Achamos oportuno, dessa forma, oferecer um breve panorama histórico do período.

A indústria cinematográfica norte-americana era considerada uma provedora de distração barata para os imigrantes urbanos na virada do século XX. Os filmes rapidamente evoluíram para uma forma de entretenimento de massa e os sucessos de bilheteria eram normalmente compostos por longas-metragens que exploravam o erotismo e por histórias que celebravam gângsteres e “degenerados sociais”. Tais temáticas levaram a crescentes demandas por regulações. As primeiras tentativas de estabelecimento de censura prévia se deram em 1915. Até esse momento, cada estado norte-americano tinha uma regulamentação específica, mas o denominador comum entre todos os órgãos de censura era o compromisso de eliminar dos filmes desvios do padrão moral de conduta, limitar as cenas de crimes (que eles acreditavam serem as responsáveis pelo aumento da criminalidade entre os jovens) e evitar ao máximo quaisquer cenas de conflito civil, divergências com sindicatos trabalhistas ou corrupção governamental e impunidade. De acordo com esses guardiões da moral, a tela do cinema não era adequada para questões sexuais delicadas ou comentários políticos. (BLACK, 1989:168-169). Tal procedimento também configura um caráter de classe nas regulações, pois procurava atrair um público mais abastado para as salas de cinema.

No início dos anos 1920, uma série de escândalos envolvendo estrelas de cinema, junto com o apelo por regulações sobre a indústria, culminaram na criação da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Will H. Hays, político republicano e arquiteto da

campanha vitoriosa de Warren Harding¹, foi eleito o primeiro presidente da MPPDA. Entretanto, sua influência, nesse momento, era praticamente nula, pois Hays não passava de mero empregado dentro da indústria cinematográfica. Em 1924, Hays instaurou o que ele denominou de "A Fórmula", uma série de regras destinadas a evitar que peças de teatro e romances com conteúdo condenável fossem adaptadas ao cinema. Sua iniciativa conseguiu manter alguns materiais fora das telas, mas ele dependia da cooperação voluntária dos estúdios (BLACK, 1989:169).

A incompetência de Hays à frente da MPPDA na década de 1920 fez com que alianças anti-Hollywood fossem formadas. O primeiro grupo a se manifestar foi uma união entre ministros protestantes e organizações de mulheres preocupadas em zelar pelos bons costumes da sociedade. Como guardiões tradicionais da moralidade pública, eles acusavam Hollywood de ser a principal responsável pelo “colapso moral da América” nas três décadas anteriores, devido ao aumento no número de divórcios e da delinquência juvenil. Tanto os ministros protestantes como as mulheres se consideravam especialistas em “obscenidades” — embora não fossem capazes de defini-la, sabiam quando a viam na tela do cinema. Uma das objeções desse grupo era acabar com a prática do *block booking*, que obrigava os donos de cinema a alugar rolos de filmes em pacotes, em vez de individualmente. A prática tinha interesse econômico, pois diminuía os custos com o aluguel de filmes, mas fazia com que o cinema exibisse filmes “inadequados” às comunidades e tornava impraticável o controle local. O advento do cinema sonoro, a partir de 1927, fez com que os grupos conservadores ficassem ainda mais preocupados com os filmes — as atrizes podiam verbalizar seu comportamento imoral, os criminosos passaram a usar gírias ao desafiar a justiça e a ordem, e os políticos podiam dialogar sobre corrupção. O grande desafio de Hays nesse momento era conseguir alguma autoridade sobre o conteúdo dos filmes, minar a oposição a Hollywood e continuar atraindo os espectadores ao cinema (BLACK, 1989:170).

¹ 29º presidente dos EUA, de 1921 a 1923 (Cf. “Warren G. Harding. The White House”. Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/about/presidents/warrenharding>. Acesso em: 23 out. 2010).

A partir de 1930, um grupo de líderes católicos se aproximou de Hays com o objetivo de criar um código de conduta para os filmes. Em nome da *Catholic Legion of Decency*, todos concordavam que a única maneira de se certificar que os filmes fossem moral e politicamente corretos era interferir diretamente na produção deles. Em março de 1930 foi lançado, então, o *Production Code Administration* (PCA), uma combinação de "teologia católica, conservadorismo político e psicologia 'pop'", que controlou a produção cinematográfica nas duas décadas seguintes. Antes de serem filmados, os roteiros eram enviados ao PCA, avaliados de acordo com os padrões estabelecidos, e só depois devolvidos com as devidas observações. De acordo com as autoridades religiosas, os filmes precisavam ter maiores restrições em relação às outras formas de arte (como o teatro ou a literatura) porque eles eram persuasivos e indiscriminadamente sedutores em relação às crianças e aos ignorantes. Para essas autoridades, era por causa dessa massa de espectadores, incapaz de distinguir entre fantasia e realidade, que o controle era necessário. Os produtores de filmes rejeitaram essa premissa, pois, para eles, o cinema era somente uma "reflexão sobre cada imagem no fluxo da vida contemporânea". Além disso, os espectadores apoiavam alguns filmes que gostavam e rejeitavam outros — o mercado era, então, autorregulado (BLACK, 1989:172).

O imbróglio com líderes católicos fez com que o PCA fosse praticamente ignorado pelos produtores. Em 1934, Joseph Breen assumiu a presidência do PCA e impôs uma maior rigidez em torno de Hollywood. Seu objetivo não era impedir que os filmes fossem produzidos, mas inserir neles um grande senso de valores morais. Assim, todos os filmes deveriam ter "virtudes suficientes" para compensar qualquer mal mostrado na tela. "Filmes que continham crimes ou pecados precisavam ter 'valores morais compensadores' a fim de justificar a narrativa" e "cada filme precisava ter uma lição moral bem definida: regeneração, sofrimento e punição" (BLACK, 1989;177-178).

Embora o filme de gângster tivesse sido um produto comprovadamente lucrativo nos primeiros anos da década de 1930, o advento do PCA fez com que os produtores e roteiristas se vissem diante de um desafio: era preciso manter o interesse do público pelo gênero

levando-se em consideração do olhar atento da censura, que não mais toleraria os excessos de filmes consagrados como *Little Caesar*, *The Public Enemy* e *Scarface*. Além disso, o período *post-Code* coincidiu com o fim da Lei Seca em 1933, o que fez com o que o próprio crime organizado procurasse outras atividades lucrativas, como o tráfico de drogas e o envolvimento com sindicatos de trabalhadores.

Nesse sentido, *Manhattan Melodrama* é importante para a historiografia dos filmes de gângster porque é a primeira produção hollywoodiana do gênero na qual fica evidente o golpe da censura. De acordo com o professor Jonathan Munby, a obra foi lançada em 1934, “um ponto crucial para a cultura norte-americana como um todo, pois foi o ano que precedeu a declaração da moratória de Will Hays à produção de filmes de gângster” (MUNBY, 1996:101).

O filme foi o primeiro do gênero a exibir na tela do cinema as estratégias dos roteiristas e produtores para continuar atraindo espectadores com uma história de gângster. Uma dessas estratégias foi, conforme apontamos anteriormente, a cisão do protagonismo da narrativa entre Jim e Blackie como tentativa de mostrar tantos valores morais quanto fossem necessários para anular a falta deles. Com isso, cederam à imposição de “diluir a onipotência e o poder mitológico do gângster” (MUNBY, 1996:107).

Ao contrário de outros filmes da segunda metade da década de 1930, como *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938), *Manhattan Melodrama* não trata a cisão do protagonismo de maneira maniqueísta. O filme procura na maior parte do tempo tomar partido de Jim, mas custa ao espectador acreditar que a defesa da lei e da ordem pode ser atrativa, uma vez que o personagem pertence ao mundo extremamente formal e impessoal da justiça, e é mostrado na maioria das vezes em seu escritório atrás de uma mesa, além de utilizar uma linguagem própria ao meio em que vive. Por outro lado, Blackie pertence ao universo dos jogos de azar, sempre aparece na tela em meio às aglomerações urbanas em eventos esportivos e fala de maneira muito mais próxima à linguagem utilizada pelos espectadores da época. A

espontaneidade de Blackie tinha, dessa maneira, um apelo popular muito maior do que a formalidade de Jim.

Deve-se levar em conta também a escolha dos atores para os papéis de Jim e Blackie. Enquanto o primeiro foi interpretado por William Powell, cuja carreira não tinha notoriedade até o sucesso de *Manhattan Melodrama*, o ator escolhido para o papel do gângster foi Clark Gable – uma estrela de filmes românticos da MGM que já gozava de status e popularidade.

Ainda na tentativa de defender o ponto de vista de Jim, nossa análise nos leva ao segundo ponto em destaque nas cenas descritas no início desse trabalho, ou seja, a construção de um “gângster altruísta” em oposição ao criminoso egoísta do primeiro ciclo de filmes de gângster no início da década de 1930. Se Toni Camonte (*Scarface*), Rico Bandello (*Little Caesar*) e Tom Powers (*The Public Enemy*) eram assassinos impiedosos, que brandiam suas metralhadoras de modo ameaçador pelos centros urbanos enquanto eliminavam seus inimigos ou em confronto constante com a polícia, Blackie, por sua vez, é um gângster bem mais comedido, que prefere piadas e belas mulheres a banhos de sangue – Blackie só mata duas pessoas em todo o filme. Seus atos de violência em *Manhattan Melodrama* servem apenas para disciplinar outros criminosos e impedir que atrapalhem não só o andamento do seu submundo, mas também o mundo dos negócios legais. Blackie também é o maior admirador e defensor do trabalho do irmão devido aos laços de lealdade fraternais que o unem a Jim. Quando um gângster tem essa opinião de um promotor público, no entanto, tal relação se torna contraditória, principalmente depois que Blackie assassina um opositor político de Jim para que esse consiga chegar ao cargo de governador, sem que o promotor saiba quem foi o autor ou os motivos para o crime.

A descrição e a análise dos aspectos da obra aqui desenvolvidos nos levam a crer que *Manhattan Melodrama* foi uma tentativa de conciliar dois objetivos opostos e contraditórios entre si: de um lado, apagar o mito do gângster norte-americano e torná-lo somente parte de um passado recente da história do crime organizado dos Estados Unidos; do outro, manter o gângster como uma mercadoria hollywoodiana atraente e, por consequência, rentável. Prova

desse esforço reside no fato de que tanto o gângster quanto o advogado são, dentro da narrativa, homens íntegros. Blackie representa um criminoso que faz o trabalho sujo da sociedade legal ao defender os interesses do Estado. Em última análise, Blackie não é representado como um gângster, mas sim Clark Gable sendo heroico e se sacrificando em prol de um bem maior à sociedade. O filme é, dessa forma, uma clara figuração da dificuldade – talvez, da impossibilidade – de se lidar com a censura, reprimir as características mais marcantes do gângster e torná-lo seguro para o consumo.

Bibliografia

BERGMAN, A. **We're in the Money: Depression America and its films**. Chicago: Ivan R. Dee, 1992.

BLACK, G. D. "Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940". In: **Film History**, Vol. 3, No. 3. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

DEUTSCHER, I. **The Prophet Armed: Trotsky, 1879-1921**. New York: Verso, 2003.

Manhattan Melodrama. Direção: W. S. Van Dyke. Atlanta: Turner Classic Movies, 2012. 1 DVD (93 min), NTSC, P&B.

MASON, F. **American Gangster Cinema – from Little Caesar to Pulp Fiction**. New York: Palgrave Macmillian, 2002.

MUNBY, J. **Public Enemies, Public Heroes – Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.