

DIOGO ALBINO BENOSKI

VIOLÊNCIA E MOBILIDADE SOCIAL NOS
FILMES DE GÂNGSTER

FLORIANÓPOLIS
2009

DIOGO ALBINO BENOSKI

VIOLÊNCIA E MOBILIDADE SOCIAL NOS
FILMES DE GÂNGSTER

Tese apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Doutor.
Curso de Pós Graduação em História
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientador: Profa. Dra. Ana Lise Brancher

FLORIANÓPOLIS
2009

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos especiais vão ao professor Ernesto Aníbal Ruiz. Mesmo aposentado, continuou a me atender com solicitude e dedicação. Agradeço a ele pela paciência, dedicação, ampla bibliografia indicada, auxílios e correções nos inúmeros momentos em que me vi perdido.

Agradeço à professora Maria Bernardete Ramos Flores, por ter assumido minha orientação na época em que o professor Ernesto Ruiz se aposentou.

Agradeço à professora Ana Lize Brancher, minha terceira orientadora, pela adoção deste trabalho em seus momentos mais decisivos, em virtude do afastamento da professora Maria Bernardete para um pós-doutorado.

Agradeço aos meus pais pelo apoio durante esses dez anos passados na Universidade.

Agradeço à minha querida Amanda Cifunte, pelo companheirismo, pela dedicação, carinho e amor, imprescindíveis nos momentos difíceis; e pela paciência nas minhas crises.

Ao amigo Marcos Costa Melo, que atravessa as mesmas agruras do caminho acadêmico. As conversas que tivemos em diversos momentos serviram como um estímulo inestimável.

Aos grandes amigos: Karla de Oliveira, Anderson Loureiro, Patrícia Dziedicz e Gilson Henrique Schmidt, pela amizade, pelos debates sobre cinema, obtenção de películas e auxílios das mais diversas maneiras.

Agradeço aos professores do Departamento de História, Prof. Arthur César Isaia, Profa. Cynthia Machado Campos, Profa. Joana Maria Pedro, Prof. João Klug, Profa. Maria de Fátima Fontes Piazza.

Agradeço também à Nazaré Wagner da Secretaria do Programa de Pós Graduação, pelo auxílio na burocracia durante o doutorado.

Ao CNPQ, pela bolsa de dois anos, que possibilitou a realização do trabalho em tempo hábil.

À todas as pessoas que, por um motivo ou outro tenha me esquecido, figuram aqui os meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a mobilidade social e a violência existentes nos filmes de gângster. A mobilidade social pode ser entendida como toda a passagem de um gângster ou de um grupo criminoso de uma posição social para outra, dentro de uma constelação de grupos e de estratos sociais. A violência, por sua vez, é o uso de ações ou palavras que machucam outras pessoas.

Para os gângsteres das películas, a maneira mais fácil e eficiente de alcançar o topo da sociedade foi através do crime e transformando o crime em um negócio organizado. No entendimento do crime organizado, a oportunidade de obter grandes lucros contínuos com riscos reduzidos representava uma grande possibilidade. Surge dessa perspectiva, a seguinte tese: os gângsteres, mostrados nas películas, foram homens de negócio em busca de ascensão social. Eles elaboraram empresas complexas, com altos graus de hierarquia e organização e estruturaram o funcionamento dessas empresas na violência.

Neste trabalho são analisados os filmes de gângster, suas origens e características principais. Em segundo lugar, estão a violência, suas justificativas e os métodos narrativos de representação. Em terceiro, está a mobilidade social, advinda dos diversos negócios mantidos pelos gângsteres. A tese busca, ainda, apresentar as transformações nos filmes de gângster, na representação da violência e dos negócios no decorrer das décadas; e analisar a influência do contexto na produção daqueles e compreender por que os filmes de gângster se apoiaram tanto em elementos da realidade.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze the existing social mobility and violence in the gangster movies. Social mobility can be understood as way of a gangster or a criminal group to pass over from a social position to another, within a constellation of groups and social strata. The violence, on the other hand, is the use of words or actions that injures peoples.

For the gangster film, the most easy and efficient way to reach the top of society was transforming the crime in an organized business. By the meaning of the organized crime, the opportunity to obtain continued profits with a reduced risk represents a great chance. In this perspective, appears the following thesis: the gangsters, in the film, are exposed as business men in search of social ascension. They developed complex enterprises, with high levels of hierarchy and organization and their operation are based in violence.

This work analyses the gangster films, its origins and main features. In second place are: the violence, its reasons and methods of narrative representation. There is, also, social mobility originated from various business maintained by the gangsters. The thesis demands to show the transformations in the gangster films, in the representation of the violence and of the criminal business; and analyzing the influence of the context in the production of those movies.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INDICE DE ILUSTRAÇÕES | 09 |
| INTRODUÇÃO | 11 |
| I.1. – O estudo acadêmico do cinema | 15 |
| I.2. – O cinema como fonte para a história | 21 |
| I.3. – Estudos sobre os filmes de gângster | 22 |
| I.4. – Justificativas para esta pesquisa | 26 |
| I.5. – Teoria de análise | 28 |
| <i>I.5.1. – Leitura cinematográfica da história e leitura histórica do filme</i> | 29 |
| <i>I.5.2. – Filmes como reflexo de uma sociedade</i> | 30 |
| <i>I.5.3. – Sistemas Inter-relacionados</i> | 31 |
| | |
| CAPÍTULO 01 | |
| ACERCA DOS FILMES DE GÂNGSTER | 35 |
| 1.1. – Filmes de gângster como gênero específico | 36 |
| 1.2. – Histórico dos filmes de gângster | 42 |
| <i>1.2.1– Origens do filme de gângster e a década de 1930</i> | 42 |
| <i>1.2.2.– Os filmes de gângster no período do cinema noir</i> | 50 |
| <i>1.2.3– Os filmes de gângster pós-1960</i> | 56 |
| 1.3. – Características comuns aos filmes de gângster | 59 |
| <i>1.3.1– O estilo narrativo do filme de gângster</i> | 59 |
| <i>1.3.2– O gângster, de acordo com os filmes</i> | 65 |
| <i>1.3.3– O gângster, no cinema. Um imigrante?</i> | 66 |
| <i>1.3.4– O gângster e o American Dream</i> | 72 |
| <i>1.3.5– O fim do gângster</i> | 76 |
| | |
| CAPÍTULO 02 | |
| “REPRODUÇÕES DE EVENTOS REAIS” NOS FILMES DE GÂNGSTER | 85 |
| 2.1. – Representações do crime | 90 |
| <i>2.1.1. – O crime urbano</i> | 90 |
| <i>2.1.2. – A criminalidade no Meio-Oeste dos EUA</i> | 101 |

| | |
|---|-----|
| 2.1.3. – <i>Tendências atuais na representação do crime</i> | 120 |
| 2.2. – Justificativas para uma estética realista | 123 |
| | |
| CAPÍTULO 03 | |
| A VIOLÊNCIA NOS FILMES DE GÂNGSTER | 132 |
| 3.1. – As teorias do crime: justificativas para um comportamento violento | 133 |
| 3.1.1. – <i>Fúria Sanguinária; Mortalmente perigosa: o gângster psicopata</i> | 135 |
| 3.1.2. – <i>As justificativas biológicas / eugenistas</i> | 137 |
| 3.1.3. – <i>O fugitivo; Só se vive uma vez: exemplos de determinismo social</i> | 141 |
| 3.1.4. – <i>A explicação social-determinista</i> | 146 |
| 3.1.5. – <i>Tendências alternativas</i> | 149 |
| 3.2. – Tipologia da violência presente nos filmes de gângster | 152 |
| 3.2.1. – <i>A violência física</i> | 154 |
| 3.2.2. – <i>A violência psicológica</i> | 156 |
| 3.2.3. – <i>A violência e as mulheres</i> | 159 |
| 3.2.4. – <i>A violência contra a infância</i> | 168 |
| 3.3. – As ferramentas da violência | 175 |
| 3.3.1. – <i>As armas</i> | 175 |
| 3.3.2. – <i>Os automóveis</i> | 177 |
| 3.4. – As sombras da violência: influências externas na maneira de representar o crime | 182 |
| 3.4.1. – <i>A tecnologia e a representação da violência</i> | 182 |
| 3.4.2. – <i>A censura inaugurada</i> | 187 |
| 3.5. – Duas caras da violência: Scarface | 193 |
| 3.5.1. – <i>Scarface, a vergonha de uma nação (1932)</i> | 193 |
| 3.5.2. – <i>Scarface (1983)</i> | 195 |
| | |
| CAPÍTULO 04 | |
| O CRIME COMO NEGÓCIO E A MOBILIDADE SOCIAL NOS FILMES DE GÂNGSTER | 200 |
| 4.1. – Crime e mobilidade social | 201 |
| 4.2. – O crime como negócio | 206 |
| 4.2.1. – <i>A Lei Seca ou Volstead Act</i> | 206 |

| | |
|--|------------|
| 4.2.2. – <i>A Lei Seca e os filmes de gângster</i> | 207 |
| 4.2.3. – <i>As origens e a implantação da Lei Seca</i> | 211 |
| 4.2.4. – <i>O fim da Lei Seca e o surgimento de outras possibilidades de negócio</i> | 215 |
| 4.2.5. – <i>Diversificando as atividades</i> | 219 |
| 4.2.6. – <i>Gângsteres businessmen</i> | 225 |
| 4.3. – A organização dos negócios | 230 |
| 4.4. – Mobilidade social em filmes de gângster | 239 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 248 |
| | |
| FILMOGRAFIA CITADA | 255 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 267 |
| | |
| ANEXO 01 | |
| BREVES MOMENTOS DA HISTÓRIA NORTE-AMERICANA 1865-1920 | 267 |
| | |
| ANEXO 02 | |
| SINOPSES DAS PELÍCULAS DE GÂNGSTER ANALISADAS | 299 |

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-----|---|-----|
| 01) | Subúrbio de irlandeses em <i>Anjos de Caras Sujas</i> | 69 |
| 02) | Morte dos gângsteres em <i>Alma no Lodo</i> , <i>Scarface</i> e <i>Inimigo Público</i> | 77 |
| 03) | Morte do gângster em <i>Heróis Esquecidos</i> | 80 |
| 04) | Morte do gângster em <i>Fúria Sanguinária</i> | 82 |
| 05) | Jornais dos anos 1920. | 89 |
| 06) | Himmye Weiss e James Cagney | 95 |
| 07) | Sequência do assassinato de Matt em <i>Inimigo Público</i> e recortes de jornais | 97 |
| 08) | <i>The X marks the Spot</i> e cenas de <i>Scarface</i> | 98 |
| 09) | Al Capone, Edward Robinson, Paul Muni, Robert de Niro | 100 |
| 10) | Migrantes Oakies | 104 |
| 11) | John Dillinger e Humphrey Bogart em <i>Floresta Petrificada</i> e <i>O último refúgio</i> | 109 |
| 12) | Cartaz do Rapto de Lindbergh Jr. e cartaz do filme <i>Fúria</i> | 112 |
| 13) | Cena de <i>Só se vive uma vez</i> | 113 |
| 14) | Bonnie e Clyde e cena de <i>Uma rajada de Balas</i> | 116 |
| 15) | Bonnie Parker/Faye Dunaway em <i>Uma rajada de Balas</i> | 134 |
| 16) | Cartaz de <i>O gângster</i> | 119 |
| 17) | Frank Lucas e Denzel Washington em <i>O gângster</i> | 121 |
| 18) | Darryl F. Zannuck | 122 |
| 19) | Cartaz de <i>Alma no Lodo</i> e <i>Inimigo Público</i> | 125 |
| 20) | Cartaz de <i>O fugitivo</i> e Paul Muni em cena de <i>O fugitivo</i> | 129 |
| 21) | Cena de <i>Beijo da Morte</i> | 142 |
| 22) | Cena de <i>Poderoso Chefão</i> | 151 |
| 23) | As mulheres dos gângsteres | 158 |
| 24) | James Cagney, Mae Clarke e o grapefruit, em <i>O Inimigo Público</i> | 161 |
| 25) | Cenas de <i>Os corruptos</i> | 163 |
| 26) | Cena de <i>O beijo da morte</i> | 165 |
| 27) | Cena de <i>Beco sem saída</i> | 167 |
| 28) | Submetradora Thompson | 170 |
| 29) | Cenas de <i>Inimigo Público</i> | 176 |
| 30) | Cena de <i>Poderoso Chefão</i> | 178 |
| 31) | Cartazes de <i>O cantor de Jazz</i> | 181 |
| 32) | Cena de <i>Uma rajada de Balas</i> | 184 |
| 33) | Cenas de <i>Scarface</i> (1932) e <i>Scarface</i> (1983) | 192 |
| 34) | Cena de <i>Inimigo Público</i> | 198 |
| 35) | Cena de <i>Heróis Esquecidos</i> | 208 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 36) | Charge da Lei Seca | 209 |
| 37) | Cena de <i>Um simples assassinato</i> | 215 |
| 38) | Imagens da Depressão em <i>Alma no Lodo</i> e documentais | 216 |
| 39) | Cenas da Grande Depressão em <i>Heróis Esquecidos</i> | 225 |
| 40) | Cena de <i>Poderoso Chefão</i> | 227 |
| 41) | Estrutura hierárquica da empresa criminosa | 234 |
| 42) | Mobilidade social do gângster cinematográfico | 236 |
| 43) | Cena de <i>Os bons companheiros</i> | 240 |
| 44) | Cenas de roupas em <i>Alma no Lodo</i> e <i>Inimigo Público</i> | 244 |
| 45) | Cenas de roupas em <i>O gângster</i> | 246 |

INTRODUÇÃO

A expressão “gângster” adquiriu seu significado no início do século 20. No final do século anterior, o vocábulo se referia a políticos desonestos e, por volta de 1920, passou a denotar criminosos. Na mesma época, a palavra inglesa “*moll*”, que antes significava simplesmente menina ou *sweetheart*¹, virou sinônimo de acompanhantes femininas do gângster; e o termo “*drunk*”² se tornou mais popular.³ Esses três substantivos adquiriram seus novos sentidos no que ficou conhecido como a época da Proibição, ou seja, os anos em que vigorou a Décima Oitava Emenda da Constituição Americana, a Lei Seca (1919-1933). A idéia por trás da Lei Seca, era a de restringir o comércio de bebidas que contivessem mais de um por cento de álcool e, assim, diminuir os crimes provocados por embriagados. Durante a Proibição, que durou pouco mais de dez anos, os Estados Unidos, possivelmente, presenciaram uma das maiores ondas de crimes, violência e ilegalidade de sua história. Isso aconteceu porque todo cidadão disposto a beber se tornou um contraventor.

Aproveitando a crescente demanda ilegal por bebidas alcoólicas, os gângsteres criaram um complexo esquema de produção, contrabando e distribuição de licores, uísques e cervejas. Os bares foram terceirizados e as cidades, divididas em territórios, comandadas por diversas facções criminosas. A figura proeminente deste período foi Al Capone, um filho de imigrantes italianos que, disposto a ascender socialmente, organizou um império e se tornou chefe do submundo de Chicago⁴. O sistema de Capone rendeu, durante sua existência, cerca de 20 milhões de dólares da época, e serviu para subornar políticos, juízes e policiais.⁵

O esquema desenvolvido pelos gângsteres, mesmo que ilícito, serviu-lhes ao propósito de realização do denominado *American*

¹ Namorada, querida (termo carinhoso). As traduções respeitam o novo dicionário Webster. HOUAISS, A. *Novo webster's* : dicionário universitário. 6.ed. Rio de Janeiro : Record. 2007. p. 428.

² O termo *drunk* apresenta cerca de 331 sinônimos. Foi nos anos 1920, no entanto, que a palavra se difundiu e tornou-se sinônimo de embriagado, bêbado. In: BOORSTIN, D. J. *The americans: the democratic experience*. New York : First Vintage. 1974. p.82.

³ Id. p.82.

⁴ Sede do Condado de Cook, Estado de Illinois, Chicago se localiza na margem sudoeste do lago Michigan.

⁵ BOORSTIN, D. J. *The americans*: p.84.

*Dream*⁶. Tais contraventores do período da Proibição eram, em geral, imigrantes ou filhos de imigrantes, *outsiders*⁷, excluídos do ciclo de mobilidade social que, supostamente, abrangeria todos os estadunidenses. Dispostos a transformar suas vidas e a ascender socialmente, os criminosos criaram seu próprio canal de ascensão: o crime. O que diferenciou, então, o gângster dos outros cidadãos na busca pelo *American Dream* foi a maneira pela qual ele atingiu seus objetivos – o crime e a violência. Essas perspectivas alçadas durante a década de 1920 continuam presentes. Moisés Naím, ex-diretor do Banco Mundial e especialista em negócios ilícitos, estima que, atualmente, algo entre 20 e 25% da economia global passa pelos cofres de organizações criminosas por ano – aproximadamente 12,5 trilhões de dólares⁸. As atividades desenvolvidas por criminosos englobam uma variedade imensa de contravenções. Extorsão, chantagem, contrabando são clássicas, operadas desde os primeiros passos do crime organizado. Hoje as atividades incluem o bilionário mercado do tráfico de drogas; o tráfico de armas (inclusive nucleares) e de seres humanos, fraudes eletrônicas, biopirataria, imigração clandestina, entre outras.

Tendo sido nos Estados Unidos que o termo gângster apareceu e se proliferou, foi também o lugar onde os cineastas aprofundaram o estilo de filmes sobre os crimes desses bandidos⁹. Focalizando um problema bem americano, os cineastas, virtualmente, criaram um “estilo” de filme próprio. Tal modelo alçou a violência a um ponto inatingido por filmes de outros gêneros. Visto ora como um herói secreto da sociedade ora como um inimigo público ou, ainda, como um injustiçado social que passou a ser ameaça generalizada, o gângster foi, segundo o historiador Salviano Cavalcanti de Paiva, “um dos tipos humanos mais fotogênicos”¹⁰.

Os filmes de gângster produzidos com maior intensidade, a partir da década de 1930, apresentaram não só versões e justificativas para os diversos tipos de violência, como também assinalam o surgimento de

⁶ A ascensão social por meio do esforço próprio. Para maiores detalhes, ver Capítulo 1, seção: *O gângster e o American Dream*.

⁷ Intruso, forasteiro. Neste trabalho, no entanto, o termo “outsider” refere-se aos indivíduos excluídos do grupo social predominante.

⁸ NAÍM, M. *Ilícito*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. 2006.

⁹ Também houve produções sobre atividades criminosas fora dos Estados Unidos. Alguns exemplos são a série francesa *Les Vampires*, dirigida por Louis Feuillade e produzida entre 1915 e 1916; e os filmes *Dr. Mabuse: o jogador* (Dr. Mabuse: der grobe spieler, UFA, 1922) e *Dr. Mabuse: o inferno do crime* (Dr. Mabuse: Ein Spiel um Menschen Usererer Zeit; UFA, 1922), ambos dirigidos por Fritz Lang, na Alemanha.

¹⁰ PAIVA, S. C. *O gângster no cinema*. Rio de Janeiro : Andes. 1953. p. 28-35.

um tipo especial de delito: o crime organizado.¹¹ Os gângsteres reais se inspiraram em modelos de *self-made man*, ou seja, homens que alcançaram realizações pessoais, econômicas e sociais dentro da sociedade norte americana. Figuras como Cornelius Vanderbilt, Andrew Carnegie e John D. Rockefeller e outros magnatas da indústria personificaram o sucesso a qualquer custo. Da mesma forma, os gângsteres reais, muitas vezes cerceados por questões econômicas e sociais, desenvolveram meios próprios de ascensão dentro de suas organizações e da sociedade. A maneira mais fácil e eficiente de alcançar o topo da sociedade foi através do crime e, evidentemente, transformando o crime em um *negócio*, organizado, assim como as indústrias dos grandes magnatas. Esses grupos criminosos, então, simplesmente seguiram a tendência dos negócios, aperfeiçoando suas organizações e as ajustando quando necessário. No entendimento do crime organizado, a oportunidade de obter grandes lucros contínuos com riscos reduzidos representava uma grande possibilidade. Surge dessa perspectiva, a seguinte tese: os gângsteres, mostrados nas películas¹² foram homens de negócio em busca de ascensão social. Eles elaboraram empresas complexas, com altos graus de hierarquia e organização e estruturaram o funcionamento dessas empresas na violência.

Pelos diversos aspectos citados acima, ainda presentes nas sociedades atuais, e diretamente abordados pelos filmes de gângster, pode-se considerar uma importante tarefa a reconstrução histórica dos diversos momentos pelos quais os gângsteres têm passado no cinema. E no momento atual, onde vigoram novas discussões acerca do problema da violência urbana e do crime organizado, sobretudo em sociedades carentes (através do tráfico de entorpecentes), essa premissa é ainda mais reforçada. Finalmente, apesar da crescente tendência de trabalhos sobre cinema, ainda parece haver uma insuficiência de estudos nessa área, principalmente aqueles que apresentem novas perspectivas de abordagem. E desta nova era que se esboça, com contornos ainda indefinidos, o historiador não pode distanciar-se, sob o risco de se encontrar inteiramente fora da realidade do processo histórico em curso. Assiste-se ao surgimento de uma necessidade histórica imperativa para as ciências que estudam o homem e as suas relações: sua modernização,

¹¹ Note-se que os filmes de gângster se desenvolveram com maior *intensidade* na década de 1930 – um indicativo da existência de filmes sobre esse tema em período anterior, como será discutido no primeiro capítulo.

¹² Embora o termo “película” faça, a princípio, uma referência ao filme em seu formato original de produção, a expressão é recorrentemente utilizada neste texto para evitar a repetição constante de outros termos, tais como a palavra “filme”.

por meio da integração com os novos recursos da comunicação e, neste caso em particular, com o cinema.

O principal objetivo desta tese é analisar a violência e a mobilidade social existentes nos filmes de gângster. A violência, primeiro elemento, é o uso de ações ou palavras que machucam outras pessoas. Nas películas, a violência tem uma definição ainda mais peculiar: ela tornou-se uma maneira de resolver os conflitos existentes. É, ainda, um meio de ascensão social para seus agentes e, portanto, um instrumento da mobilidade social. A violência é, ainda, um fenômeno complexo, o sintoma de um desequilíbrio mais profundo. Ela está presente nos bairros sofisticados e nas favelas, nos bairros da classe média e nos pardieiros, em todos os grupos sociais. E são muitas as formas de violência, antigas e recentes, conhecidas e desconhecidas que se manifestam nas sociedades. Desde o seqüestro e o narcotráfico à violência urbana e ao terrorismo de Estado, aos conflitos étnicos e religiosos à destruição criativa¹³. Em geral, a fúria da violência tem algo a ver como a destruição do outro, diferente, estranho, com o que busca a purificação da sociedade, o exorcismo de dilemas difíceis, a sublimação do absurdo embutido nas formas de sociabilidade e nos jogos das forças sociais¹⁴. A mobilidade social, por sua vez, pode ser entendida como toda a passagem de um gângster ou de um grupo criminoso de uma posição social para outra, dentro de uma constelação de grupos e de estratos sociais. Nos filmes, a violência e a mobilidade social tornaram-se elementos complementares, pois, através deles, os gângsteres elaboraram esquemas de negócios bastante complexos.

Para atingir o objetivo principal, este trabalho está articulado em três vertentes principais. Em primeiro lugar, são analisados os filmes de gângster, suas origens, características e sua relação profunda com aspectos da realidade¹⁵. Em segundo lugar, estão a violência, suas justificativas e suas diversas formas, incluindo os métodos narrativos de representá-la nas películas. Por fim, está a mobilidade social, advinda dos diversos negócios mantidos pelos gângsteres. O recorte temporal diz respeito ao início dos anos 1930 – analisados com bastante profundidade – até a época presente. Isso se justifica porque a década de 1930 foi o momento em que os filmes de gângster apresentaram, pela primeira vez, suas características principais e, portanto, uma discussão sobre o tal

¹³ IANNI, O. *Capitalismo, violência e terrorismo*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 2004. p. 168-170.

¹⁴ Id.

¹⁵ A expressão “realidade”, no contexto deste trabalho, é entendida como acontecimentos, episódios ou versões de acontecimentos ocorridos na história dos Estados Unidos.

momento representa um aspecto fundamental. Em virtude desta prerrogativa, discussões sobre contextos posteriores, em especial do período após os anos 1960 não possuem a mesma profundidade – para evitar um engrossamento desnecessário do trabalho.

Na persecução dessa tarefa, transparecem os objetivos secundários do trabalho: apresentar as transformações nos filmes de gângster, na representação da violência e dos negócios, com o passar dos anos, e analisar a influência do contexto na produção daqueles e compreender por que os filmes de gângster se apoiaram tanto em elementos da realidade.

Este capítulo introduz o assunto da tese. Para tal, são abordados os seguintes temas: o cinema como estudo acadêmico e os filmes como fontes primárias para a investigação histórica; a revisão de obras sobre a temática do gângster no cinema; e a contribuição deste estudo para a ciência histórica, incluindo os propósitos pessoais que nos levam a escrever sobre o assunto; a metodologia de análise, centrada na relação Cinema-História; os filmes elencados para a análise e, finalmente, o conteúdo dos capítulos.

I.1. - O estudo acadêmico do cinema

Tradicionalmente, os estudos sobre o cinema podem ser catalogados em três grandes áreas, indicadas pelos autores Robert C. Allen e Douglas Gomery: a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e, por último, a história do cinema. A primeira área, a teoria cinematográfica, busca responder questões como o que é o cinema; e qual o significado de uma película. A teoria cinematográfica possui, portanto, uma orientação quase que exclusivamente estética, que tenta determinar as propriedades únicas do cinema enquanto arte. Enquanto esta se encarrega das características comuns entre as películas, a crítica cinematográfica, a segunda grande área de estudos, preocupa-se com as qualidades particulares de filmes individuais ou de um grupo de filmes. Embora os críticos e teóricos tenham influenciado a terceira grande área – a história do cinema e, em algumas ocasiões tenham implicado em controvérsias históricas, nenhum destes ramos teóricos tem como âmbito principal a dimensão temporal do cinema: o modo pelo qual o cinema como arte, tecnologia, força social ou instituição econômica se desenvolveu no transcurso do tempo ou funcionou em um momento concreto do passado¹⁶. Allen e Gomery indicam que, apesar

¹⁶ ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Teoria e prática de la história del cine*. Buenos Aires : Paidós. 1995. p. 21.

dos limites entre estas três áreas não serem fixos, estes três termos delinham as principais áreas de ênfase investigativa e constituem a base para muitos estudos acadêmicos.

O estudo social do cinema começou a adquirir importância dentro do movimento intelectual conhecido como Escola de Frankfurt¹⁷. Neste movimento, assumiram-se diversas posturas quanto à importância do cinema. Alguns estudiosos, como George Duhamel, ridicularizavam o cinema como “um passatempo para escravos, uma diversão para analfabetos, para pobres criaturas aturdidas pelo trabalho e pela ansiedade... um espetáculo que não requer esforço algum, (...) que não promove esperança, a não ser a ridicularidade de querer tornar-se ‘estrela’ em Los Angeles”¹⁸. Duhamel ainda especulava que a sala de cinema era um local que convertia o público em uma coletividade bovina e passiva. O cinema, segundo o autor, era o matadouro da cultura, onde peregrinos hipnotizados entravam como ovelhas no matadouro”¹⁹.

O crítico cultural Walter Benjamin adotou uma perspectiva contrária. Seu estudo *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*²⁰ polemizou o papel social do cinema e dos meios de comunicação. Para Benjamin, as formas de comunicação de massa como a fotografia e o cinema criaram paradigmas artísticos que refletiam novas forças históricas. Mais importante ainda, o cinema estaria enriquecendo o campo da percepção humana e aprofundando a consciência crítica da realidade. Benjamin via a possibilidade do cinema de “transformar e injetar nas massas efeitos de mudanças revolucionárias”.²¹ O autor indicou, também, outra premissa bastante importante: a reprodutibilidade do cinema. Segundo ele, a reprodução não é só técnica, mas também necessária: “a reprodutibilidade técnica do filme

¹⁷ O termo “Escola de Frankfurt” veio a ser usado amplamente, mas de forma muito vaga, para designar ao mesmo tempo um grupo de intelectuais e uma teoria social específica. Esses intelectuais estavam associados ao *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Pesquisa Social), estabelecido em Frankfurt em 1923. No entanto, somente com a nomeação de Max Horkheimer para direção do instituto, em 1930, é que se estruturou a base do que mais tarde ficou conhecido como a “Escola de Frankfurt”. Foi entre 1930 e 1940, enquanto seus colaboradores estavam no exílio, que a Escola tomou forma e produziu sua obra mais original sobre o problema de uma “teoria crítica da sociedade”. A perspectiva de análise da Escola de Frankfurt girava entre a tendência psicanalista e a marxista. In.: SLATER, P. *Origem e significado da escola de Frankfurt* : uma perspectiva marxista. Rio de Janeiro : Zahar. 1978. p. 11-12.

¹⁸ STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas : Papirus. 2003. p. 86.

¹⁹ Id, p. 85.

²⁰ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. In: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Brasiliense. 1985. p. 165-221.

²¹ Ibidem.

tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A distribuição massiva de um filme é necessária porque seus custos são elevados”.²² Esse fenômeno possibilitou que o mesmo filme fosse apresentado, simultaneamente, numa quantidade teoricamente ilimitada de lugares, para um público ilimitado; ampliou as possibilidades de divulgação e dominação ideológica do cinema e teve profundas repercussões no mercado. O sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial do cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por poucas cinematografias. A quantidade ilimitada de espectadores possibilitou o ressarcimento do investimento e um lucro maior.

O teórico Theodor Adorno, também da Escola de Frankfurt, discordou veementemente de Benjamin. Ele se mostrou cético em relação às possibilidades emancipadoras e revolucionárias dos novos meios de comunicação e novas formas culturais²³. Para o autor, a idéia do cinema como veículo para a consciência revolucionária idealizava ingenuamente a classe trabalhadora e suas aspirações supostamente revolucionárias. Posteriormente, Adorno trabalhou com Max Horkheimer na elaboração da obra *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Ambos eram igualmente críticos das sociedades capitalistas liberais, cujos filmes produziam espectadores como consumidores. Em oposição aos que acreditavam que os meios de massa davam ao público o que este queria, os autores viam o consumo de massa como uma consequência da indústria que ditava e canalizava o desejo do público. Adorno estava mais preocupado pelos efeitos do que os teóricos de Frankfurt denominavam “indústria cultural”, dotada de grande potencial de alienação e mercantilização. Ele depositava sua fé não no que considerava distrações populares de caráter circense, mas na arte que, posteriormente, chamar-se-ia “modernidade elevada”, um modelo que exemplificava as dissonâncias da vida moderna²⁴. Por fim, fazendo eco a Duhamel, Adorno afirmou: “qualquer visita ao cinema me

²² Id, p. 172.

²³ Adorno e o também teórico Max Horkheimer escreveram que o cinema e a rádio já não são uma arte, mas um negócio e definem-se a si mesmos como indústrias. Eles descrevem o caráter de montagem da indústria cultural com a fabricação sintética e dirigida dos seus produtos, industrial no estúdio cinematográfico, nas biografias baratas, romances-reportagem e canções de sucesso. In: MONTERDE, J. H. *Indústrias culturais : imagens, valores e consumos*. In: <<http://industrias-culturais.blogspot.com>>. Visitado em 25/10/2007.

²⁴ STAM, R. *Teorias del cine*. Barcelona : Paidós. 2001 p. 88-89

deixa, apesar de minha atitude vigilante, mais estúpido ou pior do que antes”.²⁵

Dentro dos preceitos lançados pela Escola de Frankfurt, surgiu um trabalho precursor: *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*²⁶, de Siegfried Kracauer. A obra foi escrita em 1947 e serviu de modelo para outras pesquisas sobre a relação entre sociedade e cinema. Kracauer nunca esteve formalmente associado com a Escola de Frankfurt, mas seu método, terminologia e posição teórica implícita são influenciados por esse movimento. O livro de Kracauer apresentou a tese de que o cinema refletia os desejos e a psicologia da sociedade alemã da época estudada. O autor estabeleceu, desta forma, uma relação direta entre o filme e o ambiente social que o produz.

Para Kracauer, os filmes não traduzem tanto os credos explícitos, “mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva, que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência”.²⁷ À proposta de análise de Kracauer são feitas algumas críticas, que envolvem o fato de o autor não ter atendido à proposta metodológica de sua análise. Essas objeções apontam para uma direção correta: inferir que os filmes representam uma condição psicológica de um grupo social é generalizar o pensamento popular. No máximo, alguns elementos podem ser distinguíveis. No entanto, o “pensamento popular é muito privado, muito diverso, está muito afetado por diferenças regionais”²⁸ para considerar o filme como transmissor das características psicológicas da mentalidade coletiva. Por este motivo, considera-se que a influência de Kracauer é mais inspiradora que metodológica.

Apesar das discussões de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, foi apenas a partir de meados da década de 1960 que o cinema alcançou definitivamente a categoria de “novo objeto”, dentro dos domínios da chamada Nova História. Foram três os principais motivos dessa mudança, os quais possibilitaram estudos propriamente metodológicos na relação entre Cinema e História. O primeiro foi a criação e a rápida difusão da televisão, fazendo com que os historiadores não mais pudessem ignorar o mundo da imagem em movimento. Em

²⁵ ADORNO, T. W., *Mínima moralia* : reflections from a damaged life. Londres, Verso, 1978. p. 75. Citado por STAM, *Teorias del...* p. 88.

²⁶ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler* : uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. p.18-19.

²⁷ KRACAUER, p. 18.

²⁸ BERGMAN, A. *We're in money*. Nova York. Publicação da Universidade de Nova York. 1970. p. xi-xvii. Citado por: ALLEN, p. 211.

segundo, foram os próprios caminhos que a teoria do cinema passou a trilhar, sobretudo com a difusão da semiologia, implicando a adoção de novos princípios no campo das reflexões sobre a imagem, com reflexos em outros domínios do conhecimento, inclusive a História. Finalmente, houve a própria Nova História que destacou a importância da diversificação das fontes a serem utilizadas na pesquisa histórica, entre elas o cinema²⁹. Quando a Nova História chamou atenção para a multiplicidade das fontes a serem utilizadas na pesquisa histórica e ampliou o conceito da palavra “documento”, tais questões começaram a ganhar espaço e o filme passou a ser compreendido, pelo menos por alguns historiadores, como uma fonte importante de pesquisa histórica³⁰. Um dos responsáveis por esta inserção foi o historiador francês Marc Ferro, no artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade*³¹. Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente do Estado. O filme possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade³².

A partir do trabalho de Ferro, a relação cinema-História se aprofundou consideravelmente. Atualmente, são diversos os livros, artigos, dissertações, teses, revistas, entre outros, sobre o cinema no campo histórico. Alguns exemplos são os livros de Pierre Sorlin, *Cines Europeus, Cidades Européias*³³ e da historiadora Natalie Davis, *Slaves on Screen: film and historical vision*³⁴, este último sobre filmes que tratam da escravidão. Artigos de historiadores sobre filmes que tratam sobre acontecimentos e personagens históricas foram reunidos por Mark Carnes em *Passado Imperfeito: a História no Cinema*³⁵. Um outro indicativo desse fortalecimento é a presença, desde 1997, de uma seção dedicada ao comentário histórico de filmes na *The American Historical Review*.

No Brasil, desde meados da década de 1980, os acadêmicos brasileiros também passaram a observar com mais cuidado as produções cinematográficas, tanto as brasileiras quanto as estrangeiras. Exemplos

²⁹ PIRES, Z. *Cinema e história* : José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense. Blumenau : EDIFURB, 2000. p.43.

³⁰ Ibidem, p. 36.

³¹ FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1992. p.79-116.

³² MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: *História: questões & debates*. Curitiba : Ed. UFPR. Ano 20, n. 38. 2003. p. 13.

³³ SORLIN, *Cines europeus, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona : Paidós, 1996.

³⁴ DAVIES, N. Z. *Slaves on screen: film and historical vision*. Cambridge : Harvard, 2000.

³⁵ CARNES, M. C. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro : Record. 1997.

são os livros escritos por Luiz Nazario³⁶: *O medo no cinema*; *O cinema industrial americano* e *À margem do cinema*. Atualmente, com o movimento conhecido como “Retomada do Cinema Brasileiro”³⁷, o interesse se ampliou. Alguns exemplos são os seguintes trabalhos: *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, de Sheila Schvarzman³⁸; *Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema*, de Heitor Capuzzo³⁹; *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*, de Cristina Meneguello⁴⁰; *Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*, de Zeca Pires⁴¹; *A História vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*, de Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira⁴²; *O cinema como “agitador de almas”: argila, uma cena do estado novo*, de Cláudio Aguiar Almeida, 1999⁴³; entre diversos outros.

A importância do estudo de cinema reside na característica de ele ter se tornado o mais popular e o mais influente dos meios de comunicação de cultura no mundo, do início do século 20 até, aproximadamente, 1960. Como destaca Robert Sklar, “o cinema foi o primeiro dos meios de comunicação de massa e elevou-se à superfície da consciência cultural”⁴⁴. Posteriormente, o alcance cinematográfico se ampliou ainda mais para, nos dias de hoje, chegar facilmente até o público, através do videocassete, do DVD, da Internet e da televisão.⁴⁵

³⁶ NAZARIO, L. *À margem do cinema*. 1. ed. São Paulo: Nova Stella, 1986.

NAZARIO, L. *O cinema industrial americano*. 2. ed. São Paulo: Nova Stella, 1987.

NAZARIO, L. *O medo no cinema*. 1. ed. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986.

³⁷ Período compreendido entre o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) e *Cidade de Deus* (2002). Citado por ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo : Estação Liberdade. 2003. p. 25-35; e também LEITE, S. F. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo : Fundação Perseu Abramo. 2005. p. 131-135.

³⁸ SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo : UNESP, 2004.

³⁹ CAPUZZO, H. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

⁴⁰ MENEGUELLO, C. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. São Paulo : Unicamp. 1996.

⁴¹ PIRES, J. H. N. *Cinema e história : José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*. Blumenau : Edifurb, 2000.

⁴² FERREIRA, J.; SOARES, M. C. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro : Record, 2001.

⁴³ ALMEIDA, C. A. *O cinema como “agitador de almas” : Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo : Fapesp. 1999.

⁴⁴ SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo : Cultrix. 1978.p. 13.

⁴⁵ BENOSKI, D. A. *Cinema: representação e loucura*. Florianópolis, 2004. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. p. 24.

I.2. - O cinema como fonte para a História

Os fatos históricos sempre inspiraram o cinema. Embora em algumas vezes os filmes tenham sido feitos simplesmente por que as histórias eram boas (é sempre mais fácil partir de algo já existente do que criar algo totalmente inovador), o cinema também pode servir como documento para a História.⁴⁶ Esta já foi inserida no contexto cinematográfico de diversas formas: como fonte de inspiração para narrativas dos principais filmes, estrelas e diretores; como a história de uma tecnologia para produção de filmes sempre em evolução e de ilusões cada vez mais realistas; como história da indústria de Hollywood e das corporações multinacionais que a sucederam ou ainda como história cultural, na qual o cinema é visto como um reflexo ou indicador dos movimentos da cultura popular.⁴⁷

Para Cristiane Nova, ao iniciar o estudo do cinema, o historiador toma como premissa a afirmação de que “todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado”⁴⁸. De acordo com o artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade*, de Marc Ferro, a década de 1970 é o momento em que os filmes se tornaram documentos para a História, a época na qual a produção fílmica é tomada pelo historiador como fonte passível de análise⁴⁹.

Ferro faz uma crítica aos historiadores que, em 1970, ainda não estudavam o cinema. Segundo ele, as perguntas que relacionam o assunto representado em filme ser um testemunho do presente não justificariam o fato de o cinema ser estudado pelo historiador?⁵⁰ Os artigos de Marc Ferro indicaram uma série de elementos que se tornaram um arcabouço teórico para o historiador de cinema⁵¹. Segundo Ferro,

assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com

⁴⁶ CARNES, M. *Passado ...* p. 11.

⁴⁷ STAM, *Teorias...* p. 25.

⁴⁸ NOVA, C.; O cinema e o conhecimento da História. In: *Olho da história*. <<http://www.ufba.br/revistao/03cris.html>>. Página visitada em 13/09/2000.

⁴⁹ FERRO, M. *Cinema e ...* p. 85.

⁵⁰ Id, p. 79-86.

⁵¹ Embora muitos historiadores de cinema – conforme já citado – considerem o artigo “*O filme, uma contra análise da sociedade*” em que Ferro indica as premissas para a investigação cinematográfica, isto na verdade ocorre em um outro artigo, intitulado “*Coordenadas para uma pesquisa*”, onde estão indicadas as propostas para uma leitura histórica do cinema. Este artigo foi publicado em 1976. FERRO, p. 13-22.

sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra.⁵²

Para Nova, “qualquer representação do passado está intimamente relacionada com o período em que esta foi produzida. Por exemplo, a escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado em uma película são sempre ditadas por influências do presente. Neste sentido, pode-se falar de um presentismo na construção histórico-cinematográfica, fenômeno já assinalado por alguns historiadores em relação ao discurso histórico”⁵³. Filmes que não são encarados como históricos, com o passar do tempo, tornam-se importantes documentos para a História.

I.3. - Estudos sobre os filmes de gângster

São diversos os estudos que tratam dos filmes de gângster. Um trabalho pioneiro é o artigo *The gangster as a tragic hero* de Robert Warshow. Escrito em 1948, o trabalho apontou algumas características principais dos filmes de gângster: a relação entre o indivíduo e a sociedade, a rápida ascensão do protagonista gângster e o final trágico que, segundo o autor, tem relação com as tragédias gregas. Este trabalho, no entanto, apresenta algumas deficiências. Warshow não definiu o que é um filme de gângster e discutiu filmes como *Scarface*

⁵² FERRO, p. 17.

⁵³ NOVA, *Op. cit.*

(Scarface, The Shame of a Nation, United Artists, 1932)⁵⁴ em conjunto com obras de outros gêneros filmicos, como *O Beijo da Morte* (Kiss of Death, 20th Century Fox, 1947). A primeira produção é representante dos filmes clássicos de gângster, enquanto o segundo é considerado um *film noir*.⁵⁵

Um trabalho sobre a história dos filmes de gângster desenvolvido no Brasil, na década de 1960, foi o de Salvyano Cavalcanti de Paiva, intitulado *O gângster no cinema*⁵⁶. O livro relaciona o texto dos filmes com seu contexto. O autor parte do princípio de que o cinema “é uma parte essencial da cultura americana e representa a vida e as tradições do seu povo”. Segundo ele, a violência que transpareceu no cinema de gângster foi resultado de um interesse gerado pelo público, sintoma de uma violência que reside na base da sociedade norte-americana. O gângster, portanto, tornou-se uma espécie de “herói” secreto, que rompe as regras da organização social⁵⁷. Paiva ainda aborda a origem do gângster como resultado da sua condição social e da Lei Seca.

Ainda, no Brasil, um trabalho mais recente é a tese de Fernando Simão Vugman, *The gangster in film and literature: a study of a modern american monster*⁵⁸. Trata-se de um estudo do gângster no cinema e na literatura norte-americana, desde seu aparecimento, nas telas, no início da década de 1930, até a década de 1990, com o filme *Pulp Fiction, Tempo de Violência* (Pulp Fiction, A Band Apart, 1995). O gângster é analisado como uma figura mítica moderna e, para explicar sua função mitológica única, uma metáfora é aplicada a ele, a metáfora do monstro, isto é, aquela figura criada em todas as sociedades humanas para

⁵⁴ O padrão de citação de filmes é *Título em português* (Título em inglês, Produtora, Ano). Quando a mesma obra for citada pela segunda ou demais vezes, a citação será: *Título em Português* (Ano). Ao fim do trabalho, há a filmografia citada e suas fichas completas. O Anexo 2 também inclui a sinopse das películas citadas. Tal sinopse se justifica pela simples constatação de que, muitos dos filmes citados, não estão acessíveis ao público em geral. Embora se tenha sugerido que esses comentários sobre os filmes deveriam estar em nota de rodapé, optou-se por manter este padrão, pois notas de rodapé muito extensas emperram a leitura.

⁵⁵ O *film noir* foi um estilo de filmes inaugurado com *Falcão Maltês* (The Maltese Falcon, Warner Bros, 1941) e encerrado com *A marca da maldade* (Touch of Evil, Universal, 1959), criado por Hollywood. Este estilo de filmes será analisado com maior profundidade ao longo do primeiro capítulo.

⁵⁶ PAIVA, S. C. *O gângster ...* p. 15.

⁵⁷ Id., p. 22-29.

⁵⁸ VUGMAN, F. S. *The gangster in film and literature: a study of a modern american monster*. Florianópolis, 2001. 271 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

personificar tudo o que é considerado mau ou monstruoso, cuja destruição ou expulsão final representaria a vitória sobre o mal.

Na literatura acadêmica estrangeira, merecem ênfase os livros de Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends: the american gangster/crime film*⁵⁹ e de John Gabree, *Gangsters from Little Caesar to the Godfather*⁶⁰. Ambos, em conjunto com o trabalho de Warshow, abriram caminhos aos estudos sobre o gângster no cinema, nos Estados Unidos. Em particular, Shadoian destacava, em sua época, que o estudo sobre filmes de crime havia evoluído muito pouco e menos ainda em se tratando de teoria da recepção. Shadoian abre uma crítica à teoria de gêneros cinematográficos⁶¹, pois para ele, “filmes específicos tendem a violar, estender, adaptar e algumas vezes dispensar as convenções”⁶² do gênero, uma crítica bastante pertinente. Quanto à análise cronológica, ela se justificaria pela possibilidade que se abre ao leitor para perceber as transformações inerentes a cada período de filmes de gângster. Tanto Gabree quanto Shadoian destacam alguns elementos centrais nos filmes de gângster, tais como a ideologia americana da constante busca à riqueza, a cidade como um ambiente propício à realização do crime, e o crime como um negócio. A análise dos filmes, nas obras de Gabree e Shadoian, parte de 1930 e se organiza dentro de décadas: filmes da década de 1930, de 1940, 1950 e assim por diante.

Centrado nos filmes da década de 1930, há o artigo Stephen L. Karpf, intitulado *The gangster film*.⁶³ A análise de Karpf é centrada em três filmes-chaves deste período: *Alma no Lodo* (Little Caesar, Warner Bros., 1930), *Inimigo Público* (The Public Enemy, Warner Bros, 1931) e *Floresta Petrificada* (The Petrified Forest, Warner Bros, 1936). O trabalho de Karpf analisa as narrativas contadas pelos filmes e busca a identificação de outros filmes que sofreram influência destas películas.

Recentemente, destacam-se as obras de Marilyn Yaquinto e de Nicole Rafter. Yaquinto, autor de *Pump'em Full of Lead*⁶⁴, analisa a

⁵⁹ SHADOIAN, J. *Dreams and dead ends: the americna gangster crime film*. Massachussets : MIT Press. 1977. p. x.

⁶⁰ GABREE, J. *Gangsters from Little Caesar to the Godfather*. 2.ed. New York : Pyramid Publications. 1975.

⁶¹ O gênero é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa que está assistindo. Para uma definição mais precisa, vide primeiro capítulo.

⁶² SHADOIAN, J. p. x.

⁶³ KARPF, S. L., *The gangster film*. In.: STAPLES, D. E. *The american cinema*. 2.ed. Washington : Book Programs Division. 1983. p. 233-246.

⁶⁴ YAQUINTO, M. *Pump'em full of lead: a look at gangsters on film*. New York : Twayne Publishers. 1998.

presença do gângster nos filmes desde o nascimento do cinema, promovendo uma relação entre as películas e os crimes da vida real. Sua obra também segue uma organização cronológica e se inicia com os primeiros filmes de gângster e segue até produções bastante recentes, tais como *Pulp Fiction*, (1995) e *Jackie Brown* (Jackie Brown, Miramax, 1997), de Quentin Tarantino. A proposta adotada por Nicole Rafter, em *Shots in the mirror*⁶⁵, é ainda mais inovadora. Inserida em uma perspectiva sociológica, Rafter constrói uma análise dos filmes através de uma abordagem criminologista. As relações entre sociedade e filmes de crime também são abordadas, mas como uma perspectiva da justiça criminal. Por fim, a autora examina o que os filmes dizem, sociologicamente e ideologicamente, sobre as causas do crime e as representações criadas por eles.

Uma obra sobre a construção da imagem do gângster é *Inventing the public enemy: the gangster in american culture, 1918-1934*⁶⁶. O autor David E. Ruth procura entender a cultura que produziu as imagens de gangsteres. Segundo ele, os gângsteres apresentados nas imagens de massa foram uma invenção, uma projeção criada pelas crenças americanas. Nesta perspectiva, ele analisa as cadeias teóricas que explicaram o crime, o estilo desenvolvido pelo gângster e o mais notório de todos os gângsteres: Al Capone de Chicago.

Há, ainda, enciclopédias exclusivas sobre filmes de gângster. Uma delas é *Gangster movies: gangsters, hoodlums and tough guys of the screen*⁶⁷, de Harry Hossent e outra, *The Gangster film*⁶⁸, de John Baxter. Estes trabalhos não apresentam análises profundas sobre os filmes, mas oferecem uma quantidade de dados considerável e fornecem sinopses rápidas dos filmes, principais atores, diretores e roteiristas. A obra de Hossent organiza de forma diferente estes dados: traz uma divisão entre os filmes onde a figura do gângster é central e outros onde os policiais são protagonistas. Nesta mesma vertente, há uma terceira obra, intitulada *Gangster and Hoodlums: the underworld in Cinema*⁶⁹, de Raymond Lee e B. C. Ban Hecke. Este livro tem por objetivo contar a história do filme de gângster através de imagens, extraídas dos

⁶⁵ RAFTER, N. *Shots in the mirror: crime films and society*. New York : Oxford. 2000.

⁶⁶ RUTH, D. E. *Inventing the public enemy : the gangster in American culture, 1918-1934*. Chicago: University of Chicago. 1996.

⁶⁷ HOSENT, H. *Gangster movies: gangsters, hoodlums and tough guys of the screen*. London : Octopus Books. 1974.

⁶⁸ BAXTER, J. *The gangster film*. New York : A. S. Barnes. 1970.

⁶⁹ LEE, R.; VAN HECKE, B. C. *Gangster and hoodlums: the underworld in the cinema*. New Jersey : A.S. Barnes. 1971.

próprios filmes. Esta última obra apresenta, portanto, uma larga coletânea de fotografias, um material bastante denso para estudos iconográficos do gângster.

O portal da Capes⁷⁰ aponta dois artigos pertinentes, desenvolvidos no exterior, no periódico *Wilson Web*. Um deles é o artigo de Jonathan J. Cavallero, intitulado *Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos: The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety*⁷¹. Este artigo trata da questão da imigração italiana e sua representação nos filmes de gângster, de 1930, a séries de televisão como *Os sopranos*. O segundo artigo é de Simon Louvish, nomeado *Top of the world*⁷². O estudo de Louvish traça uma biografia do ator James Cagney.

O material sobre filmes de gângster vai além do Portal da Capes na Internet, onde é possível identificar centenas de páginas sobre o assunto – reafirmando a importância histórica da questão. Entre sítios institucionais e educacionais, merecem destaque o material disponível para *download* do FBI sobre gângsters⁷³ e a página *It's the Booze Talkin: Prohibition and the Gangster film*, que traça um estudo acadêmico sobre a relação entre os filmes da década de 1930 e seu contexto⁷⁴.

I.4. – Justificativas para esta pesquisa

As produções filmicas sobre gângster já foram abordadas de diferentes maneiras, como mostrou a revisão bibliográfica. Como aponta Marc Ferro, o valor documental de cada filme está relacionado diretamente com o olhar e a perspectiva do analista⁷⁵. Um filme diz tanto quanto for questionado. São infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Postula-se, assim, que um filme, seja ele qual for, sempre vai além do seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz sua filmagem.

⁷⁰ Disponível em <<http://www.periodicos.capes.br>>.

⁷¹ CAVALLERO, J. Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos: The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety. In: *Wilson Web*. J Pop Film Telev .32 no2. 2004. p.50-63.

⁷² LOUVISH, S. Top of the World. In: *Wilson Web*. Sight Sound ns14 no7 JI 2004. p.36-39.

⁷³ Os dados estão disponíveis no Sítio do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), dentro de uma proposta de acesso a informações obtidas durante as investigações, o *Freedom of Information Privacy Act* (FOIA). Disponível em: <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> Visitado em 06/06/2006.

⁷⁴ *It's the Booze Talkin: Prohibition and the Gangster film*. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~MA03/holmgren/prohib/index.html>>. Visitado em 16/06/2006.

⁷⁵ FERRO, M. p. 84.

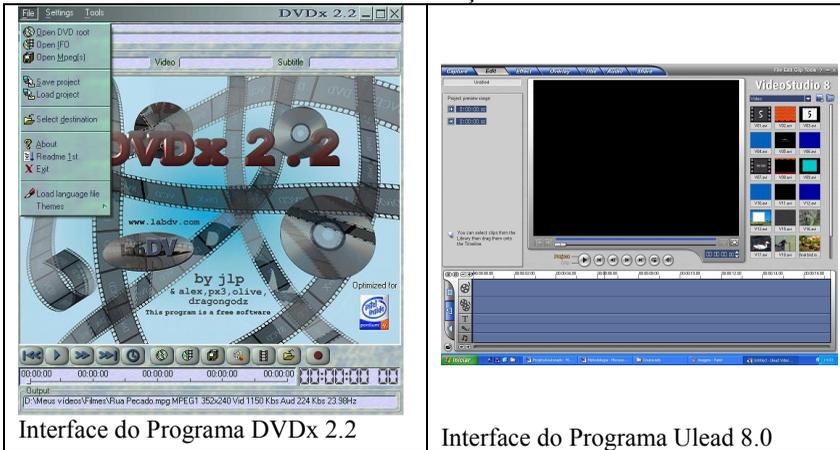
Esta tese parte em busca de um objetivo original. Apesar da grande quantidade de trabalhos sobre o tema, há poucos se debruçando sobre aspectos específicos dos filmes de gângster. A grande maioria destas obras procura traçar um histórico sobre a produção de filmes de gângster, descobrir suas semelhanças ou estudar os aspectos recorrentes ou contextuais. Alguns poucos analisam os personagens imigrantes e suas representações em diferentes películas, ao longo dos anos. No Brasil, o número de trabalhos sobre o tema de gângsteres é ainda mais reduzido. Partindo dessa constatação, percebe-se que cada película ainda tem muito a dizer sobre seu contexto e sobre si mesma. Esta pesquisa segue em um caminho diferente, tendo por objetivo produzir um exame sobre a mobilidade social e a violência existente nos filmes de gângster. A análise exclusiva destes aspectos, até onde se sabe, não foi efetuado em nenhuma outra investigação. Por fim, deve se destacar que há, naturalmente, um interesse particular do pesquisador nos filmes desse gênero.

Em virtude da contemporaneidade deste trabalho, filmes que ainda não foram contemplados em outras pesquisas, como *Os Infiltrados* (The Departed, Warner, 2006) e *O gângster* (American Gangster, Universal, 2007) são incluídos na análise. A inserção destas películas amplia a área de cobertura deste trabalho que abrange, portanto, cerca de oitenta anos de história do cinema, pois as primeiras obras avaliadas datam do início da década de 1930. A escolha destes filmes corresponde a aspectos gerais, tais como a aceitação da crítica especializada, a relevância do tema abordado pelas produções e, finalmente, sua importância histórica dentro do tema pesquisado.

Para efetuar a pesquisa, foram utilizados inúmeros filmes de gângster. O cinema, assim como qualquer outra fonte, é possível de fichamento para posterior avaliação. As fichas são compostas de seqüências das películas, com alguns minutos de duração. Para tal, considera-se que uma série de tomadas constitui uma seqüência e uma cadeia de seqüências constitui o filme. No decorrer do texto, são incluídas diversas imagens das películas. Tais imagens servem apenas como ilustração do texto e, muitas vezes, não são analisadas, pois este não é o objetivo primordial do trabalho.

Para efetuar o fichamento das películas, são utilizados dois programas. Um deles é o DVDx 2.2, que possibilita a captura de mídias em formato de DVD, transformando os arquivos do formato IFO e VOB em arquivos de extensão MPG Layer 1 e MPG Layer 2, passíveis de visualização em qualquer computador com Windows 98 ou superior. Para a digitalização das mídias em VHS, é utilizado o programa Ulead

Vídeo Studio 8.0, que possibilita a captura em tempo real das cenas do videocassete e fornece uma mesa de edição bastante eficiente.



Interface do Programa DVDx 2.2

Interface do Programa Ulead 8.0

Deve-se, finalmente, dar crédito ao trabalho que mais influenciou esta pesquisa. Trata-se do livro, já referido na seção anterior, de David Ruth, *Inventing the public enemy*, acerca da cultura que criou o gângster⁷⁶. Ruth, em seu trabalho, aborda, com muita propriedade, aspectos dos criminosos – incluindo a biografia de Al Capone – e sua influência social nos anos de 1918 a 1934. Esta tese, por sua vez, analisa algumas facetas dos gângsteres cinematográficos. Assim como a cultura norte-americana produziu o gângster, de acordo com Ruth; pode-se dizer que a indústria cinematográfica também criou um modelo específico de gângster.

1.5. - Teoria de análise

Esta seção apresenta as teorias de análise de filmes em um viés histórico. Desta maneira, destina-se atenção aos seguintes conceitos: os modelos de análise postulados por Marc Ferro; a teoria do espelho e, finalmente, o sistema de inter-relação entre os diferentes aspectos que compõem a produção cinematográfica. É conveniente ressaltar que, aqui, estas teorias são aventadas de maneira introdutória, apenas clareando determinados conceitos. As discussões teóricas mais profundas, quando necessárias, são incorporadas no decorrer da tese.

⁷⁶ RUTH, D. E. *Inventing the public...*

1.5.1. - *Leitura Cinematográfica da História e Leitura Histórica do Filme*

Em 1976, Ferro publicou o artigo *Coordenadas para uma Pesquisa*⁷⁷, no qual aparecem duas vertentes principais para a elaboração de uma relação entre cinema e história. Esses dois eixos são a *leitura cinematográfica da história* (o texto) e *leitura histórica do filme* (o contexto). Através destas duas propostas, formulou-se um arcabouço teórico para o historiador de cinema. Os conceitos dizem respeito ao enquadramento do filme como documento historiográfico e como discurso sobre a história: “o filme passou a ser encarado como testemunho da sociedade que o produziu – um reflexo das ideologias⁷⁸, dos costumes e mentalidades coletivas⁷⁹”. A mensagem ideológica de uma sociedade pode vir à tona por meio do estudo do filme em seus principais aspectos (imagem, som, produtor, texto, público e crítica). A câmera acaba por mostrar os lapsos que buscava esconder, revelando assim a sociedade⁸⁰.

A primeira vertente, a leitura cinematográfica da história, diz respeito à análise dos filmes que representam a história, particularmente daqueles considerados históricos⁸¹, e que produzem um discurso sobre o passado. Pertencem a essa vertente os filmes que fazem reconstruções históricas, como *Gladiator*, (Gladiator, Universal, 2000), *Ben Hur* (Ben Hur, Warner Bros, 1959) e *Spartacus* (Spartacus, Universal, 1960), entre outros. Para José Monterde “a realização de um filme histórico implica em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações, quando não em invenções ou mesmo falsificações. Dessa forma, o que deve ser buscado em um filme histórico não é a verdade histórica contida nele, mas a verossimilhança com o fenômeno histórico que ele retrata”⁸².

A outra vertente, apontada por Ferro, diz respeito à leitura histórica do filme. Segundo esta perspectiva, o filme é lido através da História e do contexto que permeia a sua produção. Reafirma-se, aqui, a condição do filme como um testemunho sobre o passado, e que estrutura

⁷⁷ FERRO, p. 13-22.

⁷⁸ Conjunto de idéias e valores próprios de um grupo social.

⁷⁹ NOVA, C.; O cinema e o conhecimento da História. In: *Olho da história*. <<http://www.ufba.br/revistao/o3cris.html>>. Página visitada em 13/09/2000.

⁸⁰ MENEGUELO, C. *Poeira de estrelas...* p. 26.

⁸¹ Partindo do ponto que todo filme é um documento histórico, a expressão fica redundante.

⁸² MONTERDE, J. E. *Historia, cine y enseñanza*. Barcelona : Laia, 1986. p. 102-4. Citado por NOVA, *op. cit.*

a perspectiva de análise desta tese. Diz-se que o filme é utilizado como documento primário, fonte de análise dos aspectos referentes à época em que foi produzido. Segundo Ferro, o cinema está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, “séries”, conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens tanto sonorizadas quanto não-sonorizadas) às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, e as relações do filme com aquilo que não é filme: como o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão, não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.⁸³

1.5.2. - Filmes como reflexo de uma sociedade

A teoria postulada por Marc Ferro tem sofrido diversas críticas atualmente. Segundo alguns autores⁸⁴ como Graeme Turner e Ernesto Ruiz, torna-se impossível analisar todos os aspectos contextuais (sociais, artísticos, técnicos, econômicos, culturais, ideológicos, entre outros) que compõem a produção cinematográfica. Graeme Turner declara que está “além da nossa capacidade lidar com todos os determinantes necessários para entender plenamente as relações culturais que predominam em qualquer dado momento da história do cinema”⁸⁵. A crítica de Turner é bastante pertinente, uma vez que a produção cinematográfica extrapola diversos limites. Se considerarmos, por exemplo, que cada ação de uma pessoa envolvida na produção do filme pode causar interferências na obra final, e que são inúmeras as pessoas envolvidas na produção do filme, seriam necessárias centenas, talvez milhares de páginas, para exaurir um único aspecto de um filme.

⁸³ FERRO, p. 87

⁸⁴ TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo : Summus. 1997. p. 130 e também RUIZ, E. História e cinema: uma aproximação. In: *Anais da XXV reunião da SBPH*. Rio de Janeiro : SBPH, 2005. p. 354.

⁸⁵ TURNER, G. *Cinema como...* p. 130.

Em virtude destas críticas, outra forma de analisar o filme de gângster aparece na obra de Raymond Durnat, teoria denominada de “teoria do espelho”⁸⁶. Segundo Durnat, os filmes exibem aspectos da sociedade que os produzem. Entretanto, as películas não são a realidade, mas também, raramente, se afastam de uma situação real. Pierre Sorlin e Paul Monaco⁸⁷, em suas obras, também seguem essa proposta, segundo a qual o cinema é um *reflexo* das crenças e valores dominantes de uma cultura. Como um espelho, os filmes enquadram, limitam e também distorcem, mas refletem o que está na frente deles.⁸⁸ Segundo esta suposição, os filmes clássicos de Hollywood devem ser entendidos como instrumentos que formam ou condicionam valores sociais e feitos a partir desses mesmos valores sociais.

1.5.3. - Sistemas Inter-relacionados

Ao se analisar uma película não se aborda somente a película em si. A pesquisa incorpora uma análise dos elementos que a produzem, que são conceituados como mecanismos causais (o filme como manifestação artística, instituição econômica, tecnológica ou produto cultural) e concebem o filme como um complexo fenômeno histórico. Neste sentido, pode-se afirmar que os filmes de gângster são produtos de uma cadeia inter-relacionada de mecanismos generativos causais: como produto econômico, tecnológico, social e estético.

Os mecanismos generativos causais são inter-relacionados e interdependentes, pois, muitas vezes, uns condicionam aos outros. Os pesquisadores Robert C. Allen e Douglas Gomery demonstram que a história cinematográfica implica esses campos inter-relacionados: o cinema como tecnologia específica, como indústria, como sistema de representação visual e auditiva e, finalmente, como instituição social⁸⁹. Em outras palavras, o cinema é um sistema aberto:

uma série *inter-relacionada* de componentes que se condicionam uns aos outros. Os efeitos artísticos que podem conseguir-se no cinema em um determinado momento dependem em parte do estado da tecnologia cinematográfica. Os desenvolvimentos tecnológicos estão

⁸⁶ DURGNAT, R., *A mirror for England* : British movies from austerity to affluence. Londres, 1970. In: SORLIN, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona : Paidós, 1996.

⁸⁷ MONACO, P. *Cinema & society* : France and German during the twenties. New York : Elsevier. 1976.

⁸⁸ SORLIN, p. 22-23.

⁸⁹ ALLEN, R, *Teoria e práctica de la história Del cine*. p. 59.

condicionados em muitos casos por fatores econômicos. A tomada de decisões econômicas tem lugar dentro de um contexto social e assim sucessivamente. Além disso, de um ponto de vista histórico, não se pode separar o cinema de outros sistemas: a indústria do espetáculo popular, outras formas de comunicação de massas, as economias nacionais e outras manifestações artísticas.⁹⁰

Pode-se concluir que os mecanismos causais que geram um filme não funcionam isoladamente, embora possam ser analisados como tais. Os avanços tecnológicos, por exemplo, são dependentes da área econômica, pois são alcançados pelos investimentos dos estúdios. O sistema econômico de um filme determina, entre diversas outras coisas, os gastos, a contratação de atores, diretores, editores e coadjuvantes, a criação do cenário e do vestuário, a ambientação (em filmes que remetem a épocas históricas) e acabam, dessa maneira, influenciando os aspectos estéticos da produção.

O poder causal dos mecanismos generativos é desigual em qualquer acontecimento histórico concreto. Faz parte da tarefa do investigador não só identificar a variedade de fatores em que o filme está envolvido, mas também avaliar sua importância relativa. Sobre este aspecto, Allen cita que um filme como *Cidadão Kane* (Citizen Kane, RKO 1941) é considerado, pelos críticos e historiadores, como uma obra de arte, um ápice na história do cinema estadunidense como manifestação artística. Para seu estúdio (RKO), *Cidadão Kane* foi principalmente um produto econômico; uma unidade da produção anual. Quando o filme estreou, foi visto pelos comentaristas como uma declaração social, um relato levemente dissimulado da vida do barão da mídia William Randolph Hearst e dos efeitos corruptores do poder material e político. Também se poderia ver o filme como uma ilustração da tecnologia filmica de Hollywood, por causa da técnica das profundidades de campo e dos efeitos especiais.⁹¹

Convém ressaltar, ainda, dois aspectos. Em primeiro lugar, grande parte dos elementos analisados no decorrer do trabalho se baseiam nas películas produzidas no início dos anos 1930. Isso se justifica pela importância que essas películas tiveram na construção do gênero do filme de gangster. Em segundo lugar, relutantemente, nesta tese, são descartados os filmes de gangsteres produzidos fora dos

⁹⁰ Ibid., p. 36.

⁹¹ Id.

Estados Unidos. Em parte, isso ocorre porque os filmes estadunidenses são analisados dentro de parâmetros e contextos comuns. Produções como *Dr. Mabuse, o jogador* (1922), da Alemanha; ou *Pépé Le Moko, o demônio da Argélia* (Idem, Paris Film, 1937), da França, embora possuam relevâncias históricas, estéticas e apresentem muitas características concernentes aos padrões abordados, não correspondem em completo ao que se pretende analisar. Esses filmes, entre vários outros, são citados, mas não analisados com profundidade. Essas produções, entre outras de diversos países, possuem características e contextos diferentes e são herdeiros de tradições distintas das tratadas neste estudo. Neste trabalho, são considerados os filmes nos quais os gângsteres, em sua maioria, são profissionais que estabelecem sistemas amplamente organizados, cujo lucro mantém um fluxo contínuo e que ocuparam um lugar específico na história norte-americana. Na busca de elucidar os diversos aspectos concernentes a esta tese e analisar os filmes de gângster, o trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta as características mais relevantes dos filmes de gângster. Eles são analisados dentro do conceito de gênero cinematográfico. Em seguida, é traçado um histórico desses filmes e suas influências contextuais. São, ainda, analisadas as peculiaridades comuns aos filmes de gângster, tais como sua estrutura narrativa e seus personagens.

O segundo capítulo tem por objetivo relacionar os aspectos da realidade e os filmes de gângster, uma vez que este é um dos mais importantes aspectos deste gênero. Sempre foi da natureza desses filmes retratar fatos ou recontar histórias reais. São analisados os filmes que apresentaram o crime em cenários urbanos e rurais, com suas respectivas características. Finalmente, busca-se uma justificativa para esse apelo ao real.

O terceiro capítulo tenta elucidar os aspectos da violência presente nas películas de gângster. Observam-se as justificativas filmicas para o comportamento violento dos gângsteres nas películas. A tipologia da violência encontrada em filmes de gângster também é estudada, bem como os instrumentos utilizados para cometer atos violentos. Por fim, procura-se estabelecer a relação com a censura cinematográfica, a tecnologia filmica e a representação da violência.

O quarto e último capítulo tem por objetivo analisar as características da mobilidade social presente nos filmes de gângster. Filmes de gângster apresentam o *sonho americano* (a crença de que todo indivíduo pode ascender socialmente por meio de seu esforço) como uma de suas características mais importantes. No entanto, os criminosos

apresentados nessas películas não utilizam os caminhos tradicionalmente aceitos para ascender socialmente. Por esse motivo, este capítulo centra-se nos meios utilizados pelos criminosos para transcender de uma camada social a outra – ou seja, o crime como negócio.

Há, ainda, ao fim da tese, dois anexos. Um deles contém um relato histórico do período 1865-1900, uma vez que diversos elementos presentes nesse contexto histórico vieram a influenciar as películas de gângster. O segundo apresenta as sinopses dos filmes analisados no decorrer do trabalho.

CAPÍTULO 01 ACERCA DOS FILMES DE GÂNGSTER

“*Eu consegui, mãe! Estou no Topo do Mundo.*”⁹²

Filmes de gângster são aqueles que tratam de criminosos profissionais cujos delitos são um modo de vida. O modelo mais comum de relato⁹³, neste tipo de filme, é a *crônica da carreira criminal*. A história que o filme conta gira em torno de um indivíduo – o protagonista ou antagonista – e o caminho percorrido na vida de crimes ou no combate à criminalidade. Os gângsteres destas películas, em geral, procuram alcançar ou manter a riqueza e poder, através de métodos violentos, utilizando ética, moral e lei próprias. Neste sentido, os filmes de gângsteres são aqueles centrados no crime e em suas conseqüências para os personagens.

Os filmes de gângster não compõem um estilo de produção que se restringe a uma época e lugar, assim como o *Western* – que perde sua capacidade de adaptar-se. Ao contrário, o gângster está relacionado diretamente ao lado escuro da sociedade, de onde brotam os “inimigos públicos” e é atemporal. Em sua forma mais pura, acredita-se que o filme de gângster existiu por poucos anos apenas, nos EUA, durante a década de 1930⁹⁴ – uma asserção que pode ser questionada. Nesse período, as obras refletiram a preocupação nacional com o colapso da lei e da ordem. Com o passar dos anos, esses filmes se transformaram apenas parcialmente. Obras como *Scarface* (1932), do início da década de 1930, retratavam um certo período da história estadunidense, apresentando personagens, ambientações e costumes pertinentes à época. *Pulp Fiction, tempo de violência* (1995), uma produção bem mais recente, de meados dos anos 1990, apresenta os gângsteres de uma maneira apenas relativamente diversa. A ambientação, o vestuário, os diálogos e o gestual dos personagens se alteraram – mas as características principais permaneceram as mesmas: gângsteres são sempre indivíduos que vivem do crime e têm personalidade violenta.

⁹² *Made it, Ma, top o’the world.* – última frase do gângster Cody Jarret (James Cagney), em *Fúria sanguinária* (White Heat, Warner, 1949)

⁹³ Há uma diferença entre relato e narrativa a ser destacado. A narrativa é a forma de contar, enquanto o relato concerne à ordem e as etapas seguidas pelo narrador. In.: GUERIN, M. A. *El relato cinematográfico*. Barcelona : Paidós, 2004. p. 08.

⁹⁴ Segundo o que John Baxter cita em BAXTER, J. *The gangster film*. New York : A.S. Barnes. 1970. p. 5.

Grande parte dos filmes de gângster pode ser enquadrada em dois grupos principais. Em primeiro, há os que centram a história na vida do criminoso, em obras como *Scarface* (1932), *Alma no lodo* (1930) e *Fúria sanguinária* (White Heat, Warner, 1949), por exemplo. Esse modelo, em geral, busca recriar o estilo de vida do gângster e narrar suas atividades dentro do submundo. Poucas destas produções dão atenção às causas da vida criminal do gângster, preferem iniciar suas histórias quando os personagens já estão envolvidos no crime. Em segundo, estão os filmes que tratam o criminoso do ponto de vista da lei, a exemplo de *Balas ou votos* (Bullets or Ballots, Warner, 1936), *G-Men contra o Império do crime* (G-Men, Warner, 1935) e *Os intocáveis* (The Untouchables, Paramount, 1987). Este tipo de filme apresenta a narrativa centrada em um ou mais policiais e seus esforços para interromper as atividades dos gângsteres e levá-los à prisão.

O objetivo deste capítulo é apresentar as características mais relevantes dos filmes de gângster. Para tal, o capítulo está dividido em duas partes principais. A primeira seção coloca os filmes de gângster dentro de um gênero cinematográfico e traça um histórico dos filmes de gângster. A década de 1930, nesse processo, tem um papel fundamental, pois demarca o momento de surgimento e consolidação do filme de gângster clássico. Em seguida, são observados os filmes de gângster durante o período do *cinema noir* (1941-1959) e, finalmente, dos anos 1960 ao presente. Neste histórico, são consideradas as influências contextuais na produção das películas.

A segunda seção analisa as peculiaridades comuns aos filmes de gângster: sua estrutura narrativa e seus personagens. São, também, respondidas as seguintes perguntas: O que é o gângster, de acordo com os filmes? Por quê, muitas vezes, ele foi visto como um imigrante ou um descendente de imigrante? Qual a relação que pode ser estabelecida entre o gângster e o *American Dream*? E, finalmente, como os gângsteres encerram suas carreiras?

1.1. – Filmes de gângster como gênero específico

Dentro do conceito de filme de gângster adotado, as características similares entre as produções são pontos fundamentais. Neste sentido, pode-se afirmar que filmes de gângster constituem um gênero específico, pois possuem qualidades semelhantes e, portanto, pode-se adotar o conceito de gênero cinematográfico. No cinema, o termo gênero é utilizado para designar várias categorias de produção de filme. Esse sistema orienta o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia da obra a ser vista. Para o historiador

de cinema Robert Stam, a palavra “gênero” é empregada tradicionalmente em pelo menos dois sentidos: um sentido inclusivo, no qual todos os filmes similares são participantes do gênero; e um sentido mais estrito do filme de gênero hollywoodiano, isto é, as produções de menor prestígio e orçamento, os filmes B. O gênero, neste último sentido, é um corolário do modo industrializado de Hollywood, um instrumento a um só tempo de standardização e diferenciação. Stam escreve: “nesse caso, o gênero tem força e densidade institucional; significa uma divisão genérica de trabalho por meio da qual os estúdios se especializaram em gêneros específicos, enquanto em cada estúdio, cada gênero tinha não apenas seus próprios locais de gravação, mas também seus funcionários: roteiristas, diretores figurinistas.”⁹⁵

Uma das obras a discutir de maneira abrangente sobre a questão do gênero no cinema hollywoodiano é de Thomas Schatz, intitulada *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*.⁹⁶ A tese do livro de Schatz é de que a aproximação da análise por gêneros promove elementos mais efetivos para entender, analisar e apreciar o cinema de Hollywood⁹⁷. Levando em conta não somente os aspectos formais, mas diversos elementos culturais, a aproximação por gênero apresenta o filme como um processo dinâmico de trocas entre a indústria de filmes e sua audiência. Segundo Schatz, não se pode examinar filmes individuais sem estabelecer uma estrutura que reconheça a produção e o consumo do cinema tão bem quanto as convenções básicas das características de produção de obras⁹⁸. Para o autor, a análise por gêneros promove diversas estruturas, porque “[em primeiro lugar], assume que fazer filmes é uma arte comercial. [Em segundo lugar], reconhece o contato próximo do cinema com sua audiência, cuja resposta aos filmes individuais tem afetado o desenvolvimento gradual de fórmulas para as histórias [e, finalmente,] trata o cinema como uma narrativa, no qual histórias familiares envolvem conflitos dramáticos, baseados em conflitos culturais”⁹⁹.

⁹⁵ STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas : Papyrus. 2003. p. 148.

⁹⁶ SCHATZ, T. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York : McGraw-Hill. 1981.

⁹⁷ O trabalho de Schatz é influenciado por leituras estruturalistas de Levi-Strauss do mito como instância de resolução de tensões estruturais. Schatz divide os gêneros hollywoodianos entre os que operam para restabelecer a ordem social (faroestes, policiais) e os que funcionam para promover a integração social (o musical, a comédia, o melodrama). O gênero funcionaria aí como um ritual cultural, para integrar uma comunidade conflitual, por intermédio do romance ou de uma personagem mediadora de facções rivais. In: STAM, *Introdução...* p. 148.

⁹⁸ SCHATZ, T. *Hollywood...* p. vii-viii.

⁹⁹ *Ibid.*

Os filmes de gângsteres certamente constituem um gênero específico, pois possuem cenários, ambientações, atuações, vestimentas e aspectos figurativos inerentes a suas narrativas. O espectador, predisposto a assistir a um filme de gângster, já possui certas noções do que irá encontrar. Por exemplo, a relação que o filme procura estabelecer com uma situação ou fato histórico; a ambientação, em geral situada nos grandes centros urbanos; a atitude violenta e destemida dos personagens; os tiroteios e perseguições; os roubos, ameaças, assassinatos, espancamentos. Sem esses elementos, ou alguns deles ao menos, seria inseguro falar em gênero de gângster ou mesmo em filme de gângster. Essa construção peculiar do gênero se deve ao modelo de produção de filmes em massa, adotado pelos estúdios (*studio-system*¹⁰⁰), desenvolvido principalmente a partir da década de 1920. Mas o gênero particular de gângster se desenvolveu, segundo Schatz, aparentemente, do nada, no início dos anos 1930. As convenções foram isoladas e refinadas a partir de três filmes imensamente populares: *Alma no lodo* (1930), *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932). A celebração do gângster-herói, pela primeira vez protagonista dos relatos cinematográficos e o retrato da sociedade urbana contemporânea fizeram essas produções altamente controversas e populares. A transformação posterior do gênero esteve sempre ligada a forças sociais externas e a fórmula narrativa dividiu-se em várias subdivisões (filmes de sindicatos, filmes policiais, alguns filmes sobre a máfia) – muitas existentes até os dias atuais.¹⁰¹

É possível também afirmar que o gênero cinematográfico constitui uma maneira de estabilizar uma indústria filímica constantemente instável. Os produtores enfrentam altos riscos para a produção de cada filme, pois uma produção envolve, nos dias de hoje, dezenas de milhões de dólares. Para evitar os prejuízos possíveis, os estúdios, executivos e produtores investem em produções com temáticas recorrentes, que possibilitem um retorno garantido nas bilheterias, o que acontece com diversos gêneros, inclusive com os filmes de gângster – que possui um público cativo. Atualmente, por exemplo, os filmes de

¹⁰⁰ Em termos mais precisos, o *studio-system* é uma forma de integração entre os diversos setores da indústria cinematográfica e também representa um método preciso de organização do trabalho destinado à maximização dos lucros através de uma exploração otimizada dos recursos. Isso comporta uma rígida divisão do trabalho e uma total subordinação de todos os componentes da produção (diretores, atores, roteiristas, etc.) à figura do produtor. Através do *studio system*, a produção de filmes se configura, em determinados aspectos, como uma indústria. In: COSTA, A. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro : Globo. 1985. p. 66.

¹⁰¹ SCHATZ, *Hollywood...* p. 81-83.

terror e de super-heróis têm encontrado um mercado bastante promissor, principalmente entre o público jovem. Isso se reflete em uma quantidade ímpar de películas desses gêneros (ou subgêneros, como se discutirá adiante), ultimamente em cartaz nas salas de cinema. *O chamado* (Ringu, Omega Project, 1998); *Ju-On: o grito* (Ju-On, OZ Company, 2003); ou ainda *Espíritos, a morte está ao seu lado* (Shutter, GMM Pictures, 2004) são todos filmes com inspiração em histórias de fantasmas orientais e possuem relato, ambientação, estilo, personagens e narrativas relativamente parecidas. Pelo lado de filmes de super-heróis, recentemente vigoram aqueles de inspiração em histórias em quadrinhos: *X-Men* (X-Men; 20th. Century-Fox, 2000); *Homem-aranha* (Spider-Man; Columbia, 2002); *Super-homem, O retorno* (Superman Returns, Warner, 2006); *Hulk* (Hulk, Universal, 2003) e *Batman begins* (Idem, Warner, 2005). Assim, os produtores alcançam um público ainda mais amplo, incluindo leitores de histórias em quadrinhos.

Para auxiliar na tarefa de promover suas produções, a indústria cinematográfica também recorreu, até a década de 1960, ao *star-system*. Ao lado do sistema de gêneros, que funciona como um instrumento de *diferenciação* de produtos, agrupando filmes com características similares, o *star-system* é uma ferramenta de *promoção* dos produtos cinematográficos¹⁰². O sistema de estrelas foi o mecanismo utilizado para a promoção dos filmes e cada estrela foi associada a um tipo de gênero. Desta forma, as estrelas foram a ponte entre a indústria, os filmes e um público de massas e serviram como portadoras de valores sociais integrados na cultura popular.¹⁰³ Como o público possui certa predileção por determinados atores famosos, é possível alcançar, em geral, um retorno financeiro garantido. Portanto, é possível afirmar que gênero e *star-system* servem para proteger os produtores das variáveis e dos acontecimentos inesperados que permeiam – e encarecem – a produção de filmes.¹⁰⁴ Com base nesta constatação, é possível afirmar que o *star-system* e o sistema de gêneros se complementam, pois determinados atores são convidados a representarem papéis fixos, repetindo cenas e atuações que adquiriram a preferência do público¹⁰⁵. Essa característica se revela com frequência nos filmes de gângster. Isso porque o período de produção dos primeiros grandes filmes de gângster, *Alma no lodo* (1930), *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932) é,

¹⁰² COSTA, *Compreender...* p.66-67.

¹⁰³ RUIZ, E. Cinema Noir (1941-1958): uma aproximação histórica. *Revista da SBPH*. Curitiba. n. 19. 2000. p. 102.

¹⁰⁴ BELTON, J. *American cinema, american culture*. New York : McGraw-Hill. 1994. p. 115.

¹⁰⁵ COSTA, A. *Compreender o cinema...* p. 67.

também, o período que se denomina de “Era Gloriosa” (1920-1932) da estrela cinematográfica, segundo o pesquisador de cinema Edgar Morin.¹⁰⁶ É o momento de aprofundamento do que a indústria cinematográfica denominou de *star-system*. James Cagney, Edward G. Robinson e Paul Muni, (atores de *Inimigo público*, *Alma no lodo*, *Scarface*, respectivamente) ao interpretarem gângsteres em filmes de grande sucesso, alcançaram o estrelato e passaram a figurar como representantes típicos do gênero cinematográfico de gângster. Estes atores, pela qualidade de suas representações, adquiriram o que Thomas Schatz chama de *personas cinematográficas*.¹⁰⁷ Trata-se da poderosa associação entre a estrela e o personagem. Segundo essa teoria, torna-se inconcebível que outro ator e não James Cagney tenha interpretado Tom Powers em *Inimigo público*, por exemplo. Não é crível a possibilidade de outro ator esmagando uma toranja no rosto de Mae Clark, assim como não se reconhece outro Scarface que não o de Paul Muni.

Além da associação entre estrela e personagem, há também a associação entre estrela e gênero. De acordo com esta parceria, os atores largamente reconhecidos pelo público atuavam em filmes do mesmo gênero cinematográfico. Por exemplo, Charles Chaplin atuava sempre em comédias e Gene Kelly protagonizava musicais. Esse é um esquema recorrente nos filmes de gângster, e diversos exemplos podem ser citados. Edward G. Robinson, ator principal de *Alma no lodo*, um dos principais filmes de gângster da década de 1930, atuou quase que somente em filmes policiais. Graças a esse padrão, as expectativas do público quanto ao filme se tornaram mais específicas: um filme com Robinson haveria de ser um filme policial, por exemplo. Atualmente, um exemplo desse mesmo esquema seria o ator Robert de Niro. De Niro atuou em diversos filmes de crime, inclusive filmes de gângster, entre eles *Poderoso Chefão parte II* (*Godfather part II*, Warner, 1974), *Era uma vez na América* (*Once Upon a Time in America*, Warner, 1984), *Os intocáveis* (1987) e *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, Warner, 1990). Sobre este fenômeno, Schatz destaca ser natural um filme de gênero envolver essencialmente personagens unidimensionais, atuando em um modelo previsível de história e dentro de uma ambientação familiar. Durante o reinado do *studio system*, os filmes de gênero compreenderam a vasta maioria das produções mais populares¹⁰⁸. A afirmação de Schatz

¹⁰⁶ MORIN, E. *Estrelas : mito e sedução no cinema*. 3.ed. Rio de Janeiro : José Olympio. 1989. p. 7-8.

¹⁰⁷ SCHATZ, T. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo : Cia das Letras. 1991.p. 104.

¹⁰⁸ SCHATZ, T. *Hollywood...* p. vii-viii.

parece bastante adequada, uma vez que é possível observar esse padrão se repetindo. Filmes de gângsteres recentes, como *Estrada para a perdição* (Road to Perdition, Dreamworks, 2002) apresentam características predominantemente similares às produções clássicas do gênero, elaboradas durante os anos 1930.

Edgar Morin cita, ainda, que no início da década de 1930, os grandes gêneros cinematográficos (romance, aventura, policial, comédia etc.) já tinham começado a se enriquecer através de uma espécie de “intercâmbios”. Certos temas, como o amor, difundiram-se em todas as categorias de filme; além disso, cada gênero tendia mais ou menos a integrar como tema menor, o que poderia ser “a pedra angular” de um outro. Em outras palavras, uma evolução natural e progressiva dos gêneros tendia a reunir, no interior de cada filme, elementos inicialmente espalhados pelos gêneros especializados. Foi uma evolução também ligada ao aumento do público cinematográfico e estimulada pela busca do lucro máximo. A multiplicação dos temas (amor, aventuras, comédias), dentro de um mesmo filme, traduzia um esforço de responder ao maior número de exigências específicas possível, ou seja, de se dirigir a um público potencialmente total¹⁰⁹. Os maiores grupos de gêneros filmicos incluem musicais, comédias, filmes de ação, thrillers, épicos, guerra, *westerns* e, naturalmente, filmes de gângster, entre outros. Estes gêneros, contudo, podem frequentemente se fragmentar em subgêneros ou subdivisões de gêneros. Filmes de horror podem ser divididos em filmes de vampiro, de cientista louco, fantasmas, monstros, entre diversos outros. Gêneros distintos também podem se misturar, tais como comédias românticas ou dramas de guerra. Em se tratando de filmes de gângster, há, por exemplo, filmes de gângster com elementos de comédia. Este modelo poderia ser representado por obras como *Um simples assassinato* (A slight case of murder, Warner, 1936). O filme trata de um gângster (Edward G. Robinson) que não consegue se adaptar à vida dentro da lei após abandonar a vida de crimes. Em sentido contrário, há também as comédias que incluem gângsteres. Um exemplar seria a produção *Quanto mais quente melhor* (Some Like it Hot, 1956). Nesta película, os protagonistas são dois músicos (Jack Lemmon e Tony Curtis) que, para fugirem da vingança de um gângster (George Raft), passam a andar vestidos de mulher. Mais recentemente, o mesmo Robert de Niro também trabalhou em filmes de gângster com tons de comédia, como *Máfia no divã* (Analyze This, Village Roadshow, 1999). Na película, De

¹⁰⁹ MORIN, E. *Estrelas* . p. 7-8.

Niro interpreta um chefe do crime organizado que entra em crise existencial, pois se sente excessivamente sentimental e incapaz de assassinar pessoas. Com base nestes exemplos, nota-se que o gênero, embora seja útil para a organização, não constitui um fator determinante do estilo ou da narrativa da película, ainda mais considerando filmes sobre gângsteres. Ele funciona como um conjunto de regras que possui um impacto sobre o espectador e orienta o público quanto às características inerentes à ambientação, relato e narrativa do filme. O gângster, por sua vez, é uma personagem recorrente em diversos filmes e sua simples presença não garante que a narrativa aborde as atividades criminosas.

1.2. – Histórico dos filmes de gângster

1.2.1. – Origens do filme de gângster e a década de 1930.

Argumenta-se que a película *Os mosqueteiros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*, Biograph, 1912) seja o primeiro filme a tratar de gângsteres¹¹⁰. Essa produção conta uma história relativamente simples, em pouco mais de quinze minutos, sobre a criminalidade e problemas sociais em um bairro pobre de Nova York (supostamente no Lower East Side¹¹¹). O trabalho de Griffith tem, certamente, algum valor, pois consegue estabelecer alguns dos primeiros elementos do que posteriormente viria a se consolidar como um gênero de gângster, focando-se em problemas sociais (o local é de extrema pobreza) e apresentando policiais corruptos, mulheres indefesas como vítimas e guerra de gangues.

Por esta mesma época, apareceram produções sobre atividades criminosas na Europa. Na França surgiram algumas das primeiras séries filmicas sobre criminosos. Lá, o diretor Louis Feuillade dirigiu mais de 800 títulos. Entre estes, destacam-se produções como *Fantômas* (1913); *Les Vampires* (1915); e *Judex* (1916). *Fantômas* é uma versão filmada das proezas de um gênio do crime, o Mestre do Terror. Em *Les Vampires*, o chefe de um bando sinistro, disfarçado de bispo, dá tiros de canhão num barco-prisão; e *Judex* retrata um justiceiro cujos métodos anunciam a ficção científica.¹¹² Na Alemanha, o diretor Fritz Lang

¹¹⁰ Constatação de autores como Drew Todd, no artigo *The History of Crime Films*. In.: RAFTER, N. *Shots in the mirror* : crime films and society. New York : Oxford. 2000. p. 15-46. e Marilyn Yaquinto, In: YAQUINTO, M. *Pump'em full of lead: a look at gangsters on film*. New York : Twayne Publishers, 1998. p. 12; entre outros

¹¹¹ RAFTER, N. *Shots in the mirror*. P. 17.

¹¹² TULARD, J. *Dicionário de cinema*: os diretores. Porto Alegre : L&PM, 1996. p.226.

dirigiu películas sobre criminosos, tais como *Dr. Mabuse, o jogador* (Doktor Mabuse, der Spieler, UFA, 1922) e *Dr. Mabuse, o Império do crime* (Doktor Mabuse, Ein Spiel um Menschen Usererer Zeit; UFA, 1922). Nestes filmes, a sociedade alemã aparece corrompida por vícios, roubos, traições e luxúria. A obra é, por este aspecto, um retrato da desintegração social do pós-guerra, durante a República de Weimar. É possível admitir que filmes como *Dr. Mabuse* de Lang seriam uma crônica explícita aos problemas que a Alemanha enfrentava no período posterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1919).¹¹³

Apesar de essas produções serem de outros países, os filmes de gângster se desenvolveram com maior intensidade nos Estados Unidos. *Paixão e Sangue* (Underworld, Warner, 1927), dirigido por Josef von Sternberg, é considerado um dos primeiros grandes filmes de gângsteres, ainda no período mudo da indústria cinematográfica¹¹⁴. A história de *Paixão e Sangue* é centrada em Bull Weed (George Bancroft) e foi definida por Sternberg como “um experimento em montagem e violência fotográfica”¹¹⁵. O personagem Bull Weed, entretanto, não apresenta as características de um gângster em sua totalidade. Ele é um ladrão de jóias e não um criminoso que lidera capangas¹¹⁶. O final também se diferencia das obras da década de 1930, pois Bull Weed acaba se redimindo e se entrega à polícia. Desta maneira, pode-se dizer que sua integridade como gângster é destruída. Nos filmes posteriores, é difícil encontrar sinais de uma remissão dos criminosos. Eles parecem preferir à morte a abrir mão de suas motivações e, principalmente, do seu orgulho.

A introdução do som no cinema, em 1927, inaugurou um período particularmente fértil de filmes de crime na história do cinema. Posteriormente, durante a década de 1930, dois gêneros clássicos amadureceram: os filmes de gângster e os filmes de prisão. Em particular, o filme de gângster, tem no início da década de 1930, um momento crucial. Como destacado anteriormente, esses anos foram determinantes no estabelecimento das convenções do filme de gângster, os quais foram imensamente populares. Entre 1929 e 1934, por exemplo, foram produzidos aproximadamente 250 a 300 filmes de

¹¹³ RUIZ, E. A. O crime como metáfora: os filmes de Fritz Lang. *Anais da XXII Reunião da SBPH*. Rio de Janeiro. 2002. p. 57.

¹¹⁴ GABREE, J. *Gangsters from Little Caesar to Godfather*. 2.ed. New York : Pyramid Publications. 1975.P. 15.

¹¹⁵ YAQUINTO, M. *Pump*....p. 19.

¹¹⁶ GABREE, J. p. 15.

gângster¹¹⁷. Essa é uma forte evidência do sucesso que o gênero desempenhava junto ao público, espectadores cansados das agruras geradas pela Grande Depressão iniciada em outubro de 1929. Isso porque o submundo do crime tinha verdadeira existência, um universo paralelo ao mundo dos espectadores, motivado principalmente pela Lei Seca¹¹⁸ e presente, constantemente, nas manchetes dos jornais. O cinema abordou esse universo e o transformou em um gênero. Thomas Schatz destaca que foi nestes primeiros anos da década de 1930 que uma trilogia se evidenciou e demarcou vários elementos que definiram o gênero de gângster¹¹⁹: *Alma no lodo* (1930), *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932). No entanto, não é possível assumir que todos os elementos presentes em filmes de gângster foram gerados por apenas três obras. Outras películas, ainda na mesma década, apresentaram características bastante distintas que serão analisadas posteriormente. É possível afirmar que os filmes de gângster surgiram da união de diversos elementos: os gângsteres reais, a introdução do som, a Proibição e o contexto gerado pela Grande Depressão.¹²⁰

Alma no lodo, o primeiro filme da trilogia, reinventou os filmes de gângsteres e introduziu elementos que passaram a caracterizar o gênero cinematográfico de gângster. O filme inspirou-se no livro *Little Caesar*, escrito por W.R. Burnett (também co-roteirista da película *Scarface*¹²¹) e foi dirigido por Mervin LeRoy, com Edward G. Robinson no papel principal. *Alma no lodo* modificou as histórias dos filmes de gângster daquelas produzidas no período anterior a 1930. Estes filmes, de antes, silenciosos, tratavam geralmente dos conflitos entre detetives, malfeitores e suas vítimas. As novas películas relataram a ascensão e queda de gângsteres. *Alma no lodo* ainda deu origem ao que Stephen L.

¹¹⁷ FRENCH, P. Kings of the underworld. In: *Stars of Sylver Screen*. London : Bloomsburry Books. 1984. p. 68.

¹¹⁸ Lei Seca, Décima Oitava Emenda ou ainda Volstead Act. Emenda à constituição americana objetivando restringir a produção e o comércio de bebidas com mais de 1% de álcool. A importância da Lei Seca é crucial para o desenvolvimento das atividades sistematizadas dos gângsteres e será abordado no quarto capítulo.

¹¹⁹ In: SCHATZ, T. *Hollywood...* p. vii-viii.

¹²⁰ A importância dos gângsteres reais será tratada no segundo capítulo, uma vez que grande parte dos filmes de gângster é inspirada em episódios verídicos. A introdução do som serve como um elemento estético de importância destacada nas narrativas de filmes de gângsteres e reafirma a idéia de uma narrativa ainda mais “real”. A Lei Seca e a Grande Depressão auxiliariam e influenciaram o desenvolvimento de atividades criminosas e, portanto, serão abordadas no quarto capítulo desta tese.

¹²¹ Apesar de co-roteirista, W. R. Burnett não recebeu créditos por seu trabalho.

Karpf denomina de *Little Caesar Syndrome*¹²²: um grupo de características que definiu o gênero de gângster e foi seguido por diversas outras produções. A obra que reforçou a temática explorada por *Alma no lodo* foi *Inimigo público*. Dirigida por William Wellman, com roteiro de Harvey Thew e estrelando James Cagney e Jean Harlow, a película mostra os passos de dois jovens e sua ascensão e queda no mundo do crime. A obra é mais complexa, coerente e violenta que *Alma no lodo* e teve como inspiração a vida do gângster Earl (Himye) Weiss, um irlandês que desafiou Al Capone¹²³. Por sua vez, *Scarface: a vergonha de uma nação* foi considerado o filme mais artístico e violento da trilogia¹²⁴. Dirigido por Howard Hawks e com roteiro de Ben Hecht, a obra é baseada no romance homônimo do autor Armitage Trail. A história foi diretamente inspirada pela vida de Al Capone. O milionário Howard Hughes foi o produtor e investiu muito dinheiro na película, em sua intenção de superar todos os outros filmes de gângster. A violência apresentada na película foi sem precedentes.

A tríade composta por *Alma no lodo*, *Inimigo público* e *Scarface* coloca, pela primeira vez, o gângster, com todos seus estereótipos¹²⁵, no centro da narrativa, diferentemente dos filmes de antes de 1930. As histórias contadas por estes filmes mostram indivíduos ambíguos, decididos e violentos. Eles se propõem a fazer algo e fazem, sem pensar nos riscos, sem pensar no perigo e nem na possibilidade de serem aniquilados. Acabam alcançando posições de destaque no submundo, através do crime e principalmente, morrem de maneira trágica. Segundo o historiador Jack Shadoian, os personagens destas três obras sucumbem a uma combinação de destino social e crença moral, em relatos que relembram tragédias clássicas. Assim, a imagem do gângster deste período foi uma dialética entre as fantasias e a moralidade cristã da

¹²² KARPF, S. The gangster film. In: STAPLES, D. E. *The american cinema*. Washington : Forum Series. 1983. p. 238.

¹²³ Hymnie Weiss e Al Capone são dois gângsteres que proporcionaram alguns dos episódios mais violentos da década de 1920. In: *Al Capone - Made In America* <<http://www.crimelibrary.com/capone/caponemain.htm>> Visitado em 06/06/2006.

¹²⁴ It's the Booze Talkin: Prohibition and the Gangster film. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~MA03/holmgren/prohib/index.html>>. Visitado em 16/06/2006.

¹²⁵ O termo “estereótipo” designa convicções preconcebidas acerca de classes de indivíduos, grupos ou objetos, resultantes não de uma estimativa espontânea de cada fenômeno, mas de hábitos de julgamento e expectativas tornados rotina. Não se pode fazer uma afirmação geral quanto ao grau ou tipo de distorção, exagero ou simplificação manifestado em tais convicções. Foi introduzido nas ciências sociais por Walter Lippmann (*Public opinion*, New York, Harcourt Brace, 1922) com referência à idéias ou convicções preconcebidas do mundo exterior. In: SILVA, B.; Et. Alli. *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas. 1986. p.419.

audiência¹²⁶. Para rebater possíveis acusações de simpatia aos criminosos, as produções adquiriram um caráter de filmes-denúncia e apresentaram declarações dos produtores. *Inimigo público*, por exemplo, começava alegando que “*A ambição dos autores deste filme é representar certa esfera da vida norte americana atual e não glorificar um criminoso*”. A narrativa desses filmes foi, pela primeira vez, centrada em criminosos cientes de suas atividades e resolutos de sua opção pelo crime até o fim. Esses aspectos foram seguidos por centenas de outras produções e demarcaram, definitivamente, o gênero filmico de gângster.

Há diversas justificativas para a proeminência deste padrão de filmes no período. Talvez, a mais importante delas seja a influência exercida pelo contexto de produção dessas películas. Considera-se aqui, portanto, a *análise do contexto*, pois se focalizam os determinantes externos que controlaram sua construção e comercialização sem enfatizar o enredo do mesmo. Na prática, a combinação de ambos pontos de vista são indispensáveis para o estudo da relação entre cinema e cultura num contexto histórico dado. Afinal, as décadas de 1920 e 1930 assinalam um período de crescente sistematização das atividades criminosas – o surgimento do *crime organizado*. A organização do crime floresceu, principalmente, em virtude da Lei Seca, ou Décima-Oitava emenda.¹²⁷ O projeto para a abolição do comércio e produção de bebidas que contivessem mais de um por cento de álcool passou no Congresso em dezembro de 1917 e pediu-se a ratificação dos estados. A aprovação da lei por trinta e seis estados, maioria exigida pela Constituição, foi anunciada em janeiro de 1919, entrando em vigor em Janeiro de 1920. Os proibicionistas esperavam que a Lei Seca diminuísse a beberagem e, conseqüentemente, o número de crimes, principalmente nas cidades grandes. Mas tornou-se evidente que o desejo de beber era muito mais forte do que se pensara. Milhares de pessoas começaram a burlar a lei. As bebidas eram fabricadas clandestinamente, vendidas em *speakeasies*¹²⁸ e o contrabando passou a ser um rendoso negócio. Os gângsteres passaram a organizar complexos sistemas de produção e distribuição de bebidas, e as disputas por territórios de controle nas cidades resultaram em um período de

¹²⁶ SHADOIAN, J. *Dreams and dead ends : the american gangster crime film*. Massachussets : MIT Press. 1977. p 15.

¹²⁷ O surgimento e ratificação da Lei Seca são abordados, neste momento, de maneira introdutória. Como referido anteriormente, maiores detalhes serão discutidos no quarto capítulo.

¹²⁸ *Speakeasies* eram os bares clandestinos, onde a bebida era comercializada

criminalidade sempre ascendente. Além disso, os gângsteres reais ocupavam notícias quase diárias nos jornais e exerciam um fascínio peculiar sobre a população. Cita-se como exemplo um episódio sobre Al Capone, gângster mais conhecido do período que, certa vez, ao entrar em um estádio de futebol foi ovacionado pelo público presente, enquanto o presidente Edgar Hoover era vaiado¹²⁹. Conseqüentemente, os filmes incorporaram esses episódios às suas narrativas. Mesmo produções de períodos bem posteriores acabaram por remeter aos anos 1920 e início dos 1930. Alguns exemplos são os filmes *Heróis esquecidos* (The roaring twenties, Warner, 1939), *Era uma vez na América* (1984); *Poderoso Chefão, parte II* (1984) e *Estrada para a perdição* (2002).

A partir de 1934, os filmes de gângster passaram pela primeira grande transformação. A fórmula inicial estava se esgotando, pois os relatos eram muito semelhantes: eram sempre indivíduos decididos e violentos, subindo no submundo do crime, e tinham mortes trágicas e emblemáticas. O público também já havia digerido a novidade dos filmes com temática violenta. Temendo que uma onda de novas produções ainda mais intensas entrassem em cartaz, a Legião Católica da Decência pressionou contra os filmes que apresentassem criminosos como heróis. Uma versão mais dura do código de Produção (conhecido como Código Hayes) entrou em vigor, em meados da década de 1930, e banuiu a violência explícita e representações de crimes como roubos ou incêndios.¹³⁰ Diante dessa situação, os produtores cinematográficos procuraram, por um lado, atender aos desejos da censura. Por outro, tinham a intenção de continuar a explorar a temática do gângster que apresentava bons resultados junto ao público. Então, películas reformuladas entraram em cartaz, apresentando uma visão diferenciada do gângster. Se até aquele momento, o gângster estava ocupando um papel central na narrativa, a partir dessa reformulação os policiais passaram a desempenhar essa função. O gângster assumiu uma posição de antagonista e, como tal, deveria ser combatido. Nessa vertente, duas obras merecem destaque: *G-Men contra o império do crime* (1935) e *Balas ou votos* (1936). São filmes que não abandonavam a temática do gângster, mas adaptavam seus relatos a um novo contexto. As histórias dessas duas películas também são relativamente similares. Elas colocam

¹²⁹ Informação obtida no documentário “*Gangsters: a golden age*”. 1988. Os documentários utilizados no trabalho possuem suas fichas completas ao fim da bibliografia.

¹³⁰ Sobre a influência do Código Hayes na representação da violência, vide o terceiro capítulo, sobre a violência nos filmes de gângster.

Edward G. Robinson e James Cagney, astros de *Alma no lodo* (1930) e *Inimigo público* (1931), respectivamente, ao lado da lei. Cagney e Robinson haviam alcançado o status de estrelas – e também de *tough-guys*¹³¹ – em filmes sobre criminosos, e passaram a atuar como policiais, caçando, prendendo e matando os gângsteres que em outras películas haviam sido seus companheiros. E em virtude do Código de Produção, em pleno vigor, a morte do gângster não podia mais ser grandiosa ou memorável, como estava acontecendo. Ela deveria ser punitiva, de maneira a deixar o mais claro possível para os espectadores que o crime não compensa. Para os roteiristas das películas, os policiais deveriam ser os verdadeiros heróis das tramas e o crime nunca glorificado. Portanto, os gângsteres dessas películas não apresentam o carisma das produções anteriores. Eles são exibidos como vilões, maus, traidores, covardes, que atiram em pessoas desarmadas pelas costas, utilizam vítimas inocentes e corrompem mulheres. A visão relativamente romântica do crime, presente em filmes como *Inimigo público*, desapareceu.

A visão da população sobre os gângsteres e a criminalidade também se alteraram consideravelmente nos meados da década de 1930. Três episódios foram decisivos para isso. Em primeiro lugar, a prisão de Al Capone, maior ícone do gangsterismo, aprofundou a noção de que o crime não compensava¹³². Em segundo, o episódio do seqüestro e posterior assassinato do filho de Charles Lindbergh, tido como um herói nacional, foi um crime que chocou a sociedade estadunidense.¹³³ Até esses episódios, os Estados Unidos viviam uma espécie de namoro com os criminosos. A indústria cinematográfica foi, evidentemente, sensível às transformações sociais e *G-Men* (1935) e *Balas ou votos* (1936), entre outros filmes, refletiram essas transformações.

Em terceiro lugar e, finalmente, a Lei Seca foi abolida em 1933. Sem a Proibição do comércio de bebidas, o negócio ilegal do álcool estava acabado – uma situação retratada em obras como *Um simples assassinato* (1936) e *Era uma vez na América* (1984) – e os gângsteres precisaram se adaptar a um novo período. É necessário observar que a proibição havia acabado, mas o crime organizado não. As organizações

¹³¹ Caras-durões.

¹³² A biografia de Alphonse Capone será tratada com maiores detalhes no segundo capítulo.

¹³³ Charles A. Lindbergh tornou-se um herói ao cruzar o Atlântico sozinho num pequeno avião. Ele partiu do Condado de Nassau, Estado de Nova Iorque, EUA, em direção a Paris, França, em 20 de maio de 1927, tendo pousado na capital francesa no dia seguinte. O avião usado por Lindbergh chamava-se "*The Spirit of Saint Louis*". O vôo de Lindbergh tomou 33 horas e 31 minutos. O rapto de seu filho será abordado com maiores detalhes no capítulo 02, sobre a influência de acontecimentos reais nos filmes de gângster.

se mantiveram coesas, precisavam apenas diversificar as atividades. Restou a exploração dos jogos, da prostituição, a extorsão e, posteriormente, do tráfico de entorpecentes.

A partir de 1936, é possível encontrar dois modelos principais de películas. O primeiro modelo aparece em filmes como *Floresta petrificada* (1936); *Só se vive uma vez* (You only live once, Walter Wanger, 1938) e *Último refúgio* (High Sierra, Warner, 1940). São obras que aproveitaram o surgimento dos gângsteres rurais estadunidenses, desenvolvendo atividades criminosas no interior agrícola dos Estados Unidos. Esse novo tipo de criminosos catalisou a atenção do público e cometeria, basicamente, assaltos a bancos. Eram bem vistos pela população, pois agiam como uma espécie de *Robin Hood* modernos, queimando as hipotecas de imóveis nos estabelecimentos que assaltavam e, muitas vezes, dando dinheiro a pessoas necessitadas. Figuras como John Dillinger, Baby Face Nelson, Clyde Barrow e Bonnie Parker tornaram-se os principais representantes do crime¹³⁴. O público e o cinema dirigiram, então, suas atenções para esses personagens. Esses gângsteres rurais se diferenciaram dos urbanos por não possuírem um padrão fixo de renda. Ao contrário, seu lucro era apenas momentâneo.

O segundo modelo de filmes apareceu quando o cinema voltou a tratar de gângsteres urbanos. Essas obras passaram a focar o problema da delinqüência juvenil. Nesta vertente, aparecem filmes como *Beco sem saída* (Dead end, MGM, 1937) e *Anjos de caras sujas* (Angels with dirty faces, Warner, 1938). Essas produções deixaram de centrar-se na vida do gângster, e focaram o conflito entre o bem e o mal, o que é certo e o que é errado. *Anjos de caras sujas*, em particular, apresenta de modo muito evidente esse embate: o bem, representado por um padre, e o mal, por um gângster. São filmes que lançaram dúvidas sobre o futuro da infância e aprofundaram o debate social. Finalmente, encerrando a década mais profícua para o gênero, Raoul Walsh dirigiu *Heróis esquecidos* (Roaring Twenties, Warner, 1939). Esse filme é uma reconstituição nostálgica, lembrando as produções do início da década: trata de soldados da Primeira Guerra Mundial, ao voltarem para os Estados Unidos, desempregados, tornam-se contrabandistas de bebidas. O filme tentou, por um lado, apresentar uma síntese da história de gângsteres – explícita em uma tradução literal do título em inglês “os tropejantes anos vinte.”¹³⁵ A produção abrangeu o período aproximado

¹³⁴ As biografias desses criminosos serão relatadas no segundo capítulo.

¹³⁵ Tradução livre.

de 1919 a 1934. Por isso, retrata desde as condições sociais dos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial e a introdução da Lei Seca até o advento e conseqüências da Grande Depressão. Por outro lado, *Heróis esquecidos* também teve o objetivo de resgatar o glamour dos filmes de gângster do início da década. A partir dos elementos presentes nessas películas, produzidas no decorrer dos anos 1930, o gênero de gângster estabeleceu as características que se tornaram recorrentes. Essas peculiaridades acabaram por influenciar diversas outras obras em anos posteriores.

1.2.2. – Os filmes de gângster no período do cinema noir

Após 1940, o ritmo de produção de filmes centrados em gângsteres entrou em declínio, porque a indústria cinematográfica estadunidense desenvolveu um novo estilo, conhecido como *cinema noir*. O crítico estadunidense James Naremore afirma ser mais fácil reconhecer as produções *noir* pelo seu estilo do que definir o termo *noir*¹³⁶. E o historiador de cinema A. C. Gomes de Mattos, tratando da questão, afirma que *filme noir* foi uma expressão inventada por críticos franceses para designar um grupo de filmes americanos, centrados no crime e com particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles produzidos antes da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).¹³⁷

O cinema *noir* não chega a ser considerado um gênero, como o Western, sendo classificado mais como um estilo, com motivações e ambientações semelhantes¹³⁸. Foi, certamente, um modelo específico de filmes, com duas fontes principais. A primeira delas foi de caráter literário, proveniente das *pulp magazines* – revistas impressas em papel barato, nas quais o *hard boiled* floresceu: as narrativas sobre detetives durões. Muitas histórias mostradas no cinema foram inspiradas em romances policiais, de autores como Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain, entre outros.

A segunda fonte é de caráter cinematográfico. O estilo de filmes *noir* utilizou um padrão inaugurado no cinema expressionista alemão. As condições caóticas do pós-Primeira Guerra fizeram com que o expressionismo, como corrente estética, fosse levado a uma nova dimensão. Iniciado no fim do século XIX por artistas plásticos da Alemanha, o movimento teve seu auge entre 1910 e 1920 e se expandiu

¹³⁶ NAREMORE, J. American film noir: the history of an idea. *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 2. Winter, 1995-1996, p. 12-28.

¹³⁷ MATTOS, A. C. G. *Do outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro : Rocco, 2001. p. 11.

¹³⁸ DURGNAT, R. Paint it black: the family tree of the *Film Noir*. In.: SILVER, A; URSINI, J. *Film noir reader*. New York : Proscenium Publishers. 1996. p. 37.

para a literatura, música e teatro, chegando ao cinema pela primeira vez com o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (Das Kabinett des Doktor Caligari, Decla Bioscop, 1919). O termo *expressionismo* foi, de início, aplicado a uma seleção de artistas franceses e, não alemães, na apresentação de um catálogo da 22ª. Exposição da Primavera, organizada pela Secessão de Berlim, em 1911. A vanguarda expressionista alemã foi formada a partir de dois grupos: *Die Brücke* (A Ponte) localizado em Dresden, em 1905, e o *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) situado em Munique, em 1911. Os integrantes do primeiro grupo (Otto Muller, Ernst Kirshner, Emil Nolde, entre outros) deram esse nome para indicar que o movimento era uma ponte para o futuro. Já os Cavaleiros Azuis (Aguste Macke, Paul Klee e Vassily Kandinsky entre eles) tinham visões espiritualizadas do universo, manifestando-se através da cor, e o nome do movimento veio inspirado nos cavalos azuis do pintor alemão Franz Marc.¹³⁹

O movimento expressionista ganhou força às vésperas da Primeira Guerra Mundial, expressando a angústia do período, através da veiculação de imagens subjetivas e retorcidas. O expressionismo procurou não mais reproduzir a impressão causada pelo mundo exterior no artista, mas expressar as emoções íntimas do próprio autor no contato com as coisas da natureza¹⁴⁰. Foi um movimento artístico-literário que se caracterizou pela expressão de intensas emoções. As obras não tiveram preocupação com a beleza tradicional e exibiram um enfoque pessimista da vida, marcado pela angústia, dor, inadequação do artista diante da realidade e, muitas vezes, necessidade de denunciar problemas sociais. Particularmente no cinema, o estilo visual expressionista serviu para demonstrar, através de sombras, alucinações, distorções e deformações, a loucura, a morbidez e o fatalismo dos personagens.¹⁴¹

Definidas as fontes, o termo cinema *noir* pode, portanto, ser utilizado para definir uma série de filmes produzidos entre 1941 e 1959, iniciado com o filme *Falcão Maltês* (The maltese falcon, Warner, 1941) e encerrado com *A marca da maldade* (The touch of evil, Universal, 1959). A atmosfera, ambientação e narrativa dessas produções possuem

¹³⁹ BENOSKI, D. A. *Cinema: representação e loucura*. Florianópolis, 2004. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. p. 45.

¹⁴⁰ BEHR, S. *Expressionismo*. São Paulo : Cosac & Naify. 2000. p. 06.

¹⁴¹ BENOSKI, p. 46.

semelhanças.¹⁴² Ruiz ainda destaca que esses filmes podem ser divididos em três grandes fases. A primeira abrange o período da Segunda Guerra Mundial e vai de 1941 a 1946 – a fase do detetive privado e do assassino solitário. A segunda fase vai de 1945 a 1949 e é marcada pelo realismo do pós-guerra. “As cenas foram filmadas fora dos estúdios, imitando filmes documentários, com câmaras portáteis desenvolvidas durante o conflito”. A terceira fase compreende os anos entre 1949 e 1959, onde prevalece a ação psicótica e impulsos suicidas.¹⁴³

De acordo com Ruiz, o enredo desses filmes, em geral, “relata uma relação triangular entre um homem passivo, atraído por uma mulher sexualmente agressiva (*femme fatale*) e um crime. [...] A partir deste tema central, os personagens oferecem uma visão cínica, pessimista e fatalista da sociedade, onde protagonistas alienados e mal ajustados trataram de sobreviver num mundo sem valores morais absolutos”¹⁴⁴. Os principais personagens no cinema *noir* foram os

detetives durões, assassinos neuróticos, *femmes fatales*, proletários que escolheram o crime para escapar de sua classe social e membros da classe média destruídos pela ambição. Os caracteres foram contraditórios, alienados e fatalistas que deixaram sua marca na noite da cidade à medida que transitaram num mundo duro e sombrio, carente de valores morais. Neste contexto, os representantes da lei foram figuras patéticas e o público, obviamente, simpatizou com os heróis anti-heróis que dominaram o enredo.¹⁴⁵

Com a narrativa centrada no crime, pareceria natural que os gângsteres continuassem a desempenhar uma função central no cinema *noir*. No entanto, há poucos filmes de gângster no período do cinema *noir* (ao menos, em número bem inferior ao existente durante a década de 1930). Ruiz assinala ainda duas grandes diferenças entre tradicionais filmes policiais e de gângsteres e o cinema *noir*. A primeira foi a de que

¹⁴² Aparentemente, há um consenso entre diversos escritores sobre essa datação. SCHRADER, P. Notes on *film noir*. IN: SILVER, A; URSINI, J. *Film noir noir reader*. New York : Proscenium Publishers. 1996. p. 54; MATTOS, A. C. G. *Do outro lado da...* p. 11; RUIZ, E. *Cinema noir (1941/1958): uma aproximação histórica*. In: *Revista da SBPH*, Curitiba. n. 19. 2000. p. 101-103; entre diversos outros.

¹⁴³ RUIZ, E. *Cinema noir...* p. 105.

¹⁴⁴ Id., p. 103.

¹⁴⁵ Ibid.

a narrativa dos filmes policiais examinou o crime do ponto de vista do policial ou dos funcionários de alguma instituição burocrática, coisa que não tomou lugar no filme *noir*, onde o relato do crime foi, muitas vezes, mostrado do ponto de vista do criminoso. A segunda residiu na posição moral e ética dos personagens. Nos filmes tradicionais, os policiais e agentes da lei foram mostrados como homens virtuosos, bravos e incorruptíveis, o que não ocorre no cinema *noir*, onde os mesmos foram personagens fracos, corruptos e, muitas vezes, assassinos. Da mesma forma, o crítico e teórico Edgar Morin assinala que, com o aparecimento de *O falcão maltês*, Humphrey Bogart (interpretando Sam Spade, protagonista da história) encarna uma nova síntese. O filme *noir*, segundo Morin, suprime a oposição entre o gângster odioso e o policial bom e justiceiro, inaugurando um novo tipo ambíguo¹⁴⁶. Pode-se destacar ainda um outro aspecto: enquanto o herói *noir* foi adaptado de gêneros literários populares, o gângster da década de 1930 (principalmente do início da década de 1930) foi retirado diretamente das manchetes dos jornais¹⁴⁷.

Poderia-se-ia argumentar, então, que o filme de gângster tradicional estaria abandonado definitivamente? Essa pergunta levanta posicionamentos interessantes. Por um lado, é possível dizer que o filme tradicional de gângster, como os existentes na década de 1930 estariam, sim, extintos. As particularidades de cada produção de 1930, o estilo e a forma dessas películas se acabaram. Afinal, o contexto de produção, a indústria cinematográfica e a recepção do público se transformaram. Nada seria mais natural que os filmes acompanhassem essas transformações. Mas diversos elementos permaneceram. Destes, dois são particularmente importantes: a busca pela ascensão social e a atividade criminosa organizada – por exemplo, a exploração do jogo, em *Força diabólica* (*Force of Evil*, MGM, 1948) e a extorsão, em *Guerra entre gângsteres / O gângster*, (*The gangster*, Allied Artists, 1946).

Por outro lado, continuaram a aparecer diversas produções tratando de gângsteres e suas atividades criminosas durante o período do cinema *noir* – e seguindo alguns elementos definidos pelas produções da década de 1930. Podem ser destacadas produções como *Fúria sanguínea* (1949), *Os corruptos* (*The big heat*, Warner, 1953), *Paixões em fúria* (*Key Largo*, Warner, 1948), e *Força diabólica* (1948) entre diversas outras. *Fúria sanguínea*, por exemplo, é dirigido por Raul

¹⁴⁶ MORIN, E. *Estrelas*. P. 15.

¹⁴⁷ Para mais detalhes, ver a seção introdutória, no capítulo 02, “A busca pelo realismo no filme de gângster”.

Walsh, mesmo diretor de películas como *Heróis esquecidos* (1939). O filme trata, assim como as produções do início de 1930, da saga de um gângster dentro da vida de crimes. O que aconteceu, sob este segundo ponto de vista, é que a representação do gângster se transformou. Esses personagens, não só incorporaram trejeitos dos gângsteres dos filmes de 1930, mas também assumiram características dos personagens *noir*. O posicionamento ético do gângster se distanciou do padrão relativamente maniqueísta exibido na década de 1930 e incorporou traços ambíguos, de cinismo e loucura, típicos dos personagens *noir*. Os gângsteres cinematográficos dos anos 1930 são personagens cheios de vitalidade, subindo os degraus do submundo por vontade própria, enquanto os personagens *noir* são sujeitos ambíguos, psicóticos e doentios, envolvidos por conseqüências de suas ações imprudentes ou pelo fatalismo do destino. Um excelente exemplo de gângster *noir* está, mais uma vez, em *Fúria sanguínea* (1949), película na qual James Cagney representa Cody Jarret, um gângster dominado pela insanidade e pelo temperamento impulsivo. Ao final do filme, Cody explode em uma refinaria de petróleo, gritando: “*Eu consegui, Mãe! Estou no Topo do Mundo (Top of the world, ma!)*”. Essa é, por um lado, uma referência ao fim do gângster do início da década de 1930: Toni Camonte, em *Scarface* (1932) morre metralhado, sob o brilho de um néon: *Top of the world*. Por outro lado, essa explosão apocalíptica parece ser uma referência direta à ameaça atômica, gerada pelo pós-Hiroshima, e que foi explorada em filmes como *A morte num beijo* (Kiss me Deadly, United Artists, 1955)¹⁴⁸. Reforçando a questão da ambigüidade do protagonista, há *Força diabólica* (1948). Na película, John Garfield interpreta Joe Morse, um advogado que dá apoio legal a uma organização que explora o jogo. No início da película, Morse é um homem totalmente decidido de seus propósitos – ganhar o primeiro milhão de dólares de sua vida, dando pouca importância às questões morais. À medida que o tempo passa, ele começa a duvidar de seus valores e da ética de seu trabalho. Adota uma postura fortalecida, enquanto está em dúvida e com medo. A história contada em *Força diabólica* é exemplar para se observar a ambigüidade do personagem *noir*: ao final, Morse, consumido pelo remorso, assassina os líderes da organização e se entrega para a polícia, colaborando com as investigações.

¹⁴⁸ *A morte num beijo* trata de roubo de urânio. Ao final do filme, uma caixa radioativa é aberta e há uma explosão atômica.

O estilo narrativo das películas de gângster também se apropriou do modelo *noir*. Em *Guerra entre gângsteres / O gângster* (1946), a história se inicia com a *voice-over*, um elemento tradicional das histórias *noir*¹⁴⁹. O protagonista conta: *Essa era a minha ocupação. Eu era um escroque. Extorsão pesada e feia. Eu não era um hipócrita. Sempre soube que meu trabalho era baixo e podre. (...)*. Evidentemente, o estilo *noir*, nessa película, não está presente apenas nessas estratégias narrativas, mas também na ambientação fatalista. Os personagens são desajustados e incapazes de determinar o rumo de seus destinos. O estilo dessa produção também é claramente inspirado pelo expressionismo cinematográfico alemão: Shubunka, o protagonista, é um neurótico e aflito, consumido por um ciúme doentio. Seu estado mental desordenado é mostrado através de vozes e fantasmas que o perseguem, denotando a paranóia e o delírio. Ele vaga à noite, sob chuva, por climas de penumbra. Uma paranóia e loucura – elementos típicos das produções expressionistas alemãs, como *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), *A última gargalhada* (*Der Letzte Mann*; UFA, 1924) e *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M, ein mörder unter un*; Nero Film, 1931) – que ajudam a compor a ambientação doentia e fatalista de *O gângster* (1946).

Em certa medida, o estilo *noir* foi o prosseguimento natural e o herdeiro do gênero de gângster. Esses filmes trouxeram avanços na narrativa cinematográfica, pois não apresentaram uma distinção clara entre o bem e o mal. Os heróis não eram mais as pessoas honestas e a violência tornou-se mais explícita. Os filmes *noir* ainda ajudaram a indústria cinematográfica estadunidense a atingir sua idade áurea nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, graças à sessão dupla.¹⁵⁰

Finalmente, os filmes *noir* representaram um período de mudanças psicológicas e sociais na sociedade estadunidense e influenciaram produções e diretores de anos bem posteriores. Os detetive *noir*, a *femme fatale*, as condições psicológicas, a ambição e a temática do crime ainda influenciam produções recentes. Exemplos seriam longas-metragens como *Chinatown* (*Chinatown*, Warner, 1974). E mesmo filmes mais atuais, como *Los-Angeles, cidade proibida* (LA.

¹⁴⁹ A *voice-over* significa narração sobre imagens. É utilizada para criar um ambiente de desespero e mostrar o isolamento dos protagonistas. Segundo Gomes de Mattos, o narrador em voz *over* geralmente fala em um tom reflexivo, confessando seus enganos, suas dúvidas ou seus crimes. Ela introduz e acompanha um retrospecto e é a mais característica das estratégias da narrativa do *noir*. In: MATTOS, *O outro lado da noite*. P. 44.

¹⁵⁰ RUIZ, p. 104-105. A sessão dupla consistia em dois filmes exibidos em uma única sessão. A primeira produção exibida consistia em um filme “B” – com orçamento inferior a 200.000 dólares. O segundo filme era uma grande produção. In.: MATTOS, A. C. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro : Rocco. 2003. p. 17.

Confidential, Warner, 1997); *Pulp Fiction, tempo de violência* (1995) e *Dália Negra* (Black Dália, Imagem Filmes, 2007) sugerem que o impacto do estilo *noir* ainda persiste no cinema.

1.2.3. – Os filmes de gângster pós-1960.

Segundo o historiador Drew Todd, nos anos posteriores a 1955, os filmes de crime começaram a declinar em quantidade e qualidade.¹⁵¹ Ora, os filmes de gângster constituem um subgênero, inserido no gênero de filmes de crime. Há, conseqüentemente, a diminuição de produções sobre gângster nessa época – mas o gênero não chegou a desaparecer. Foi somente em 1967 que a indústria cinematográfica reassumiu com maior intensidade a produção de filmes de crime. A produção que marcou essa redescoberta do tema foi *Uma rajada de balas* (Bonnie e Clyde, Warner, 1967), um dos mais conhecidos filmes de gângster. O filme, dirigido por Arthur Penn, é a mais conhecida das adaptações da história do casal de criminosos que agiu no meio-oeste dos Estados Unidos nos anos 1930. Embora outras produções tenham abordado o tema – *Só se vive uma vez* (1938) e *Mortalmente perigosa* (Gun Crazy, King Brothers, 1949), por exemplo – nenhuma trouxe tanta energia e impacto para a tela dos cinemas. O filme – que assinalou o abandono do Código de Produção – apresentou cenas de violência poucas vezes antes vistas no cinema – e, pela primeira vez, com o atrativo das cores. Um ano após o lançamento do filme, o diretor Penn admitiu que sua idéia básica era “realizar um filme moderno com a ação situada no passado”¹⁵². Evidentemente, o filme tomou um rumo bastante distinto dos acontecimentos da década de 1930 e assumiu temas dos anos 1960, como a revolta da juventude e a liberação da mulher. Inicialmente o filme foi criticado por glamourizar a vida de assassinos, mas a crítica acabou cedendo aos apelos, graças à grande bilheteria. O ano de 1967, lançamento do filme, foi importante na história estadunidense, em virtude dos protestos contra a Guerra do Vietnã, da contracultura, do movimento estudantil e da busca pelos direitos civis¹⁵³. A noção de uma autoridade despreparada e amedrontada, após os assassinatos do presidente John F. Kennedy e de Martin Luther King transparece na película. Talvez *Uma rajada de balas* pareça distante dos

¹⁵¹ TODD, D. The history of crime films. In.: RAFTER, N. *Shots in the mirror...* p. 29-30.

¹⁵² COTT, N. F. *Uma rajada de balas: Bonnie and Clyde*. In: CARNES, M. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro, Record. 1997. p. 226.

¹⁵³ BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. *Movimentos culturais de juventude*. 10. ed. São Paulo : Moderna. 1990.

acontecimentos de 1930 por ter captado com sensibilidade a conturbada situação da época de produção.

Se, *Uma rajada de balas* reviveu os filmes de gângster, cinco anos depois, *O Poderoso Chefão* (The Godfather, Paramount, 1972), de Francis Ford Coppola recolocou o gênero no topo. Aclamado pela crítica, o filme foi vencedor de diversos prêmios – incluindo Oscar de melhor filme e de melhor ator (Marlon Brando). A história, baseada no *best seller* *O Chefão* (originalmente publicado em 1969) de Mario Puzo, apresentou à audiência a saga de uma família de gângsteres. O relato é sobre um período de transição da família, em dois aspectos. No primeiro, a família deve se adaptar a um mundo onde imperam a violência e as disputas, em detrimento de um período onde vigoravam regras tradicionais e ordem. O segundo aspecto diz respeito à escolha de um substituto para Don Vito Corleone (Marlon Brando), o *capo* (chefão) da família Corleone. O substituto seria um dos três filhos: Alfred, Michael (Mike) ou Sonny. Por isso, a história tem inspiração nas histórias de Shakespeare, pois parece ser um *Rei Lear* reestilizado: cada um dos filhos tem uma qualidade distinta¹⁵⁴. Cabe ao pai definir quem será o novo chefão. Por fim, o papel de novo *Don* compete a Michael / Mike Corleone (Al Pacino), o mais pacífico dos filhos que acaba por se tornar um chefão impiedoso e cruel. *O Poderoso Chefão* trouxe, mais uma vez, cenas de violência explícita para as telas. A família Corleone desempenha um papel bastante simbólico, pois funciona como um estado de poder paralelo ao poder governamental. Eles são capazes de proporcionar segurança e estabilidade aos seus protegidos. A exemplo de *Uma rajada de balas*, *Poderoso Chefão* é um dos filmes a questionar o poder das autoridades.

Dois anos depois, o *Poderoso Chefão, Parte II* (1974) retomou a saga da família Corleone. O filme é ambientado em duas épocas: os anos 1920/1930, com a ascensão do ainda jovem Vito Corleone (interpretado por Robert de Niro) e a consolidação do poder de Mike Corleone no tempo presente. *O Poderoso Chefão II* solidificou o *status* do gênero de gângster, vencendo seis Oscars: Filme, Diretor, Arranjo Musical, Roteiro, Ator Coadjuvante e Direção de Arte. Em virtude do sucesso dos dois filmes acerca da família Corleone, o gênero de gângster manteve o ritmo durante os anos 1980. Produções como a refilmagem de *Scarface* (Scarface, Universal, 1983); *Era uma vez na América* (1984); *Os intocáveis* (1987) e *Os bons companheiros* (1990) são exemplos de uma década mais profícua em produções sobre gângsteres.

¹⁵⁴ O diretor Francis Ford Coppola declarou isso em entrevistas concedidas à mídia.

Embora alguns críticos argumentem que o filme de gângster tenha exaurido seu fôlego, a década de 1990 e os tempos atuais demonstram que essa é uma constatação inconsistente. As produções de Quentin Tarantino, em meados da década de 1990, são argumentos bastante válidos, principalmente pelo sucesso de crítica e público que obtiveram. *Cães de aluguel* (Reservoir Dogs, Live América Inc., 1992) e *Pulp Fiction*, *Tempo de violência* (1995) são ótimos exemplos de gângsteres de tempos mais atuais. *Cães de aluguel* e *Pulp Fiction* são obras que, ao mesmo tempo em que homenageiam filmes passados, tratam do absurdo do crime; têm uma edição rápida (reflexo do mundo moderno, onde a rapidez de seqüências, ao estilo da MTV e dos comerciais, está dominando as mídias visuais) e uma violência bastante banalizada. Em uma cena de *Pulp Fiction*, o personagem Vicent Vega (John Travolta) atira no rosto de um outro personagem. A única preocupação advinda do episódio é andar com o veículo sujo de sangue.

Por fim, filmes inspirados em antigas produções também têm espaço. *Los Angeles, Cidade proibida* (1997) é um *revival* do *film noir* e *Estrada para a perdição* (2002) retorna aos tempos da Proibição. Atestando o sucesso de crítica, aparecem *Os infiltrados* (2006) e *O gângster* (2007). Essas duas últimas produções demonstram que, ao contrário de um esgotamento, os filmes de gângster ainda podem proporcionar histórias envolventes e inovadoras. *Os infiltrados* foi indicado para cinco categorias do Oscar e saiu vencedor em duas: melhor diretor, para Martin Scorsese e melhor filme. São obras que contêm um estilo narrativo moderno e tratam de temas mais atuais.

1.3. – Características comuns aos filmes de gângster.

1.3.1. – O estilo narrativo do filme de gângster

O crítico Robert Warshow assinalou em seu artigo *The gangster as a tragic hero*: “[os filmes de gângster] foram simplesmente o produto de uma tendência a criar modelos dramáticos que poderiam ser repetidos indefinidamente com a única expectativa de gerar lucro”¹⁵⁵. Essa constatação foi feita em 1948, passados pouco mais de quinze anos do estabelecimento do gênero, e já assinalava uma característica importante dos filmes de gângster: a semelhança do relato e da narrativa entre as produções desse gênero.

Em termos narrativos, as películas de gângster, principalmente aquelas do início da década de 1930, não apresentaram, realmente, grandes novidades. Eram bastante simplistas – de acordo com os padrões tradicionais da época. O choque que elas proporcionavam ao público e à crítica era uma conseqüência da história violenta contada, e não do modelo narrativo. O relato daquelas películas ocupam espaço no tempo presente e em ordem linear, praticamente sem *flashbacks*. A seqüência não é distorcida. A história toma lugar num período de tempo que segue seqüencialmente: há um início, meio e fim¹⁵⁶. Por isto, estes primeiros filmes de gângster são claros representantes do chamado estilo clássico de Hollywood, segundo o teórico e crítico americano David Bordwell¹⁵⁷. Este modelo pode ser definido como uma forma de produção de filmes que se desenvolveu em conjunto com o sistema organizacional das práticas de produção. Segundo esta idéia, já em 1917, as características básicas (maneira com que o filme organiza o tempo e o espaço, a continuidade do script, a estrutura de gerenciamento e a divisão de trabalho na produção) do estilo clássico já estavam definidas e chegam até meados da década de 1960, quando houve a

¹⁵⁵ WARSHOW, R. *The gangster as a tragic hero*. 1948. In: WARSHOW, R. *The immediate experience: movies, comics, theatre and other aspects of popular culture*. New York : Atheneum. 1975. p. 129.

¹⁵⁶ SHADOIAN, *Dreams...* p. 17.

¹⁵⁷ O estilo clássico de Hollywood é definido na obra *The Classical Hollywood Cinema*. O estudo, desenvolvido por David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson é, talvez, o mais importante e influente trabalho crítico sobre Hollywood escrito nos últimos vinte anos e apresentou novos modelos para as pesquisas históricas em estudos cinematográficos, além de precisar os contornos do que se pode considerar como *clássico* em Hollywood. De acordo esta obra, o classicismo desenvolvido por Hollywood constitui uma tradição estética, de coerência aceitável, que mantém a criação individual. O termo clássico, portanto, é adequado porque implica qualidades estéticas bem definidas (elegância, unidade) e funções históricas (o papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial). In: BORDWELL, D; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona : PAIDOS, 1997. p. 4-5.

derrocada dos estúdios cinematográficos e, conseqüentemente, do *studio system*. Foi um modelo homogêneo, um estilo cujos princípios permaneceram constantes através das décadas, dos gêneros, dos estúdios e do pessoal. Todos os elementos filmicos no cinema clássico de Hollywood estão subordinados à narrativa. Montagem, cenografia, iluminação, movimentos de câmera e interpretação, tudo se combina para criar uma transparência de estilo, de modo que o espectador só se dê conta da história que se está contando, e não o modo pelo qual está sendo contada.¹⁵⁸ Nestes parâmetros, David Bordwell define o estilo clássico como um “modelo de filmes excessivamente óbvio”¹⁵⁹, pois essa tipologia separa o típico filme americano, no molde do que sempre se fez em Hollywood, do filme de arte europeu. Segundo Bordwell, aquele primeiro pode se chamar tecnicamente de *clássico* no sentido de seguir um sistema de convenções hipercodificado que, no geral, torna-o facilmente comunicável, mas fechado e previsível.

A delimitação temporal do Estilo Clássico em Hollywood, adotada por Bordwell, parece bastante acertada, pois foi somente após 1960 que as películas de gângster começaram a apresentar padrões narrativos distintos dos anteriores. O primeiro grande representante foi, certamente, *Poderoso Chefão parte II*, em 1974. A história contada pela narrativa ocupa lugar em duas ambientações bastante diversas: uma no presente e outra no passado; intercaladas. São praticamente dois filmes contados em um só; relatos totalmente independentes um do outro. São duas histórias não-paralelas, que se unem apenas pela condição familiar. No presente é contada a história de Michael (Mike) Corleone (Al Pacino), enfrentando um julgamento por atividades criminosas; no outro, apresenta-se a gênese da família Corleone, quando Vito, ainda jovem (Robert de Niro) inicia a vida de crimes e percebe o poder que emana da violência. Nesse rol de películas distintas do Estilo Clássico de Hollywood aparecem também as películas de Quentin Tarantino, *Cães de aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1995). Esses dois filmes apresentam as histórias contadas de múltiplos pontos de vista, dificultando identificar quem é o herói ou o personagem principal. São narrativas cheias de implicações e relações expostas por meio de consecutivos *flashbacks*; modernas e desordenadas, diferentes do padrão clássico, causaram diversas interpretações. Convém destacar que tais

¹⁵⁸ ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Teoria e práctica de la historia del cine*. Buenos Aires : Paidós. 1995 p. 114-115

¹⁵⁹ BORDWELL, *El cine...* p. 03.

aspectos distintos já eram presentes em outras produções (*Cidadão Kane*, por exemplo) mas não no gênero de gângster,

Convém se destacar que segundo alguns autores, como Richard Maltby, a delimitação de tempo em 1960, utilizada por Bordwell é apenas metodológica, visto que diversas produções posteriores a esta data ainda seguiram os padrões do cinema clássico hollywoodiano, principalmente no que diz respeito à fórmula narrativa.¹⁶⁰ Essa constatação também é acertada, pois o estilo clássico de Hollywood não foi simplesmente abandonado em 1960, ele gerou influências e diversos padrões definidos por essa escola são persistentes. Em obras recentes também se percebem as características do Estilo Clássico de Hollywood. *Os intocáveis* (1987), por exemplo, apresenta a história de Eliot Ness na perseguição a Al Capone. O relato é todo centrado nas ações desse personagem; a história segue em um padrão linear e determinada pela ação individual desse personagem. É o que ocorre no estilo clássico, no qual a narrativa é centrada na ação individual dos personagens, estes dirigidos principalmente por características psicológicas. Os protagonistas dessas películas atuam como principais agentes causais e são definidos por um conjunto de qualidades ou características. Essas peculiaridades dos personagens devem ser delineadas com clareza e coerência e seguem algumas convenções concebidas anteriormente. Eles são reconhecidos por sua ocupação, idade, gênero e identidade étnica e a estes estereótipos se adicionam traços individualizados. O que é mais importante, segundo Bordwell, um personagem está constituído por um conjunto coerente de alguns traços sobressalentes que dependem de sua função narrativa. A exposição da película deve encarregar-se de expor essas qualidades e torná-las coerentes.¹⁶¹ Ao observar personagens como Rico Bandello, Tom Powers e Toni Camonte, é possível encontrar diversas características ambíguas, tais como ameaça e glamour; paixão e violência; riqueza e ilegalidade. Estes são, também, produto de um ambiente exigente, violento.¹⁶² Em geral, cada um dos filmes proporciona características específicas de seus personagens. Os gângsteres, por exemplo, apresentam tipicidades: Rico Bandello (*Alma no lodo*, 1930) evidencia alguns traços homossexuais; Tom Powers (*Inimigo público*, 1931) é, por vezes, um misógino e adúltero; Toni Camonte (*Scarface*, 1932) demonstra um comportamento incestuoso,

¹⁶⁰ MALTBY, R. *Hollywood cinema*. Massachusetts : Blackwell. 1995. p. 06.

¹⁶¹ BORDWELL, *El cine...* p. 15-16.

¹⁶² BAXTER, J. *The gangster...* p. 7.

com profundos ciúmes de sua irmã¹⁶³; Codi Jarret (*Fúria sanguínea*, 1949) é doente e insano. Do lado da lei, os personagens também têm suas peculiaridades: Eliot Ness (*Os intocáveis*, 1987), Johny Blake (*Balas ou votos*, 1936), James “Brick” Davis (*G-Men contra o Império do crime*, 1935) são todos personagens determinados, ávidos cumpridores da lei e, em geral, com uma moral e ética inabaláveis. E essas características são determinantes para o desenvolvimento da história dos filmes. No decorrer do relato, os gângsteres protagonistas passam por uma metamorfose, na busca de riqueza ou na manutenção do poder, e cometem ações que guiam a história. Tornam-se mais violentos e ambiciosos. Através da transgressão de leis, eles ascendem socialmente de maneira rápida e, ao final do filme, decaem vertiginosamente. Da mesma maneira, os agentes da lei, quando protagonistas, percebem que só com a utilização de métodos mais duros e convenientes com a situação podem atingir seus objetivos.

A ação narrativa nos filmes é definida pelas motivações dos personagens principais (a busca pela riqueza e ascensão social). Gângsteres como Rico Bandello, Tom Powers e Toni Camonte, entre outros, entram em conflito com outros personagens: mulheres, amigos ou componentes do bando ou então, com circunstâncias externas, tais como grupos rivais, a força policial e a entrada em vigor da Lei Seca. Os policiais, Eliot Ness, Johny Blake ou James “Brick” Davis também têm suas motivações (prender ou derrotar os criminosos, fazer justiça, impor a lei) e têm conflitos com outros personagens (policiais corruptos) e circunstâncias externas (má-vontade política). A partir desses conflitos, os eventos acontecem em uma cadeia de causa e efeito, motivada pelos desejos ou necessidades dos personagens individuais. No entanto, a mera seqüência de acontecimentos não constitui a trama. É necessário enfatizar a causalidade e a ação e reação da vontade humana.¹⁶⁴ Nessa cadeia, os acontecimentos são a extensão de uma causa: a Lei Seca, por exemplo, simplesmente entra em vigor nos filmes, alterando a vida dos personagens. Ela abre a possibilidade de lucro financeiro dentro da transgressão e é um dos elementos que constituem a trama. Desta maneira, o cinema clássico faz com que a história seja percebida como uma série de efeitos sobre personagens individuais.¹⁶⁵

¹⁶³ CATHERINE, D. D. "Hits, whacks, and smokes: the celluloid gangster as horror icon." *Post script: essays in film and the humanities*, 21:3 2002. p. 87-98.

¹⁶⁴ Id. p. 14.

¹⁶⁵ Ibid.

Para demonstrar a construção da narrativa filmica, Bordwell recorre aos formalistas russos que, na década de 20, distinguiram essa diferença entre fábula (história) e *syuzhet* (enredo). A história faz referência aos acontecimentos da narrativa em suas supostas relações espaço-temporais e causais. Através da história, acompanhamos as ações dos personagens: em *Alma no lodo* há a intenção de Rico Bandello mudar de vida. Para tal, ele se desloca até a cidade grande. Há o desenrolar dos acontecimentos: Rico envolve-se com um grupo de criminosos e começa a liderá-los. Da mesma forma, em *Inimigo público*, observa-se, a princípio, a infância e os pequenos furtos de Tom Powers e seu amigo Matt Doyle. Com o advento da Lei Seca, abre-se a possibilidade de um novo negócio. Há a disputa com grupos rivais pelo controle das áreas, o que acarreta a morte dos personagens principais.

O enredo, por sua vez, faz referência à totalidade dos elementos formais e estilísticos dos filmes, incluindo todos os sistemas de tempo, espaço e causalidade que, de fato, se manifestam no filme desde a estrutura e o ponto de vista subjetivo, aos menores detalhes de iluminação, montagem e movimentos de câmera. O enredo é, em efeito, o filme – em termos materiais - que temos frente a nós.

De acordo com a proposta história/enredo de Bordwell, pode-se dizer que a história do filme é a construção mental do espectador, uma estrutura de inferências que fazemos segundo aspectos relacionados com o enredo. Por exemplo, o enredo pode apresentar acontecimentos fora da ordem cronológica, os quais devem ser reordenados, mentalmente, pelo público, para a compreensão da história. Uma das virtudes deste esquema é seu reconhecimento das atividades do espectador: se o público conhece o modo com que a tradição cinematográfica se apresenta habitualmente, ele enfrentará, no filme, o que o historiador da arte Ernst Hans Gombrich denomina “uma disposição mental”.¹⁶⁶ A história de uma película não aparece diante de nossos olhos sem mais nem menos. Os espectadores devem construí-la, segundo o enredo.¹⁶⁷

1.3.2. – *O gângster, de acordo com os filmes*

Segundo as produções filmicas, gângsteres são criminosos profissionais cujos delitos tornam-se um modo de vida. Como foi dito, em sua grande maioria, procuram alcançar riqueza e poder através de métodos violentos, com ética, moral e lei próprias. Nesse processo, os

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Id, p. 26.

muitos filmes apresentam um ciclo: o “nascimento” do gângster (o momento em que ele opta por uma vida de crimes); a ascensão e o ápice dentro da carreira criminal e, por fim, a morte ou sua prisão. A morte e a prisão do gângster são apresentadas como uma espécie de punição pelos crimes cometidos. A morte, principalmente, tem um aspecto fundamentalmente simbólico nesse processo, pois é um representante moralista do relato. O crime precisava ser punido, de forma a deixar bem compreendido, para que a pessoa mais ignorante não se encorajasse a ser criminoso. Assim, a morte dos protagonistas nas mãos da polícia é, significativamente, clara: o crime não compensa. Curiosamente, de acordo com os relatos filmicos, as qualidades que levam os gângster ao sucesso (ambição, determinação, atrevimento, coragem, violência) são as mesmas que determinam o seu fim. Sobre isso, Yaquinto afirma que os filmes insistiram na morte de suas estrelas, mas essas mortes foram tão espetaculares que carregaram mensagens¹⁶⁸. Os gângsteres deveriam morrer tragicamente, pois quebraram as regras da vida social decente.

Conforme muitos filmes, os gângsteres estão, em geral, fortemente vinculados às suas origens étnicas (italianos e irlandeses principalmente) e tem profunda crença na idéia que cada um pode tornar-se aquilo que desejar – aspectos que serão desenvolvidos a seguir. Em muitos filmes, eles são vistos como uma espécie de herói ou anti-herói, enquanto, em outros, representam o vilão. O gângster foi uma figura enérgica, que alcançou o sucesso através de negócios ilícitos altamente organizados; foi um modelo de consumo, produto de uma sociedade que valorizou aqueles que atingiram o topo da sociedade por seus próprios esforços. Os gângsteres demonstraram sua ascensão, utilizando roupas finas e carros de luxo; rebelaram-se não apenas contra a lei, mas também contra um sistema social e contra códigos de comportamento existentes.

Seguindo o padrão de um homem de negócios, o gângster gerencia uma empresa com alto grau de organização – necessária para manter em ordem um mercado complexo. Além disso, demonstra estar adaptado aos avanços tecnológicos. Em 1930, eles adquiriram carros rápidos, a recém-desenvolvida metralhadora Thompson, explosivos para incrementar suas ações violentas. Nos filmes atuais, esses gângsteres estão informatizados, trabalham com computadores, transações via-internet, estão sempre bem informados, têm celulares e, em suas atividades, passou a figurar o contrabando de tecnologia de ponta.

¹⁶⁸ YAQUINTO, p.47.

Gângsteres transformaram o crime em negócios de alta lucratividade. No entendimento desses personagens, o crime é uma maneira mais simples, fácil e rápida de se atingir o topo da sociedade. Os meios moralmente aceitos, como trabalhos honestos e o estudo são considerados inaptos, já que conduziriam a uma vida insignificante, sem possibilidades de progresso, de ascensão social ou sucesso financeiro. O crime não só como uma alternativa recompensadora, mas também como uma possibilidade de feitos grandiosos. O gângster das películas não quer ser uma pessoa comum, ordinária, desconhecida. Ele pretende se destacar, atingir o topo do mundo.

Os gângsteres compreenderam que a melhor maneira de manter um lucro contínuo seria através de uma organização extremamente sistematizada. Para tal, eles incorporaram o espírito e as técnicas provenientes da vasta expansão industrial e econômica que dominou o mundo dos negócios nas primeiras décadas dos anos 1920¹⁶⁹. O gângster, a exemplo dos grandes homens de negócio, instituiu hierarquias de autoridade, desenvolvendo estruturas de gerência eficientes e amplas, com cadeias de comando claras e precisas. Através destes organismos, com altos níveis de especialização, de organização, informação e de tecnologia, é possível gerenciar mercados gigantescos como aqueles gerados pelo comércio ilegal de bebidas e, atualmente, pelo tráfico de drogas.

No topo da organização criminosa, em geral, está um indivíduo misterioso (o chefe, que ninguém sabe quem é, como em *Balas ou votos*, 1936). Esse líder é o responsável pelo comando de uma unidade territorial. Ele é um especialista em gerenciamento, um estrategista, coordenando as ações de seus subalternos. Os outros gângsteres, em filmes como *Scarface* (1932) e *Alma no lodo* (1930) tentam chegar a esse nível, caracterizando uma mobilidade social dentro da organização criminosa. Em outros filmes, o relato é centrado nesse personagem e em seus esforços para se manter na posição, como em *Poderoso Chefe* (1972), que apresenta a história de Michael Corleone e a defesa dos interesses da família. *Os Infiltrados* (2006), no mesmo sentido, mostra Frank Costello que está preocupado em, segundo ele, “perder a pesada coroa”; ou ainda em *Estrada para Perdição* (2002), onde, segundo um coadjuvante, o chefe Rooney “comanda a cidade como Deus comanda a terra”. Estes aspectos serão estudados com maiores detalhes no quarto capítulo.

¹⁶⁹ Vide Anexo 01.

1.3.3. – O gângster no cinema: um imigrante?

No relato dos filmes de gângster, constantemente aparece a questão da identidade étnica dos protagonistas. Desde as primeiras produções, da década de 1930 aos filmes recentes, é tradicional a representação do criminoso como um estrangeiro, um imigrante ou filho de imigrante, católicos, portanto, vistos como *outsiders*¹⁷⁰ da sociedade puritana dos EUA.

A representação de gângsteres como personagens imigrantes ou filhos de imigrantes foi uma constante. A trilogia inicial do gênero (*Alma no lodo*, 1930; *Inimigo público*, 1931 e *Scarface*, 1932) também apresentou três imigrantes (ou filhos de imigrantes) como protagonistas. Na época, a justificativa foi, certamente, o forte movimento migracional que se extinguiu apenas em 1924¹⁷¹. Entre 1880 e 1914, a imigração trouxe 15 milhões de novos cidadãos para os EUA¹⁷². Destes, 4 milhões eram italianos¹⁷³. Vinham com a esperança de uma vida melhor em uma terra nova. Logo se viram reunidos em favelas, guetos, “pequenas Itálias” super-povoadas nos subúrbios das cidades. Em conjunto com os imigrantes italianos, organizações criminosas como a Máfia iniciaram suas atividades de extorsão¹⁷⁴. Este movimento migratório foi motivado por duas razões: por um lado, o desejo de escapar de condições políticas e econômicas desfavoráveis da Europa e, por outro, a aspiração de alcançar uma vida melhor nos Estados Unidos, a terra de oportunidades, onde se necessitava constantemente de mão de obra industrial. Os imigrantes italianos, em particular, protagonizaram um importante papel nesse contexto. Eles foram o último grande grupo de imigrantes a chegar no país na década de 1920. Conseqüentemente, os caminhos mais óbvios e fáceis para o sucesso já haviam sido preenchidos¹⁷⁵ e muitos desses recém-chegados se voltaram ao mundo do crime. Posteriormente, outros grupos étnicos migraram para os EUA e, muitos

¹⁷⁰ Intruso, forasteiro. Neste trabalho, no entanto, o termo “outsider” refere-se aos indivíduos excluídos do grupo social predominante.

¹⁷¹ Graças ao ato de restrição à imigração, assinado pelo presidente Calvin Coolidge, em 01 de julho de 1924.

¹⁷² AARON, D.; HOFSTADTER, R. *The United States: the history of a republic*. 5 ed. Prentice Hall : New Jersey. 1959. p. 479.

¹⁷³ YAQUINTO, M. *Pump'em...* p. 04.

¹⁷⁴ A extorsão era praticada em cima de lojistas em troca de proteção. A atividade ficou conhecida como *racketeering*, e foi uma das atividades principais dos gângsteres, assim como o tráfico de bebidas durante a época da proibição. O *racketeering* será abordado com mais detalhes no quarto capítulo.

¹⁷⁵ BOORSTIN, D. J. *The americans: the democratic experience*. Random House : New York. 1974. p. 85.

desses imigrantes, tornaram-se criminosos, como se vê na segunda versão de *Scarface*, produzida em 1983.

O mercado de trabalho nos EUA, particularmente na indústria, não era tão favorável quanto os imigrantes acreditavam. A indústria estadunidense, no início do século XX, em geral, não era muito cuidadosa com seus empregados¹⁷⁶. A aceleração do trabalho, tarefas monótonas e maquinaria sem proteção faziam, o trabalho nos Estados Unidos, o mais perigoso do mundo. Correndo maiores riscos, estavam os imigrantes. Segundo o historiador estadunidense Michael Woodiwiss, os empregadores sabiam que os problemas de idioma dificultariam para as famílias das vítimas de acidentes, no trabalho, exigirem indenizações. A taxa de acidentes entre trabalhadores, cuja língua-materna não era o inglês, significou o dobro do restante da força de trabalho¹⁷⁷. Paralelamente a todas estas dificuldades, um dos poucos caminhos restantes ao imigrante, para a ascensão social, era o crime. Os personagens Rico Bandello (*Alma no lodo*) e Toni Camonte (*Scarface*) representaram, nos filmes, as implicativas dessa imigração italiana.

James Cagney, o Tom Powers de *Inimigo público*, também representa um *outsider*, um irlandês católico. As cenas iniciais se passam em um bairro suburbano, local de fábricas e de trabalhadores imigrantes, onde o pai de Tom trabalha como policial. Estes aspectos do filme remetem às peculiaridades da imigração irlandesa. Os irlandeses, a exemplo dos italianos, também se depararam com problemas de adaptação. Encontravam dificuldades com a língua e eram segregados por questões religiosas. O senso de solidariedade de grupo e a etnicidade desenvolveram-se como uma reação defensiva a um ambiente hostil. Além do mais, a comunidade irlandesa oferecia oportunidades, dentro dela própria, para seus membros mais capazes, mais instruídos e mais ricos. Irlandeses empreendedores ascenderam socialmente ao proporcionar aos seus companheiros liderança política, jurídica, econômica e cultural.¹⁷⁸ Os irlandeses também assumiram o controle da Igreja Católica e usaram-na para obterem importância e status nacional – e sua familiaridade com a língua e as formas de política logo lhes trouxe

¹⁷⁶ A taxa total de acidentes nas minas de carvão norte-americanas entre 1900 e 1906 foi quase quatro vezes a da França e o dobro da Prússia. In: WOODIWISS, M. *Capitalismo gângster: quem são os verdadeiros agentes do crime organizado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 62.

¹⁷⁷ WOODIWISS, *Capitalismo...* p. 62.

¹⁷⁸ BURSCHELL, R. A.; HOMBERGER, E. A experiência do imigrante. In.: BRADBURY, M.; TEMPERLEY, M. *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro : Forense Universitária. 1981. p. 171.

recompensas que os puseram na primeira linha de vida da república. Assim, à medida que o tempo foi passando, e até mesmo depois de o grupo ter adquirido significativa posição sócio-econômica e ter derrubado estereótipos anteriores de irlandeses favelados, continuou a existir um senso de etnicidade, sustentado por padrões de casamento, residenciais e educacionais. Como mostra, claramente, a experiência irlandesa católica, os grupos étnicos não queriam, mesmo se pudessem, diminuir sua identidade, desistindo do que tornava o mundo inteligível para eles – sua cultura¹⁷⁹.

Inimigo público transmite a idéia de um tipo de gângster mais benevolente que os italianos, retratados em *Alma no lodo* e *Scarface*. De acordo com Cavallero, isso se torna claro nos minutos iniciais do filme. Ao apresentar a juventude de Tom Powers e suas atitudes, dá-se a impressão de que o protagonista é produto de desvantagens econômicas e de um pai abusivo. Como resultado, os espectadores são instigados a crer em causas sociais justificando o futuro comportamento violento do protagonista. As qualidades demonstradas por Powers também são, segundo o autor, mais admiráveis que as dos personagens italianos. O personagem irlandês é inteligente, honrado, leal, apresenta uma diplomacia social mais apurada e, por fim, os crimes que comete são, teoricamente, mais justificados.¹⁸⁰ O argumento de Cavallero, no entanto, pode ser questionado, através da presença do personagem Mike, o irmão de Tom. Criado junto com Tom, Mike sempre trabalhou e estudou. Engajou-se como soldado durante a Primeira Guerra Mundial. As escolhas destes personagens poderiam, então, ser determinantes para o seu futuro desenvolvimento, e não somente as causas sociais.

Cagney voltou a representar um gângster descendente de irlandeses em *Anjos de Cara Suja*, em 1938. A exemplo de *Inimigo público*, o personagem, de nome William “Rocky” Sullyvan, cresce em um gueto irlandês e tem um amigo: Connolly (Pat O’Brien). Em uma seqüência de acontecimentos similar a *Inimigo público*, Cagney prefere um caminho de crimes, enquanto seu amigo opta por outro: torna-se padre. O embate entre os dois amigos de infância dá a tônica do filme, pois Rocky Sullivan exerce uma influência nefasta sobre alguns garotos

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ CAVALLERO, J. *Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos: The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety*. In: J Pop Film Telev .32 no2. 2004. p.55

(os “*Dead End Kids*”¹⁸¹), enquanto o padre Connelly tenta levá-los para o caminho do bem. Deve-se ressaltar que a tendência a mostrar Cagney como um criminoso irlandês é, possivelmente, creditada a sua própria ascendência. Sua mãe era meio-irlandesa meio-norueguesa e casou-se com James Francis Cagney, no Lower East Side, um bairro pobre de Nova York.¹⁸²



Imagem de um subúrbio de descendentes irlandeses, em *Anjos de Caras sujas*. Imagem obtida da película em DVD.

A despeito das diferenças entre os diversos grupos étnicos migrantes e suas representações, um aspecto permanecia em comum: o

¹⁸¹ Um grupo de atores juvenis, composto por Billy Halop, Bobby Jordan, Gabriel Dell, Huntz Hall, Leo Gorcey, e Bernard Punsley. Eles representaram jovens delinquentes em diversos filmes. Sua primeira aparição foi em *Beco sem Saída* (Dead End, MGM, 1937), de onde surgiu a expressão *Dead End Kids*. Eles apareceram, ainda, em *Anjos de Caras sujas*; *Crime School* (Warner, 1938); *They made me a criminal* (Warner, 1939), entre outros. Nessas películas, eles aparecem, em geral, como vítimas da sociedade. Informações obtidas no MICROSOFT CORPORATION. *Cinemanía 94*. Redmond, Wa. c. 1992-1993. 1 CD ROM. Aplicativo Multimídia.

¹⁸² LOUVISH, S. Top of the World. In.: *Wilson Web. Sight Sound* ns14 no7 JI 2004. Retirada da Internet em Wilson Web, acessível através do Portal de Periódicos da Capes. <www.periodicos.capes.gov.br>. Visitado em 15/04/2006.

sonho de inclusão social, para muitos, havia se transformado na realidade da exclusão. Tom Powers (*Inimigo público*), Rico Bandello (*Alma no lodo*) e Toni Camonte (*Scarface*) representaram para seus conterrâneos, então, a promessa de uma nova forma de inclusão social. Eles foram os indivíduos que apresentaram a tenacidade suficiente para desafiar o sistema, assim como o fez Capone, fora da ficção: “Não posso mudar condições. Apenas as enfrento sem recuar.”¹⁸³ Aceitando estas condições, os três personagens se transformaram em uma espécie de novos heróis culturais, principalmente para os membros de sua classe. Eles atraíram atenção para a Lei Seca ao desrespeitá-la e, segundo o historiador Johnatan Munby, provocaram uma luta entre duas partes distintas da sociedade¹⁸⁴: a classe dos “aceitos” e a classe dos *outsiders*. É bastante compreensível que tais contraventores do período da Proibição fossem, em geral, imigrantes ou filhos de imigrantes, *outsiders*, excluídos do ciclo de mobilidade social que, supostamente, abrangeria todos os estadunidenses. Dispostos a transformar suas vidas e a ascender socialmente, os gângsteres criaram seu próprio canal de ascensão: o crime. Como chefões da empresa criminal, os protagonistas se declararam autênticos americanos, em busca de seu sonho. O impacto destes filmes chamou, definitivamente, a atenção da sociedade para as classes imigrantes.

Mas gângsteres imigrantes continuaram a aparecer em diversas outras películas do gênero, produzidas em anos posteriores. A saga da família Corleone, em *Poderoso Chefão* (1972) é um exemplo bastante peculiar. Grande parte do relato ocupa espaço na Sicília, quando Michael Corleone procura abrigo de uma possível vingança. O filme é, durante esse tempo, falado na língua italiana e, para os americanos, apresenta legendas. O próprio nome, Corleone, refere-se a uma cidade próxima a Palermo, na Sicília, berço da Máfia. Finalmente, grande parte dos nomes dos personagens, como Tattaglia, Barzini, Brasi, Clemenza e outros, possuem uma clara ascendência italiana. De acordo com Carlos Cortês, *Poderoso Chefão* reafirmou o ícone do ítalo-americano como um símbolo de experiência étnica; particularmente nas questões extraleais do *American Dream*. Segundo ele, ítalo-americanos tornaram-se

¹⁸³ THOMSON, O. *A assustadora história da maldade*. 3.ed. São Paulo : Ediouro. 2002. p. 14.

¹⁸⁴ MUNBY, J. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University Press, 1999. p. 37. In: *It's the Booze Talkin : Prohibition and the Gangster film*.

<<http://xroads.virginia.edu/~MA03/holmgren/prohib/index.html>>. Visitado em 26/06/2006.

definitivamente sinônimos de criminalidade nos filmes.¹⁸⁵ Cortés possivelmente tem razão, pois películas mais recentes, que procuram fazer reconstituições de época – como *Os intocáveis* (1987), *Estrada para a perdição* (2002), *Poderoso Chefão* – também mostram gângsteres imigrantes italianos. *Era uma vez na América* (1984), por sua vez, trata de imigrantes judeus. Assim como outras películas do gênero, o filme aborda a ascensão e o declínio de Noodles (Robert de Niro) e Max (James Woods), desde os anos 1920 até meados da década de 1960. Os personagens principais são, nessas películas que remetem aos anos 1920 e 1930, imigrantes, o que é natural, pois essas obras procuram apresentar um contexto similar ao de produções como *Inimigo público*, *Alma no lodo* e *Scarface*.

No entanto, não são apenas as reconstituições de época que apresentam gângsteres imigrantes. A refilmagem de *Scarface* (1983) feita por Brian de Palma em 1983 demonstra essa questão. Ao modernizar a trama, o roteiro utiliza um novo tipo de imigrante: o protagonista Tony Montana é um refugiado cubano, vivendo em Miami. Esse e outros filmes, inclusive produções bem recentes, recorrem aos imigrantes ou aos guetos para apresentar criminosos. O vencedor do Oscar de 2007, *Os infiltrados*, mostra um grupo de gângsteres irlandeses, dominando a cidade de Boston. Na disputa pela cidade, eles lutam contra as organizações italianas e fazem negócios com criminosos chineses.

O tema da imigração é, ainda, particularmente importante em um outro quesito. Ao representar Rico Bandello, Toni Camonte, Tom Powers e outros gângsteres como *outsiders*, “diferentes” ou ainda não-americanos, os aspectos do filmes tornam-se menos chocantes aos americanos natos. Evita-se, dessa maneira, um possível ataque às crenças e à moral da audiência estadunidense, ou seja, evita-se uma ofensa ao Destino Manifesto. Neste sentido, o historiador norte-americano Jonhattan Cavallero cita que o preconceito contra imigrantes italianos tornou-se uma ferramenta que permitiu aos produtores e os espectadores afastarem-se das propostas subversivas (crer que o sucesso pode ser alcançado pelo crime) destes filmes. Isto ocorre porque determinados elementos dos filmes (a violência injustificada e a quebra de leis) poderiam remeter à corrupção dos valores americanos. Colocar a culpa em estrangeiros diminuiu a quebra de valores e crenças que se apresentaram com a Grande Depressão. Em outros termos, seria mais

¹⁸⁵ CORTÉS, C. E. Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons. In.: MELUS, *Italian-American Literature*. Vol. 14, No. 3/4. 1987. p. 108.

fácil culpar os estrangeiros do que os próprios americanos pelos acontecimentos contraproducentes que assolavam a sociedade.¹⁸⁶ Essa é uma sugestão que, certamente, tem resquícios nas produções atuais.

1.3.4.. – O gângster e o *American Dream*

Sob numerosos aspectos, os filmes de gângster são filmes sobre o *American Dream*, o sonho americano. Estas películas são interessantes esboços sobre indivíduos com crença total na possibilidade de alcançar o topo da sociedade. Os gângsteres são totalmente desejosos, estão sempre pensando em subir, em serem respeitados e reconhecidos. Alguns, contudo, acabam caindo, vertiginosamente, e encontrando a decadência, a prisão e a morte. Outros se mantêm no poder em virtude da violência de seus reinados. São, portanto, personagens que mostram o sonho americano de uma forma bastante distorcida.

Há diversas obras que tratam do *American Dream*. Sobre o assunto, Jack Shadoian escreve: “Há aquelas [obras] que representam o sonho americano e trabalham como mitos que substituem, projetam, explicam e revelam fantasias. Há, ainda, as que tratam do desejo por trás do sonho, ou seja, filmes que tomam o sonho como objetivo do filme e o fazem acontecer.”¹⁸⁷ Produções sobre o gângster são representantes desta segunda vertente. O gângster quer mais que apenas sonhar, mas fazer do sonho a realidade; é um *self-made man*, o personagem que alcançou uma posição social, um exemplo do espírito do “vá e consiga”¹⁸⁸.

A sociedade estadunidense presenciou e valorizou diversas formas do *self-made man*. Duas delas são particularmente importantes. A primeira é baseada no sucesso econômico. Essa forma é valorizada por diversas qualidades, tais como agressividade, competitividade e vigor. Um dos maiores exemplos de *self-made man*, neste sentido, é John D. Rockefeller, que criou o primeiro grande *trust* dos EUA, adquirindo diversas refinarias e as fundindo em uma única companhia. Em cerca de uma década, Rockefeller conseguiu o monopólio de extração, das refinarias, do transporte e da distribuição – controlando todos os estágios envolvidos na produção e venda de combustíveis. Em 1882 nasceu a Standard Oil Company que reorganizou a indústria petrolífera ao eliminar os concorrentes e criar o maior monopólio do

¹⁸⁶ CAVALLERO, *Gangsters...*p.54.

¹⁸⁷ SHADOIAN, J. *Dreams and dead ends...* p. 337.

¹⁸⁸ Originalmente “Go and get it!”. In.: RUTH, *Inventing the public enemy*. p. 37.

país¹⁸⁹. O próprio Capone admitiu que admirava os grandes capitalistas do século XIX. Gigantes da indústria, como Cornelius Vanderbilt, Andrew Carnegie e John D. Rockefeller personificaram o sucesso a qualquer custo¹⁹⁰ e serviram de inspiração para o seu negócio. E o *New York Times* citou: “os grupos criminosos simplesmente seguiram a tendência dos negócios, aperfeiçoando sua organização e o ajustando quando necessário”,¹⁹¹.

O modelo de *self-made man* econômico foi justificado pelas idéias dos cientistas ingleses Charles Darwin e Herbert Spencer. Darwin publicou suas pesquisas sob o título de *Origens das espécies* em 1859; defendeu a tese de que todos os seres vivos evoluíram, desde suas formas primitivas, e que estas espécies foram o resultado da seleção natural. Há constantes lutas pela sobrevivência e somente as espécies mais adaptadas ao ambiente teriam condições de existir. Por anos, os cientistas europeus haviam buscado alternativas à explicação criacionista e desenvolvido teorias que questionavam as histórias oferecidas pela Bíblia. Darwin foi o primeiro a proporcionar uma tese de evolução baseada em fatos. Nos Estados Unidos, o Darwinismo Social se tornou um objeto de interesse popular e um assunto de debate imediatamente após a Guerra Civil¹⁹². Herbert Spencer popularizou a doutrina e aplicou os problemas humanos à teoria biológica de Darwin acerca da sobrevivência do mais apto, postulando que a mistura de diferentes povos poderia produzir “um homem mais plástico, mais adaptável, mais capaz de mergulhar nas modificações necessárias para uma vida social”.¹⁹³ Ele ainda adaptava a lei da selva ao sistema econômico existente, de maneira a parecer que aquele fosse imposição por mandato divino. Esta corrente de pensamento reforçou o antigo elemento moral comercial e industrial estadunidense. Charles Darwin e Herbert Spencer ofereceram uma justificação científica para o sistema *laissez-faire*, baseada na competição e lisonja àqueles que sobrevivessem na luta pela existência competitiva. Spencer argumentava que a evolução social era inevitável e que seu apogeu estava na

¹⁸⁹ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past and present*. 3. ed. New York : Harper Collins Publisher. 1991. p. 536-537.

¹⁹⁰ YAQUINTO, *Pump'em...* p. 24.

¹⁹¹ *New York Times* de 30 de abril de 1930. A citação está incompleta. In: RUTH, *Inventing...* p. 44.

¹⁹² CURRENT, R., WILLIAMS, T. *A history of the United States (since 1865)*. New York : Alfred Knopf. 1963. p. 68-69.

¹⁹³ CURTI, M. *The growth of american thought*. 2.ed. New York : Harper & Brothers. 1951. p. 491.

sociedade industrial ocidental¹⁹⁴. Segundo ele, “os americanos podiam olhar tranqüilamente para frente, para uma época em que terão produzido uma civilização mais grandiosa do que qualquer outra que o mundo já conheceu”. Desta forma, leis científicas estavam justificando o *laissez-faire* do capitalismo e, portanto, interferir nele seria danoso em curto prazo e absurdo numa perspectiva longa.¹⁹⁵ O Darwinismo Social racionalizou com êxito o sucesso de poucos, mesmo que envolvesse violência e roubo e o fracasso de muitos. Sob essa perspectiva, o êxito era consequência da superioridade. Os ricos são ricos, porque merecem sê-lo e os pobres o são pelo seu destino, por serem fracassados socialmente e, portanto, incapazes de sobreviver na luta competitiva.¹⁹⁶

O Darwinismo explodiu na cena americana em um tempo de profundas transformações nas organizações sociais e econômicas. Quando os homens necessitaram de um senso de segurança, essa filosofia pareceu ditar o caminho. A teoria foi utilizada por muitos americanos para oferecer esperança, conforto e segurança ao povo preocupado pelas incertezas do novo sistema industrial, particularmente para os envolvidos no sistema¹⁹⁷. Os magnatas estavam contentes com essa explicação, e os pequenos se conformavam, pois tinham as mesmas aspirações de serem tão grandes e poderosos como aqueles. Os conservadores citavam o darwinismo social como um argumento para manter o *status quo*; enquanto os reformistas recorriam à doutrina como meio de apressar o desenvolvimento de uma ordem social melhorada¹⁹⁸.

O segundo exemplo de *self-made man* é de caráter literário. Está presente nas obras do americano Horatio Alger Jr. O escritor foi um popular autor de histórias para crianças e adolescentes. Desde sua primeira narrativa, *Ragged Dick*, de 1867, Alger forneceu os instrumentos para estabelecer um novo gênero de romances¹⁹⁹, conhecidos como “histórias de cidade”. O estilo se apoiava na rápida urbanização e industrialização que sucederam a Guerra Civil Americana. As histórias de Horatio Alger eram simples e podem ser encontradas, com pequenas variações, em seus livros. Os heróis eram jovens que viviam na pobreza dos grandes centros urbanos, tais como

¹⁹⁴ O Darwinismo social voltará a ser abordado no terceiro capítulo, pois ele justifica, em parte, algumas das crenças sobre a criminalidade e as questões da violência nos filmes de gangster.

¹⁹⁵ LEE, B.; REINDERS, R. A perda da inocência: 1880-1914. In: BRADBURY, p. 239.

¹⁹⁶ WOODIWISS, *Capitalismo...* p. 63.

¹⁹⁷ CURRENT, R., WILLIAMS, T. *A history of the...* p. 69-70.

¹⁹⁸ FREIDEL, *Los Estados Unidos em el siglo veinte* (Tomo I). Cidade do México. Editorial Novaro-México, S.A. p. 48-49.

¹⁹⁹ Novelas conhecidas como *dime-novels*; novelas de tostão, livretos de bolso.

Nova York, Boston e Filadélfia. Em geral, sofriam os desfortúnios e maquinações de parentes, sendo separados da família e privados de suas heranças materiais. Os objetivos deste protagonista eram, então, recuperar seus lares. Com coragem incomum e firmeza moral, estes rapazes desafiavam a adversidade, alcançando também a riqueza e o reconhecimento²⁰⁰. Este modelo literário floresceu e foi enormemente popular entre as décadas de 1870 e 1890. As histórias de Alger motivaram milhões de pessoas, contendo uma calorosa mensagem de esforço ético pelo sucesso.²⁰¹

Diversos traços dos heróis de Alger foram incorporados pelos gângsteres dos filmes, os quais, assim como os protagonistas de Alger, emergem da multidão através de seus esforços. São decididos e enfrentam as diversidades com persistência e vigilância, seguindo os mesmos moldes. Essas versões filmicas são, entretanto, variações pervertidas das histórias de Alger. A grande diferença entre os protagonistas de Alger e os gângsteres, que é óbvia e de suma importância, está no modo de operação diferenciado para alcançar os objetivos: os primeiros possuem um intenso senso de moralidade, enquanto os gângsteres trabalham através da violação da ética e da lei. Os gângsteres, totalmente diferentes dos personagens de Alger, motivados por impulsos violentos, utilizavam o espancamento e o assassinato como ferramentas na ascensão profissional.

A narrativa filmica de gângster é, portanto, uma narrativa trágica e pervertida das histórias de Alger. Enquanto os heróis de Alger emergiam da multidão e mantinham o sucesso, os gângsteres dos filmes ascendiam no submundo e na sociedade em virtude do desrespeito à lei e à ética. Em *Alma no lodo* (1930), em determinado momento, o seguinte intertítulo aparece: “*Meses se passaram. A carreira de Rico Bandello foi como um foguete: iniciou da sarjeta e para lá retornou*”, afirma um intertítulo quase ao final de *Alma no lodo*. Embora tenham alcançado o “Topo do Mundo”, a vitória dos gângsteres foi apenas temporária e teve preço alto: como indica o prólogo do mesmo *Alma no lodo*: “*Os que vivem pela espada, morrem pela espada*”.

²⁰⁰ MITCHELL, E. Apes and essences: some sources of significance in the American gangster film. In: GRANT, B. K. *Film genre reader II*. Austin : University of Texas. 1995. p. 204.

²⁰¹ In: *Horatio Alger*. Disponível em: <http://library.stanford.edu/depts/dp/pennies/1860_alger.html>. Visitado em 23/02/2007

1.3.5. – O fim do gângster

Grande parte dos filmes de gângster incorpora o seguinte padrão narrativo: a ascensão, o ápice da carreira e, por fim, a queda dos criminosos. Especialmente durante os anos 1930 e até o final dos anos 1960, as películas de gângster reservaram um final bastante peculiar para os protagonistas: a morte violenta. Em grande parte, essa característica pode ter sido gerada por influência da trilogia inicial. *Alma no lodo*, *Inimigo público* e *Scarface* apresentaram, em termos narrativos, os elementos que definiram o gênero de gângster. Após estas produções, esse estilo cinematográfico passou a incluir, quase que obrigatoriamente, as regras presentes nas três películas. O gângster do cinema do início dos anos 1930 incorporou um estilo de vida cheio de glamour, semelhante à vida dos gângsteres da época. Rico, em *Alma no lodo*, Tony Camonte, em *Scarface* e Tom Powers, em *Inimigo público* sucumbem a uma combinação de fatos sociais, de suas heranças imigrantes e de seus desejos.²⁰² Todas as películas examinam a ascensão e a queda de três imigrantes, englobam sua origem social e motivação – e ao fim da película, a morte dos gângsteres. Pode-se interpretar essa morte como um representante moralista da narrativa. O crime precisava ser punido; e uma morte simples não deixaria a mensagem de que o crime não compensa. Porém, a morte trágica do gângster não faz esquecer as glórias de sua vida pregressa, afinal o gângster morre sem demonstrar remorsos.

²⁰² SHADOIAN, p. 16-17.



Nos dois primeiros quadros: Rico Bandello e Toni Camonte (*Alma no lodo* e *Scarface*, respectivamente) enfrentam a polícia até a morte. Em *Inimigo público*, o cadáver de Tom Powers é entregue embrulhado ao seu irmão. Imagens extraídas dos filmes em DVD.

A derrota e morte do gângster ao final da película, nos primeiros filmes dos anos 1930, foi talvez a maior interferência do Código de Produção de 1930. Segundo Sklar, esse código havia sido adotado pelos produtores de cinema e ia tão longe quanto podia no sentido de expressar o ponto de vista dos bispos católicos (e de outras religiões) sem converter os filmes cinematográficos de entretenimento em teologia popular. Havia sido escrito por Martin I. Quigley, editor da indústria cinematográfica e Daniel A. Lord, um padre jesuíta professor da Universidade de São Luís. O Código possuía a finalidade de unir a moral religiosa com as necessidades de bilheteria. A oportunidade de elaborar um modelo de produções surgiu no fim da década de 1920 em decorrência dos problemas criados para a censura dos filmes falados. Quigley e o Padre Lord foram além e preparam um documento que tentasse estabelecer, de uma vez por todas, um padrão de valores morais num meio popular de comunicação de massa.²⁰³

Apesar do final moralista, com a morte do gângster, imposta pelo Código de Produção de 1930, as atitudes pervertidas desses personagens representaram parte da fantasia e dos sonhos da população que tinham

²⁰³ SKLAR, *História social do cinema norte-americano*. São Paulo : Cultrix. 1978.p. 203.

suas esperanças arruinadas pelo desenrolar da Grande Depressão. Com a falência do sistema econômico, os valores sociais e a forma de governo dos EUA foram questionados. Os elementos que pareciam moralmente incorretos estavam sendo destruídos na mesma medida em que o povo passava fome e os alimentos eram queimados; a violação da lei rendia mais dinheiro do que qualquer trabalho honesto. A visão das atividades ilegais mudou, e a linha entre o que era certo e a sobrevivência se desfez. Em geral, o público deixou de apreciar filmes de outrora, nos quais as pessoas dirigiam suas vidas de forma miraculosa. A popularidade do gângster proveio do fato de que eles estavam dispostos a tudo, atiravam sempre para matar, eram capazes de pisar na cara de qualquer adversário caído e sempre atraíam mulheres de caráter duvidoso.

A partir de 1934, um novo Código de Produção foi ratificado e intensificou sua influência, através da auto-regulamentação da indústria cinematográfica.²⁰⁴ Nos anos seguintes, o gângster não deveria ser apenas morto, mas também deveria ser desgraçado. Os criminosos de produções posteriores a 1935 deixaram de ser glorificados, e o primeiro filme a mostrar essa tendência foi, conforme citado, *G-Men contra o império do crime*. A morte dos gângsteres, nessa película, não carregou mais a imagem emblemática dos filmes anteriores; o relato é centrado nos esforços da polícia. As alterações mais significativas, na morte do gângster, apareceram a partir de *Anjos de Caras sujas*, de 1938. Nessa película, o gângster não morreu apenas, mas tornou-se um (*yellow rat*) covarde. No filme, Rocky Sullivan (James Cagney) é um gângster, visto como herói pelos “*Dead End Kids*”, um grupo de jovens desordeiros. Em virtude de seus crimes, Sullivan é condenado à morte na cadeira elétrica. Seu único trunfo, no momento, é o orgulho, a possibilidade de morrer de cabeça erguida. Nos momentos finais, o padre Connely (Pat O’Brien) intercede a Sullivan, pedindo que ele demonstre covardia diante da morte. O temor do padre é a influência negativa do criminoso, capaz de levar os jovens a, também, seguirem uma vida criminosa similar. Sullivan, a princípio se recusa, dizendo que seu orgulho é a única coisa que lhe resta, mas no momento final, cede, implorando que não o matem. Os jovens, desiludidos com a covardia do gângster, abandonam a idéia de uma vida de crimes e seguem com o padre. Cagney, posteriormente, comentou que havia trabalhado duramente para deixar alguma dúvida a respeito do “temor” de Sullivan diante da morte.

²⁰⁴ Para maiores detalhes sobre o Código de Produção de 1934, também conhecido como Código Hays, ver capítulo 03, sobre a questão da Violência Cinematográfica.

Ele explicou: “As crianças vinham até mim, na rua, e perguntavam: ‘Você fez pelo padre, não?’... Eu interpretei a cena com uma ambigüidade deliberada, então o espectador poderia fazer a escolha”.²⁰⁵ Michael Curtiz, o diretor, no entanto, fez esta escolha. A última tomada é de um Rocky Sullivan resoluto e decidido. Os pedidos de perdão são apenas ouvidos e não mostrados. Pode-se, portanto, crer que o gângster não teme a morte. Ele tomou aquela atitude somente em virtude dos pedidos do padre. *Anjos de Caras sujas* recebeu, ainda, três indicações ao Oscar. Graças ao sucesso da película, houve uma continuação, *The Angels Wash Their Faces*, (First National Pictures, 1939), mas sem alcançar a repercussão esperada.

Essa transformação na morte do gângster prosseguiu em *Heróis esquecidos*, de 1939. O filme procurou resgatar as histórias de gângster, contadas pelo cinema no início da década de 1930. James Cagney representa Eddie Bartlett, um soldado da Primeira Guerra Mundial que, desempregado, começa a vender bebida durante o período da Lei Seca. Eddie ascende rapidamente e torna-se um dos chefões de Nova York. Após perder tudo durante a Grande Depressão, ele se torna um bêbado, motorista de táxi. Sua última ação é tentar proteger uma ex-namorada de uma vingança. Em fuga, ele é baleado pelas costas por outros gângsteres e cai, aos pés de uma igreja. Sua companheira, Panama Smith (Gladys George) o abraça e conforta em seus últimos instantes. A imagem formada pelo casal, observado por um guarda, parece remeter às imagens de uma *Pietà*, o que poderia ser interpretado como uma redenção do gângster: sua abdicação do mal e a tentativa de fazer algo bom.

²⁰⁵ YAQUINTO, *Pump...* p. 62.



- O que ele fazia? – pergunta o policial
 - Ele era um homem poderoso. (“*He used to be a big shot.*”). – responde
 Panama.

Seqüência final de *Heróis esquecidos*, e a remissão à Pietà, esculpida por Michelangelo. Imagens extraídas da película em DVD.

Encerrando esse período de filmes de gângster, *Último refúgio* (1940) também apresentou um gângster parcialmente benevolente. Roy Earle (Humphrey Bogart), um gângster que passou anos na prisão, é

solto e, enquanto planeja um assalto milionário, auxilia uma família de migrantes *oakies*²⁰⁶. Ao fim do filme, em fuga, ele se refugia no alto de uma montanha e combate até o último tiro. À medida que Earle resiste, um radialista vai descrevendo a situação:

“[...]A qualquer instante pode ser o fim de Roy Earle. Aqui parece ser o lugar mais frio do mundo esta noite. Frio e irreal. Nós nos amedrontamos com o horror desse encontro com a morte. A platéia morbidamente curiosa observa como se fosse um jogo. Os pinheiros altos se enfileiram como se fosse um júri silencioso. Os policiais esperam para matar e lá em cima um gângster ousado, de uma fazenda simples de Indiana, está prestes a ser morto no pico mais alto dos Estados Unidos.”

Último refúgio seguiu parcialmente o modelo clássico do filme de gângster: ascensão e queda de um criminoso poderoso. Em seu livro, *Dreams and Dead Ends*, Jack Shadoian faz uma constatação sobre esse final do filme. Segundo ele, esse modelo é relativamente invertido, pois ao decair seu estilo de vida, o herói ascende moralmente. Sua morte, portanto, seria uma espécie de liberdade²⁰⁷. O comentário de Shadoian parece bastante acertado, pois o fim de Earle não é como o de outros gângsteres, esquelético, em uma sarjeta; parece ser uma morte mais nobre, ao pé de uma alta montanha. Por fim, a noção de que Earle está livre se consolida. Ele era um desajustado, não conseguia mais entender a sociedade depois de dez anos na cadeia. Ao morrer, ele deixou um mundo que não tinha mais espaço para homens como ele.

Durante o período *noir*, os filmes de gângster seguiram encaminhando os criminosos para a morte. Parecia ser uma consequência bastante óbvia, em virtude da atmosfera de fatalismo presente naquelas películas. *Mortalmente perigosa* (1949), *Paixões em fúria* (1948), *Guerra entre gângsteres / O Gângster* (1946), *Fúria sanguínea* (1949), entre outros, são todos filmes que carregam os gângsteres para o fim mais trágico possível. E de todas essas mortes, a mais espetacular foi, sem dúvida, a de Cody Jarret (James Cagney) em *Fúria sanguínea*. Jarret sempre agiu motivado por sua mãe: “Ao topo do mundo!” Após um assalto frustrado, Jarret é perseguido pela polícia e tenta fugir por dentro de uma refinaria de produtos químicos. Recusando-se a se entregar, Jarret atira nos imensos tanques, repletos de líquidos inflamáveis e, no meio do fogo, grita para o céu: “Eu consegui, mãe! Estou no topo do mundo!”. Uma série de explosões cataclísmicas

²⁰⁶ Mais detalhes sobre migrantes e *oakies* no capítulo 02.

²⁰⁷ SHADOIAN, J. *Dreams and...* p. 82.

se sucedem, destruindo toda a fábrica. O último comentário é o de um policial: “*Cody Jarret. Ele finalmente conseguiu chegar ao topo do mundo. E se queimou.*” Essa morte apocalíptica representaria as tentativas do gângster de controlar suas ações e seu destino: ele prefere um suicídio magnífico do que se entregar às forças da lei. Através desse final, a crença de que a morte do gângster seria um sinônimo do fracasso – questão debatida desde o final de *Último refúgio* (1940) – foi quebrada definitivamente.



Cody Jarret (James Cagney) no “topo do mundo”, em *Fúria sanguinária*. Imagem extraída do filme em DVD.

Nos anos seguintes, o padrão se repetiu. *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* (1967) seguiu os acontecimentos históricos: os protagonistas Bonnie Parker (Faye Dunaway) e Clyde Barrow (Warren Beatty) são chacinados a tiros pela força policial.²⁰⁸ O número de tiros mostra o quanto o casal era temido pela polícia. Graças a essa violência explícita, o filme rompeu com o padrão existente nos filmes anteriores de gângster, com cenas agressivas veladas. A cena final, da morte do

²⁰⁸ *Uma rajada de balas* foi um dos filmes claramente inspirados em episódios históricos e abordados no capítulo 02.

casal, é mostrada quadro a quadro, e é possível ver os corpos massacrados dos dois criminosos, cobertos de sangue e buracos de balas.

Na década de 1970, *O Poderoso Chefão* (1970) reservou um final mais benevolente para *Don Corleone*. Ele morre em casa, enquanto brincava com seu neto. Mas os inimigos da família e demais gângsteres da trilogia do *Poderoso Chefão* são todos eliminados: metralhados, enforcados e assassinados das mais diferentes maneiras. Em algumas cenas há requintes de crueldade. O cunhado de Michael Corleone é acusado de traição, mas por ser da família, parece haver um perdão. Essa misericórdia serve apenas para dar falsas esperanças ao homem. Após embarcar no carro, quando se preparava para deixar a cidade, ele é estrangulado por capangas da família Corleone. *Poderoso Chefão* e *Poderoso Chefão II* (1974) mostraram que nem mesmo laços de parentesco ficam no caminho dos negócios da família. Em *Poderoso Chefão II*, Michael Corleone, no papel de chefe da família, manda assassinar seu próprio irmão, Alfred Corleone.

Durante os anos 1990, um final alternativo para o gângster apareceu. Em *Pulp Fiction, Tempo de violência* (1995), o assassino Jules (Samuel L. Jackson) passa por uma experiência que ele considera milagrosa: um jovem descarregou uma arma a poucos metros de distância e não acertou um tiro sequer. Ele interpreta esse episódio como uma intervenção divina e decide simplesmente se retirar da vida de crimes. O destino do personagem seria uma opção à redenção ou à ruína; desta vez, o gângster não é preso ou morto.

A “aposentadoria” e suposta salvação de Jules, no entanto, levantam uma hipótese que deve ser questionada: o diretor de *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, possui a tendência de misturar as histórias de seus diversos filmes. Algumas dessas relações são, por exemplo: Vincent Vega (John Travolta), de *Pulp Fiction*, é irmão de Vic Vega, (Michael Madsen) que trabalha sob o pseudônimo de Mr. Blonde, em *Cães de aluguel* (1992). A maleta com o produto do roubo de *Cães de aluguel* é vista novamente em *Pulp Fiction*; mas em nenhum dos filmes seu conteúdo é revelado. Vic Vega agradece, em determinado momento, a um certo sr. Scagnetty, seu agente da condicional. Scagnetty é um policial psicopata que aparece em *Assassinos por Natureza* (Natural Born Killers, Warner, 1994), dirigido por Oliver Stone, mas com roteiro e história de Quentin Tarantino. Há, além dessas, outras relações que podem ser estabelecidas entre os diversos filmes que Tarantino produziu ou roteirizou. Poderia supor-se, portanto, que Jules voltou a aparecer em *Kill Bill parte 2* (Kill Bill 2, Miramax, 2005). Há uma seqüência de

casamento, em uma igreja, onde um pianista se apresenta. Seu rosto é mantido todo o tempo na escuridão, mas a voz é de Samuel L. Jackson (o ator figura nos créditos) e os trejeitos e maneirismos da fala remetem diretamente ao gângster Jules, interpretado pelo ator anos antes. Há, em seguida, uma matança desenfreada na igreja e, segundo um policial, “*mataram até o negro que toca órgão*”. Supostamente, o gângster Jules não conseguiu escapar, coincidentemente, do destino da maioria dos gângsteres: ser morto a tiros.

Filmes mais recentes também apresentam o destino trágico do gângster: *Estrada para a perdição* (2002) e *Os infiltrados* (2006) conduzem seus protagonistas ao fuzilamento. *Estrada para a perdição* mostra vários gângsteres metralhados debaixo de uma chuva torrencial, o que remeteria a cenas de *Inimigo público*, de 1931. Frank Costello (Jack Nicholson), chefe de *Os infiltrados*, é assassinado por policiais. *O gângster*, de 2008, apresenta as atividades de um gângster no controle de um esquema de tráfico de heroína; por outro, os esforços da polícia em identificar e prender o criminoso. Nas seqüências finais da película, o gângster é julgado e condenado. Então, pode-se considerar que as características do final do gângster atendem a duas alternativas. Em primeiro lugar, elas correspondem ao que se poderia considerar uma espécie de “final feliz”, presente na grande maioria das produções hollywoodianas. Enfim, o mal é punido, e os criminosos são eliminados, de maneira que a ordem, a ética e a justiça possam ser restabelecidas. Em segundo, quase oitenta anos depois da consolidação do filme de gângster, a mensagem de que o crime não compensa parece estar vívida nesses filmes.

É possível dizer, finalmente, que os filmes de gângster apresentam homens que abraçaram o sonho americano do *self-made man*. Eles procuram realizar seus sonhos, à custa de violência e são condenados por isso. As produções, em geral, propuseram a seguinte questão: é melhor seguir as regras e ter uma vida difícil, ou ter uma vida confortável, embora baseada na ilegalidade? O final destinado aos gângsteres dessas películas responde de maneira contundente à questão: a prisão ou a morte são as conseqüências de seu estilo de vida.

CAPÍTULO 2

“REPRODUÇÕES DE EVENTOS REAIS” NOS FILMES DE GÂNGSTER

Todos os incidentes [mostrados neste filme] são a reprodução de eventos reais.²⁰⁹

Este capítulo tem como objetivo analisar a busca de uma suposta realidade²¹⁰ pelos filmes de gângster, um dos mais importantes aspectos deste gênero. A simples investigação, por parte do historiador, dos elementos da realidade nas produções cinematográficas pode, evidentemente, ser considerada uma metodologia ultrapassada. Sabe-se que o cinema é uma interpretação da realidade, nunca seu retrato fiel. No caso dos filmes de gângster, entretanto, essa problemática ainda suscita questionamentos interessantes. Isso ocorre porque sempre foi da natureza desses filmes retratar fatos ou recontar histórias acontecidas. Deve-se ressaltar que, ao se comparar as narrativas cinematográficas com as versões jornalísticas dos episódios ocorridos ou outros relatos, os textos de ficção, entre eles os textos cinematográficos, não apresentam a transferência do mundo que o leitor experimenta com os valores e opiniões intactos. Segundo os historiadores Robert C. Allen e Douglas Gomery, o texto de ficção faz uma seleção entre uma variedade de situações, valores, opiniões e normas que se pode encontrar em uma cultura determinada para, posteriormente, combinar estes aspectos escolhidos da estrutura social, de modo que eles pareçam estar relacionados. No processo, o texto arranca estes valores e convenções de seus contextos originais e os despoja de suas aplicações. Através desse método, a história contida e relatada na película, apresenta coerência: os acontecimentos ocorrem somente dentro do universo diegético²¹¹; não havendo relação com outros acontecimentos. Todos os eventos ficam

²⁰⁹ Declaração de abertura, veiculada nos primeiros minutos da película *Scarface* (1932).

²¹⁰ Assim como dito anteriormente, o termo “real”, utilizado nesse capítulo, refere-se a eventos ou episódios que ocorreram na história dos EUA.

²¹¹ Segundo David Bordwell, o mundo que compõe a história do filme é diegético. Ruas, carros, edifícios, pessoas são diegéticos, pois são assumidos como reais no mundo que o filme apresenta. Os elementos não-diegéticos são aqueles trazidos de fora do mundo do filme. Entre estes, estão os créditos, explicações ou as declarações dos produtores de *Inimigo público* e *Scarface*. Estas declarações são não-diegéticas pois os personagens dos filmes não as podem ler. In: BORDWELL, D. *Film art: an introduction*. 3.ed. New York : McGraw-Hill. 1990. p. 57.

restritos à relação de causa e conseqüência tradicionais do cinema clássico de Hollywood. Portanto, é perigoso supor que os valores expostos em uma película ou romance correspondam, de modo direto, aos seus contextos reais. As películas são, de acordo com a Teoria do Espelho, documentos culturais, que refletem a complexa relação entre o leitor, o texto de ficção e a cultura²¹².

O certo é que os filmes de gângster, em geral, apresentam um forte apelo realista. Eles buscam recriar, retratar ou representar episódios da vida. Há quatro divisões principais nesse quesito. Há, em primeiro lugar, os filmes que contam histórias fictícias que, embora estejam amparados por elementos da realidade, apresentam personagens e ocorrências irreais. O exemplo desse padrão de filmes é a trilogia de *O Poderoso Chefão*. Os personagens envolvidos na narrativa da trilogia são inexistentes, mas muitas das ações que eles desenvolvem tiveram inspiração em eventos reais. Em segundo lugar, há os filmes que buscam recontar acontecimentos e/ou biografias de personagens reais. Embora sejam, inegavelmente, obras de ficção, todos os elementos narrativos giram em torno de uma busca da realidade, ou ao menos, de uma versão da realidade. Neste padrão estão inseridas obras como *Bonnie e Clyde*, *Uma rajada de balas* (1967) e *O gângster* (2007), retratando biografias ou trechos biográficos de gângsteres. Em terceiro lugar, estão os filmes de gângster que retratam os acontecimentos contemporâneos às suas épocas de produção, tais como *Um simples assassinato* (1936), *Inimigo público* (1931), *Pulp Fiction* (1995). A quarta e última categoria destes filmes é constituída por aqueles filmes que fazem as reconstituições de época. São, em geral, películas que produzem um discurso sobre o passado e procuram dar versões sobre o que aconteceu e conhecidos como filmes históricos²¹³. São exemplos: *Era uma vez na América* (1984); *Poderoso Chefão parte II* (1974) e *Os intocáveis* (1987). Estas obras foram produzidas a partir dos anos 1970, mas retratam acontecimentos das décadas de 1910 a 1930. Essas produções, em geral, implicam, naturalmente, em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações e, muitas vezes, em invenções ou mesmo falsificações. Essas divisões não são independentes, muitas vezes estão relacionadas entre si. Como *Estrada para a Perdição* (2002) que é uma reconstituição de época, mas apenas utiliza um contexto específico e

²¹² ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Teoria e prática...* p. 215-216.

²¹³ Todo filme ou produção cinematográfica é um documento histórico, pois apresenta elementos inerentes à sua época de produção. A expressão “filme histórico” pode, por isso, parecer redundante, mas ainda é recorrente.

verdadeiro para ambientar um relato fictício. Os personagens e acontecimentos mostrados na película não são autênticos, não tiveram existência histórica. Por outro lado, obras como *G-Men contra o império do crime* (1935), também mostram personagens fictícios, mas narram fatos contemporâneos à sua época de produção.

A busca pela realidade pelos filmes de gângster não está somente nos relatos inspirados em episódios históricos, mas também na narrativa, na maneira de contar essas histórias. Nesse estilo de filmes, dificilmente o espectador irá encontrar acontecimentos comuns em outras produções. Nas diversas produções atuais, é corriqueiro encontrar efeitos dos mais diversos tipos, resultado do alto nível da computação gráfica. Isso se reflete de maneiras bastante distintas: personagens totalmente construídos por computadores, protagonistas que se desviam ou são imunes a tiros, saltam de maneira fantasmagórica ou, ainda, dirigem veículos que não obedecem às leis da física, assim como em produções no estilo *Matrix* (*Matrix*; Groucho II Film, 1999) ou *O Procurado* (*Wanted*, Universal, 2008). Em filmes de gângster, efeitos especiais como os citados não são facilmente encontrados – ou não são tão aparentes. Isso não significa, evidentemente, que filmes de gângster não possam utilizar esses recursos. O filme inglês *Snatch, porcos e diamantes* (*Snatch*; Columbia, 2000), por exemplo, apresenta um personagem da máfia russa, curiosamente reconhecido como “aquele que desvia de balas”. Essa película possui, no entanto, traços de comédia, pois apresenta diversos grupos criminosos: ciganos, negros e outros. E todos eles são desorganizados e incompetentes. Além disso, um sem-número de coincidências ocupa espaço na narrativa, conferindo um aspecto cômico e surreal. Ao contrário, as histórias mais comumente contadas em filmes de gângster procuram manter padrões similares aos da vida real, na busca de uma verossimilhança.

Já nos primeiros filmes de gângster produzidos, durante a década de 1930, o Estúdio Warner²¹⁴ e a distribuidora United Artists utilizaram uma interessante estratégia de marketing. Eles baseavam-se no argumento de que as histórias contadas eram “retiradas diretamente das manchetes de jornais”²¹⁵. Portanto, esses filmes receberam uma

²¹⁴ Os estúdios Warner, maiores exploradores do gênero, declaravam abertamente que seus filmes eram “*snatched from Today's Headlines!*” (arrancados das manchetes de hoje!). In: RUTH, D. E. *Inventing the public enemy : the gangster in American culture, 1918-1934*. Chicago: University of Chicago. 1996. p. 05.

²¹⁵ CLARENS, C. *Crime Movies: From Griffith to The Godfather and Beyond*. New York: Norton, 1980. p. 53.

denominação de filmes “*realista-sociais*”. Essa rotulação foi tão válida que as produções sobre gângster, dessa época, também adquiriram o status de filmes-denúncia. *Alma no lodo* e as outras películas do gênero originaram um movimento no cinema dos Estados Unidos, o chamado “realismo social”²¹⁶, que também se baseou em uma importante inovação tecnológica: a introdução do som nas películas.²¹⁷ Diversos jornalistas migraram para Hollywood, dispostos a escrever roteiros para os novos filmes falados. Destes, diversos profissionais vinham com a memória repleta de manchetes dos tablóides, principalmente de Chicago²¹⁸.

Neste capítulo, a questão da realidade nos filmes de gângster estará centrada, a princípio, nas três produções pioneiras do gênero: *Alma no lodo* (1930), *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932). A análise das películas dos anos 1930 se justifica, por um lado, pela importância que essas películas tiveram na construção do gênero cinematográfico de gângster. Como visto, o modelo ditado por essas películas foi seguido no decorrer dos anos e sua conseqüente busca pelo realismo também. Por outro lado, o historiador percebe com maior nitidez os fatos contextuais de produções que ficaram mais distantes no tempo. Analisar contextos de produções recentes significaria entrar em questões metodológicas diversas – a *história do tempo presente*. Mergulhar em um emaranhado cultural pode apresentar resultados ambíguos, pela simples constatação de o analista estar imerso no contexto e, portanto, existir a dificuldade de perceber todos os elementos relacionados à produção. Essa ressalva não significa, certamente, que a citação e apreciação de obras mais atuais estejam descartadas.

²¹⁶ SKLAR, R. *História social...* p. 207.

²¹⁷ A introdução do som será abordada no terceiro capítulo, quando se tratar da estética da violência nos filmes de gângster. Um aspecto a ser comentado é que sempre houve uma busca pela realidade no cinema. Os filmes de gângster foram algumas das primeiras produções a se assumirem como retratos da realidade. Mas nenhum outro momento de realismo no cinema foi tão marcante quanto o cinema do pós-Segunda Guerra Mundial, na Itália. Um movimento, significativamente intitulado *neo-realismo*, apresentou ao mundo os horrores da guerra. Filmes que não utilizaram atores profissionais e que possuíam um explícito caráter documental foram produzidos por diretores como Vittorio de Sica e Roberto Rossellini. Entre estas obras, destacam-se *Roma, Cidade Aberta* (Roma, città aperta; Excelsa Film, 1945) e *Ladrões de Bicicleta* (Ladri di Biciclette; Produzioni De Sica, 1948). In.: MERTEN, L. C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre : Artes e Ofícios. 2003. p. 81-86.

²¹⁸ YAQUINTO, M., *Pump'em...*, p. 27.



Jornais enfatizando as vítimas das guerras de gangsteres. Estas imagens são do *Chicago Daily News*. À esquerda, temos a edição de 10 de novembro de 1924, que destaca o assassinato de Danion O'Banion, um dos líderes de gangue, morto em sua floricultura. À direita, o exemplar do dia 14 de fevereiro de 1929, sobre o massacre do dia de São Valentim. A chacina foi uma das mais audaciosas ações do grupo de Al Capone. Imagens obtidas em: *My Al Capone Museum*. Disponível em: <http://www.myalcaponemuseum.com/id73.htm>. Visitado em 15/08/2007.

A estratégia de anunciar os filmes como retratos da realidade surgiu no início dos anos 1930, e foi tão empregada que, em *Inimigo*

público e *Scarface*, os produtores incluíram declarações de forma não-diegética, denunciando o problema da criminalidade que assolava a sociedade estadunidense. *Scarface*, por exemplo, inicia-se com a seguinte citação, imposta pelos censores: *Este filme é uma denúncia ao domínio dos gângsteres na América e à indiferença do governo a essa ameaça à liberdade e à segurança. Todos os incidentes são a reprodução de eventos reais. O propósito do filme é inquirir ao governo: o que farão a respeito disso?*

2.1. Representações do crime

2.1.1. – O crime urbano.

Seguindo a tendência do realismo social, diversos nomes importantes do crime organizado, tais como Jim Colosimo, Bugs Moran, Johnny Torrio, David O'Bannion e Al Capone, figuraram como inspiração para as histórias que *Alma no lodo*, *Inimigo público*, *Scarface* e filmes de gângsteres posteriores contaram. Certamente o gângster que atraiu maior atenção neste período foi Al Capone. Filho de imigrantes italianos, Alphonse Capone nasceu no Brooklyn, Nova York em 1899.²¹⁹ Abandonou a escola após o sexto ano e associou-se a uma gangue de rua, a Cinco Pontas (Five Points)²²⁰. Por esta época, a liderança das atividades criminosas em Chicago era exercida por “Big” Jim Colosimo que controlava os sindicatos, a prostituição e o jogo. Seu guarda-costas e tenente era Johnny Torrio. Colosimo, constantemente ameaçado, sugeriu a Torrio que conseguisse outros homens de confiança. Torrio foi a Nova Iorque e, por intermédio da Cinco Pontas, trouxe dois italianos: Frank Yale, e Alphonse Capone. Yale foi

²¹⁹ Há certa discussão acerca da nacionalidade Al Capone. Uma vertente de escritores aponta a cidade de Castel Amaro, próxima a Roma, como local de nascimento de Capone, no ano de 1895, e que ele chegou ainda criança aos EUA – caso de obras como *Gangsters: from little Caesar to the Godfather*, de John Gabree. Outros autores indicam que ele nasceu na América, em 1899, e que a idéia de uma natividade italiana faz parte de um imaginário acerca dos gângsters, desenvolvido por jornais e revistas da época. Isto se aplica não só a Capone, mas a outros gângsters famosos do mesmo período. Como os arquivos do FBI e outras biografias, mais confiáveis, indicam uma natividade americana, aqui opta-se por ela.

²²⁰ Grande parte das informações obtidas está em um sítio oficial do *Federal Bureau of Investigation* (FBI). Existe uma proposta de Acesso às Informações obtidas durante as investigações, o *Freedom of Information Privacy Act* (FOIA). Sobre Al Capone, um dossiê apresenta cerca de 2.400 páginas, incluindo recortes de jornais, trechos de investigações, relatórios de atividades, trocas de memorandos e telefonemas entre os investigadores. Disponível para *download* no seguinte endereço: <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> Visitado em 06/06/2006.

assassinado, Capone veio para ficar²²¹. Colosimo foi assassinado em maio de 1920, e Torrio assumiu o controle do império, instituindo também a fabricação e distribuição de bebidas e desenvolvendo, graças à existência de uma ampla demanda, uma atividade ilegal altamente lucrativa. Torrio se sentiu impulsionado pela esperança de obter o controle da distribuição de álcool em toda a cidade de Chicago, algo difícil de conseguir, mas possível com organização. Para tal, Torrio utilizou um exército de homens, intimidando os contrabandistas rivais e convencendo os proprietários de bares clandestinos a adquirirem somente as bebidas vendidas por sua equipe. Capone assumiu um lugar importante na gangue, gerenciando os negócios criminosos de Torrio²²².

Após três anos, a organização já contava com cerca de setecentos homens. À medida que o dinheiro proveniente do comércio ilegal de bebidas entrava, Capone adquiria mais refinamento, especialmente no manejo da política e dos políticos. Em meados dos anos 1920, Capone havia conquistado total domínio do subúrbio de Cícero, instalado seu próprio esquema de comércio, infiltrado seus agentes em negócios legais (lavanderias, funerárias e o cultivo de influência com oficiais públicos, sindicatos, entre outros), em cada um dos quase cento e setenta bares e alojado seu quartel general no hotel Hawthorne. O negócio de Capone no controle do mercado de bebidas movimentava, em 1927, cerca de sessenta milhões de dólares, por ano, segundo cálculos do governo federal estadunidense. Ao fim da década, ele havia se tornado uma personalidade peculiar dos Estados Unidos. Dominava grande parte do comércio, da produção e do abastecimento de bebidas alcoólicas, não só em Chicago, mas, também, no Canadá e na costa da Flórida. Capone havia adquirido, de acordo com os cálculos do governo federal, uma fortuna em torno de vinte milhões de dólares da época. Locomovia-se por Chicago a bordo de um automóvel blindado, com veículos batedores, cheios de guarda-costas. Possuía uma mansão magnífica em Miami, onde podia hospedar até setenta e cinco hóspedes, entre políticos de altos cargos e juízes – tudo isso aos trinta e dois anos de idade.²²³ Por este mesmo período, havia ascendido ao cargo de “*Big Fellow*” – o

²²¹ Biografia de Al Capone – Feito na América, disponível no sítio *Crime Library*. *Al Capone - Made In America*. Disponível em: <<http://www.crimelibrary.com/capone/caponemain.htm>>. Visitado em 07/06/2006.

²²² Informação obtida em uma revista da época, intitulada *X marks the spot: Chicago gang wars in pictures*, enviada ao diretor do FBI John Edgar Hoover em 05 de dezembro de 1930, pelo agente J. E. P. Dunn. Disponível em: <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> , arquivos 3A e 3B. Visitado em 06/06/2006.

²²³ ALLEN, F. L. *Apenas ayer* : história informal da década de 1920. Buenos Aires : EUDEBA. 1957. p. 309-310.

Grande Camarada, chefe absoluto do submundo. De acordo com o historiador Frederick Allen, durante o governo de Capone, nenhuma outra cidade civilizada presenciou uma epidemia de matanças. Em Chicago, desenvolveu-se uma nova técnica de matança em massa²²⁴. A biografia de Capone confunde-se com a guerra da cerveja, em Chicago, e com a questão da Proibição de bebidas alcoólicas. Ao mesmo tempo, ele se tornou uma figura de interesse nacional e até internacional.

Graças a essa ampla proeminência, Al Capone tornou-se a inspiração para os personagens de Edward G. Robinson (*Alma no lodo*), Paul Muni (*Scarface*) e incontáveis outros. Em *Inimigo público*, também é possível encontrar um personagem (o líder do grupo rival, Burns) representando Al Capone. O reinado de Capone forneceu um material vasto e rico aos produtores. Discutindo estas versões, o crítico Richard Corliss escreveu sobre *Scarface*: “toda esta sufocante vitalidade é um tipo de versão cinematográfica das melhores manchetes de jornais”²²⁵.

As diferentes abordagens de Capone construídas pelos filmes diferem entre si. Em *Alma no lodo*, a representação do gângster real não é tão significativa. Apenas alguns pontos de Rico Bandello são inspirados em Capone. Entre eles estão a suposta origem italiana do gângster e um visual bem elaborado, na questão das roupas e acessórios. As características físicas também contribuem: Robinson é baixinho, com pescoço curto e nariz achatado. *Scarface* (1932), no entanto, constrói uma representação mais próxima à biografia do criminoso. Segundo o historiador Toni Thomas, o próprio Al Capone interferiu na produção de *Scarface*. Thomas argumenta: “o romance *Scarface* era um relato convencional das batalhas entre os chefões do crime de Chicago, por causa de bebida clandestina e o personagem principal era obviamente inspirado em Al Capone, ainda que o autor negasse, da mesma forma como o produtor Howard Hughes e o diretor Howard Hawks negaram depois de começar a filmar. Mas Hecht recebeu a visita de dois capangas de Capone enquanto trabalhava no roteiro, pois eles tinham ouvido dizer que o filme era a respeito de seu chefe. Hecht os convenceu de que não tinha nada a ver com Capone, mas que estavam chamando o filme de *Scarface* para fazer o público pensar que era sobre Capone. Os capangas pareceram gostar de ficar por dentro de assuntos dessa natureza. Em seguida, perguntaram se Howard Hughes tinha algo a ver

²²⁴ Id. p. 314-316.

²²⁵ YAQUINTO, *Pump em...* p. 27.

com o filme. Hecht respondeu que não e acrescentou, dando uma piscadela: ‘Ele é só o otário com o dinheiro’”.²²⁶

Talvez o mais significativo paralelo entre o personagem fictício e o gângster real seja a origem geográfica e trajetória de vida de ambos. O gângster Al Capone e o personagem Toni Camonte (*Scarface*) eram ambos membros de uma quadrilha chamada Cinco Pontas (Five Points). Os dois vieram de Nova York por volta de 1920. E também passaram a trabalhar como guarda-costas de chefões: Louis Costillo na película, Jim Colosimo, na vida real. No filme, Camonte ostenta ainda um apelido: Joe Black. Nessa mesma linha, Capone ostentou diversas alcunhas, tais como Alphonse Brown, Alphonse Costa, Al Brown ou, ainda, O. T. Bishop.

Nas películas de gângster, assim como na vida real, as guerras de quadrilhas adquirem um papel importante. As disputas no filme são inspiradas pela divisão territorial de Chicago e as mortes que daí resultaram. Durante os anos 1920, o grupo de Capone dominava a região sul da cidade e o sudoeste era de Joe (Polack Joe) Saltis, líder da Saltis Gang. Já o lado Oeste era dividido pelos grupos de “Klondike” O’Donnel (O’Donnel); de Samy Kaplan (a Gangue do Guetto); de Jerry Dwggan (a Valley Gang) e de Red Bolton (a Red Bolton Gang). O território Nordeste era dividido pelos grupos de Marty Guilfoyle (Northwest Side Gang) e de Claude Maddox (Circus Gang). Finalmente, o lado Norte pertencia à Moran Gang, de George “Bugs” Moran, Dean O’Banion e Earl (Himye) Weiss.²²⁷

Inspirado por estas disputas, *Scarface* (1932) também apresenta a briga dos gângsteres por territórios como mote inicial. Uma vez que o protagonista atinge uma posição social importante, encontra adversários dispostos a tirá-lo do caminho. Para evitar isso, deve agir primeiro. Como diz Toni Camonte a Rinaldo: *Faça primeiro, faça você mesmo e não deixe de fazê-lo*. Em *Scarface*, o primeiro assassinato é de Big Louie/Louis Costillo, evidentemente inspirado em “Big” Jim Colosimo. O chefe do lado norte, na película, é O’Hara, que corresponderia ao verdadeiro Dean O’Banion. Isto é possível de se afirmar pelas circunstâncias do crime que se assemelham ainda mais que o nome dos personagens. O’Banion foi baleado por três homens quando estava em sua floricultura na North State Street. Em *Scarface*, o crime não é mostrado, mas Rinaldo chega e anuncia que O’Hara foi assassinado.

²²⁶ THOMAS, T. *Howard Hughes em Hollywood*. Rio de Janeiro : Frente. 2004. p. 93.

²²⁷ Informações disponíveis em: <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> , arquivo 3C, pgs, 57-59. Visitado em 06/06/2006.

Entrega, então, significativamente, uma flor a Toni Camonte. Em seguida, Poppy, a namorada de Toni, comenta sobre o crime, ocorrido em uma floricultura. Quem assume o lado norte é Gaffney, interpretado por Boris Karloff. Historicamente, o sucessor de O'Banion foi o irlandês Earl "Hymie" Weiss.

Na película, Gaffney organiza uma série de atentados ao grupo de Camonte. Em um desses ataques, o chefe Johnny Lovo é ferido, o que aconteceu da mesma forma em Chicago. "Little Hymie" Weiss organizou ataques ao grupo de Capone. Em um primeiro assalto, o cachorro e o chofer de Torrio foram assassinados; na segunda tentativa, Weiss obteve mais sucesso. Johnny Torrio foi gravemente ferido, atingido por vários tiros. Conseguiu sobreviver e abandonou o mundo do crime. Na película, porém, isso é um motivo para Johnny Lovo atentar contra a vida de Camonte. Camonte assassina o ex-chefe e assume o império. Na vida real, Torrio simplesmente se aposentou e foi Capone quem herdou o império.

A história de Earl Hymie Weiss e seus ataques a Capone também inspiraram a trajetória do personagem Tom Powers, de *Inimigo público*. Seu nome, divulgado em jornais, era Earl J. Wojciechowski, conhecido como "Hymie The Pole", ou ainda Earl J. Hymie Weiss, "O Polaco". Apesar do apelido "Polaco", ele era um irlandês que pertencia ao grupo de George "Bugs" Moran e Dean O'Bannion, donos da zona norte da cidade de Chicago.



Earl (Himye) Weiss. Imagem obtida em: *Gambino City Index*. Disponível em <<http://www.gambino.com/bio/hymieweiss.htm>>.

Visitado em 27/06/2006.



James Cagney, Tom Powers em *Inimigo público*. Imagem obtida da película em DVD.

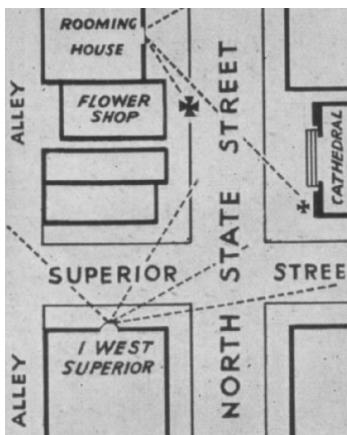
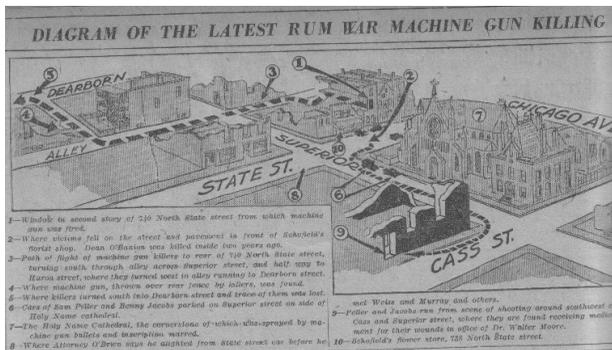
Na vida real, após o assassinato de O'Banion, Al Capone estava alarmado com o aumento da criminalidade e dos atentados que Weiss já havia organizado. Capone temia ainda uma coalizão entre os grupos do lado norte (Hymie Weiss e os irmãos Genna). Por isso, tentou formalizar um acordo. Após um período em que vigoraram negociações e resultaram infrutíferas, planejou a morte de Weiss. O assassinato foi considerado um dos mais bem esquematizados e executados por gângsteres. Dois homens alugaram um quarto cada um, próximos à residência de Weiss e aguardaram um momento propício, o que aconteceu em 11 de outubro de 1926. Weiss e seu guarda-costas, Patrick Murray, foram metralhados quando desciam de seu carro e atravessavam a rua.

Em *Inimigo público*, uma cena procura recriar o assassinato de Hymie Weiss. Nesta seqüência, o amigo Matt Doyle acaba sendo alvejado. O esquema do crime segue os passos verídicos. Dois homens armam metralhadoras em quarto à frente ao edifício de Tom. Quando ele e o amigo Matt saem, são alvejados. O atentado não é totalmente bem sucedido, pois Tom consegue escapar. A disputa de quadrilhas em *Inimigo público* representa também o fim de Tom Powers. Após a morte de Matt, Powers sai em busca de vingança. Ao atacar os homens de

Burns, é baleado. Enquanto convalesce no hospital, Powers é seqüestrado e depois morto.



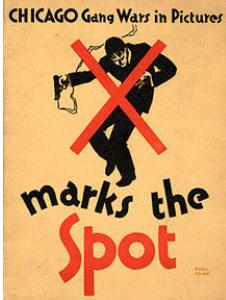
Seqüência do assassinato de Matt. Os dois homens preparam as metralhadoras em uma janela defronte ao edifício da vítima. Assim que ele sai, é alvejado. Um esquema similar ao atentado de Earl “Himye” Weiss. Obtido na película em DVD.



Recortes de jornais sobre o diagrama do atentado a Earl Hymie Weiss. O recorte da esquerda é do Chicago Tribune. O esquema da direita não possui a citação da fonte. *My Al Capone Museum*. Disponível em: <http://www.myalcaponemuseum.com/id89.htm>. Visitado em 15/08/2007.

Um outro aspecto a ser destacado é o grande número de “X” que demarcam os locais dos crimes. Originalmente, os “X” apareciam em jornais para demarcar lugares onde corpos de gângsteres eram encontrados. Foi esta peculiaridade que deu origem a uma revista de época, publicada em 1936, a “*X marks the spot: Chicago Gang Wars in Pictures*”. Segundo ela, os corpos eram removidos e um simples “X” era colocado no local. Particularmente em *Scarface*, estes “X” funcionam como argumento da narrativa. Sempre que há um crime, a câmera

procura focalizar um “X”. Em, pelo menos, três cenas isso aparece claramente. A primeira é a cena de um ataque na rua. Um adversário é metralhado e cai, formando um perfeito X com a sombra de uma placa. A segunda é o assassinato de Rinaldo. O crime ocorre no apartamento de Cesca que, curiosamente, é o número 10 em romano. A terceira é a reconstrução do famoso ataque do dia de São Valentim.



A esquerda: a revista “X marks the spot”, um texto jornalístico sobre a guerra de gângsteres de Chicago, de 1920 a 1936, incluindo diversas fotografias. Imagem de: *Chicago History Museum*. Disponível em: <<http://www.chicagohs.org/history/capone/capfact1.html>>. Visitado em 15/08/2007. Os demais fotogramas são de *Scarface*. O fotograma central mostra um corpo que, baleado, forma um X com a sombra da placa. Os dois fotogramas à direita são a recriação do ataque de São Valentim. As sombras são metralhadas, e a câmera desvia e mostra os X da estrutura do telhado.

O ataque de São Valentim foi considerada a ação mais ousada do período de gângsteres, e ocorreu no dia 14 de fevereiro de 1929, Dia dos Namorados, às 23:00hs. Quatro homens, dois vestidos de policiais, entraram em uma garagem na 2122 North Clark St. – ponto de encontro do grupo de George “Bugs” Moran, sócio de Hymie Weiss e

Dean O'Banion – e renderam sete homens. Ordenaram que os homens se voltassem para a parede, simulando uma batida – e metralharam todos. Cerca de 150 tiros foram disparados e poucos erraram os alvos. O trabalho foi brilhantemente planejado e executado, exceto por um pequeno detalhe: “Bugs” Moran não estava entre os homens assassinados. Ainda assim, este foi o mais brutal acontecimento do período e coroou o reinado de Capone²²⁸. Na película *Scarface*, o atentado também é mostrado através das sombras das vítimas (ver terceira figura acima). Após a entrada dos homens nas garagens, as sombras de sete personagens são exibidas e, em seguida, metralhadas. Em seguida, a câmera se desvia e focaliza sete “X” que formam a estrutura do telhado.

A figura de Al Capone ainda serviu de inspiração e apareceu em diversas outras películas. Em *Os Intocáveis* (1987), por exemplo, Robert de Niro interpreta o chefe de Chicago. A película trata dos esforços do agente Eliot Ness na tentativa de levar o criminoso à justiça. Por isso, não é narrada a ascensão de Capone ao poder, ele já é mostrado como o líder das atividades criminosas. A interpretação de Capone, construída por de Niro, é de um homem sarcástico, esquentado e violento. Ele se hospeda em hotéis de alta classe e frequenta clubes e restaurantes requintados – ao mesmo tempo em que comete atos extremamente violentos. Em uma das cenas, durante um jantar, Capone espanca um homem até a morte utilizando um taco de beisebol. *Os Intocáveis*, evidentemente, modifica os acontecimentos, fruto da licença poética cinematográfica. A obsessão de Ness na busca do criminoso e o desejo de vingança são, certamente, alguns desses aspectos. Mas o filme também se estrutura sobre alguns aspectos da realidade.

²²⁸ *X marks the spot* : Chicago Gang Wars in Pictures. Pg. 30-44. Disponível em: <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> , arquivos 3A e 3B. Visitado em 06/06/2006.



Alphonse Capone. Imagem obtida em: *FBI History*. Disponível em: <http://www.fbi.gov/libref/historic/famcases/capone/capone.htm> Visitado em: 06/06/2006.



Edward G. Robinson, no papel de Rico Bandello, em *Little Caesar*. Semelhança física do protagonista com Al Capone.



Paul Muni, como Toni Camonte em *Scarface*



Robert de Niro, como Al Capone, em *Os Intocáveis*.

Na vida real, após o Massacre de São Valentim, presidente Herbert Hoover pressionou o secretário do tesouro Andrew Malone a comandar uma batalha governamental contra Capone. Isso aconteceu porque tudo evidenciava a incapacidade das autoridades locais em gerenciar os acontecimentos e somava-se ao fato da impossibilidade de

atuação do FBI.²²⁹ A guerra foi travada em duas frentes: uma pela sonegação de impostos, comandada pelo procurador federal George E. Q. Johnson, e outra por crimes contra a 18ª. Emenda, dirigida pelo agente federal Eliot Ness. As duas equipes coletaram diversas provas, mas a sonegação de impostos precedeu a investigação de Ness.

Assim como ocorreu na biografia do criminoso, *Os Intocáveis* (1987) mostra um Capone sendo levado à justiça por sonegação de impostos. O filme, no entanto, mostra que a idéia de incriminar Capone por sonegação veio do contador Oscar Wallace (Charles Martin Smith), um dos homens da equipe de Ness. Eliot Ness (interpretado por Kevin Costner), a princípio, se mantém arredio a essa idéia. Para ele, seria inconcebível condenar um assassino por um crime supostamente mais leviano, como sonegação. À medida que a película se desenrola, ele percebe ser praticamente impossível condenar o gângster por contravenção. Com a apreensão de alguns livros de contabilidade e de contadores do grupo de criminosos, Ness consegue condenar o criminoso. *Os Intocáveis* ainda explorou alguns outros aspectos da época dos gângsteres, como a corrupção policial, política e judiciária da época, o contrabando de bebidas na fronteira com o Canadá e a dificuldade de combater a Lei Seca. *Estrada para a Perdição* (2002) é outra produção, recente, na qual há referências diretas ao “Grande Companheiro”. Nessa última película, apesar de não aparecer diretamente, a influência de Capone sobre outros criminosos é marcante – assim como o foi na época.

2.1.2. – *A criminalidade no Meio-Oeste dos EUA*

Mas a busca pela realidade ou, ao menos, por aspectos da realidade não foi uma característica presente apenas nos primeiros filmes dos anos 1930. Ainda na mesma década, outras películas incorporaram episódios contemporâneos para construir suas narrativas. Enquanto *Inimigo público* (1931), *Scarface* (1932) e *Um simples assassinato* (1936) haviam demonstrado o comércio ilegal de bebidas, oriundo da Lei Seca, como grande oportunidade de negócio, produções como *G-Men contra o império do crime* (1935) e *Balas ou Votos* (1936) mostram outras atividades. *Balas ou Votos* apresenta a exploração dos

²²⁹ In: *X marks the spot*, p. 38-39. Ratificado pela Biografia de Al Capone em: *Crime Library*.
Al Capone - Made In America. Disponível em:
 <<http://www.crimelibrary.com/capone/caponemain.htm>>. Visitado em 07/06/2006.

sindicatos e do jogo. *G-Men* utiliza, entre outros crimes, os diversos assaltos à banco, que ocorriam em meados da década de 1930.

A transformação nas atividades criminosas dos gângsteres, explorada pelas películas pós-1935, certamente foi inspirada por dois aspectos. O primeiro é a extinção da Lei Seca, ocorrida em 1933. O segundo aspecto é, talvez, o mais importante: o surgimento de outro tipo de gângster – o gângster rural, que agia no meio-oeste dos Estados Unidos. Esse novo tipo de criminosos catalisou a atenção do público e cometia, basicamente, assaltos a bancos. Os jornais colocavam nas manchetes nomes como John Dillinger, tido como Inimigo público n. 01; Arthur “Pretty Boy” Floyd e o casal de criminosos Bonnie Parker e Clyde Barrow.

A região agrícola (meio-oeste) dos Estados Unidos, na época, apresentou sucessivas crises. Os produtores passaram por um período de dificuldades entre os anos 1920 e 1930. Os preços dos produtos agrícolas decaíam e o mercado europeu se contraía, após a Primeira Guerra Mundial. O maquinário ocupava o espaço dos trabalhadores do campo; o valor das propriedades entrou em queda e as hipotecas e impostos cresceram. Ainda durante os anos 1920, pela primeira vez na história estadunidense, o índice de terras cultivadas diminuiu, ao mesmo tempo em que as cidades cresciam²³⁰. A situação se agravou com uma série de tempestades de pó (os chamados “*Dust Bowl*”) que causaram danos ecológicos e à agricultura entre 1930 e 1936. Durante as secas, o solo fértil da região das Grandes Planícies tornou-se pó e foi carregado pelo vento, em grandes nuvens negras. Em alguns casos, essas nuvens escureciam o céu em todo o caminho até Chicago. Muito da camada fértil do solo foi levada em direção do Oceano Alântico. O fenômeno causou um êxodo do Texas, Oklahoma e região, com cerca de meio milhão de americanos abandonando suas residências.²³¹

Com o advento da Depressão, em 1929/1930, a situação se complicou ainda mais. Em meados dos anos 1930, dez por cento dos fazendeiros foram obrigados a abandonar suas propriedades e migrar. Alguns deles começaram a apelar para a violência. A situação do período foi bem explorada no livro vencedor do Prêmio Pulitzer de John Steinbeck *As vinhas da Ira* (*Grapes of Wrath*)²³². A obra, publicada em 1939, relata a vida de uma família de migrantes partindo do estado

²³⁰ FREIDEL, F. *Los Estados...* p. 490-491.

²³¹ Informações obtidas em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Dust_Bowl]. Visitado em 05/03/2008.

²³² STEINBECK, J. *As vinhas da ira*. 6. ed. Rio de Janeiro : Record. 2004.

do Oklahoma em direção à Califórnia.²³³ Steinbeck, em uma passagem, retrata bem a situação:

[...] E com o tempo diminuía o número das propriedades. Os pequenos proprietários não tardavam a mudar-se para as cidades, onde esgotavam seu crédito, os seus amigos, as suas relações. E depois eles também caíam nas estradas. E as estradas estavam cheias de homens ávidos de trabalho, prontos para matar pelo trabalho.

E as companhias e os bancos trabalhavam para a sua própria ruína, mas não sabiam disso. Os campos estavam prenhes de frutas, mas as estradas marchavam homens que morriam de fome. Os celeiros repletos, mas as crianças pobres cresciam raquíticas. Em seus peitos intumesciam as pústulas escrufulosas. As grandes companhias não sabiam o quão tênue era a linha divisória entre a fome e a ira. E o dinheiro que podia ter sido empregado em melhores salários era gasto em bombas de gás, em carabinas, em agentes e espiões, e em listas negras e em exércitos armados. Nas estradas os homens locomoviam-se qual formigas, à procura de trabalho e de comida. E a ira começou a fermentar.²³⁴

Diversas pessoas sofreram o destino descrito por Steinbeck. Tornaram-se migrantes, vagando pelo país em busca de trabalho. Eram conhecidos como “Oakies” – por serem provenientes, em sua maioria, do estado de Oklahoma. Um total de 15% da população desse estado migrou em direção à Califórnia.²³⁵ Outros também vinham da região das Grandes Planícies, do Meio-Oeste e do Sudeste dos EUA.

²³³ Houve uma versão cinematográfica de *As vinhas da ira*, produzida em 1940. O filme recebeu o Oscar de melhor diretor, para John Huston. (Grapes of Wrath, 1940. 20th. Century Fox).

²³⁴ STEINBECK. p. 353.

²³⁵ Dados obtidos em: *Wikipedia, the free encyclopedia. Okie*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Okie>>, visitado em 05/03/2008



Imagem de um veículo de “oakies” - migrantes no período da Grande Depressão. Imagem da esquerda obtida em: http://www.nansemondriverworks.com/lesley/gd14_oakies.gif. Sítio visitado em: 19/01/2007. à direita, uma família de migrantes. A imagem foi obtida em: <http://thepatrioticgentleman.com/TheGreatDepression/TheGreatDepression1.html>. Sítio visitado em 19/01/2007.

Alguns, no entanto, se recusaram a abandonar suas terras e tornaram-se criminosos, buscando sustentar suas famílias. Um dos mais famosos casos, desse período, foi o de Charles Arthur Floyd, também

conhecido como “Pretty Boy” Floyd. Seu nome foi, inclusive, citado em *Vinhas da Ira*. A mãe do protagonista, Ma Joad, cita em determinado momento: “Quando Pretty Boy Floyd estava fugindo, a lei nos disse para entregá-lo. Ninguém entregou. Às vezes, deve-se esquecer a lei”. Floyd foi um criminoso que provocava temor inclusive em outros bandidos. Já entrava nos bancos atirando. Segundo relatos, poucas vezes sobrava alguém para lhe entregar o dinheiro. Com o treinamento de outro criminoso, Fred Miller, Floyd aprendeu a roubar postos de gasolina, não se envergonhar de sair sem atirar e, principalmente, ser mais sociável, pedindo o dinheiro antes de matar. Quando atingiu o sucesso, Floyd incorporou alguns trejeitos. Por exemplo, ao assaltar um banco, ele jogava dinheiro para os necessitados.²³⁶ “Pretty Boy” Floyd, Dillinger e também Bonnie e Clyde foram criminosos vistos como heróis sociais, pois agiam auxiliando seus conterrâneos e, durante os roubos a bancos, queimavam as hipotecas das propriedades. Isso fez com que esses criminosos adquirissem o *status* de Robin Hoods estadunidenses. Eles, em certa medida, lutavam contra o sistema e catalisaram a atenção da população, indignada com a situação social gerada pela Grande Depressão.

G-Men contra o império do crime, em 1935, foi a primeira produção a fazer uma referência direta aos crimes ocorridos no meio-oeste. Diversas cenas desse filme mostram, assim como *Scarface* e *Inimigo público*, manchetes de jornal, citando os diversos roubos a bancos, ocorridos exatamente na região do meio-oeste dos Estados Unidos. A película incorporou vários episódios protagonizados por diversos gângsteres rurais. Um dos episódios interessantes na película é a tentativa de resgate de um criminoso, Legget. A quadrilha criminosa planeja uma emboscada para apanhá-lo, durante uma transferência. Quando Legget desembarca do trem, os companheiros atacam. Na seqüência, quatro policiais são mortos, outros dois feridos e Legget resgatado. Esse foi um episódio supostamente protagonizado por “Pretty Boy” Floyd, ocorrido em 17 de junho de 1933. Jelly Nash, um integrante da quadrilha de Floyd ia ser preso. Nash estava sendo escoltado por 5 policiais de Kansas. Três homens atacaram o grupo, com o objetivo de libertar Nash. Os cinco policiais morreram e Jelly Nash também, todos metralhados por Floyd. Segundo testemunhas, Jelly Nash chegou a gritar: “Não atire em mim também!”²³⁷. “Pretty Boy” sempre negou o envolvimento, mas as autoridades e a imprensa confirmavam

²³⁶ Informações retiradas do Documentário *The Gangsters: a golden age*. 1988.

²³⁷ Id.

sua participação. O FBI mantém a versão de que Floyd, Vernon Miller e Adam Richetti estavam envolvidos no fato, posteriormente conhecido como *Kansas City Massacre*.²³⁸

G-Men também fez referência a uma emboscada real armada pelo FBI, na tentativa de prender John Dillinger em 1934. O grupo de Dillinger, após diversos roubos a bancos, resolveu tirar férias. Os criminosos escolheram um isolado hotel no norte de Wisconsin. Era o mês de abril daquele ano, fora de temporada, e a gangue ficaria sozinha, mas a esposa do proprietário acabou por descobrir a identidade dos hóspedes incomuns e avisou as autoridades. O agente federal Melvin Purvis, responsável pelo caso Dillinger, foi rapidamente informado, colocando dezessete agentes em dois aviões e rumando para Rhineland em Wisconsin, o aeroporto mais próximo do hotel. Os agentes dirigiram por vários quilômetros até a localidade e chegaram à noite para armar a captura. Os cães do lugar perceberam a movimentação e começaram a latir. Purvis, preocupado, mudou o plano e mandou que seus homens invadissem. Nesse instante, três homens embriagados saíram de um bar para ir para casa. Os agentes pensaram que fosse o grupo de Dillinger tentando escapar e atiraram, matando um dos homens e ferindo gravemente outros dois. Os gângsteres, advertidos pelos tiros, perceberam e reagiram. Durante a troca de tiros, vários agentes federais morreram. Os gângsteres, no entanto, já tinham planejado um lugar por onde fugir, e evadiram despercebidos.²³⁹

Em *G-Men*, alguns acontecimentos dessa operação permanecem. O filme também mostra um plano de ataque à quadrilha de Legget, hospedada, assim como na vida real, em um hotel de Wisconsin. Os agentes se deslocam de avião até o local. Durante o cerco aos criminosos, assim como na vida real, os cães latem e delatam a atividade policial. Os gângsteres reagem e atiram muito. Alguns agentes federais morrem. Na tentativa de fuga, diversos gângsteres são mortos, alguns carros explodem e saem da estrada. Mas bem diferente do que foi mostrado como um sucesso na película, a operação resultou em um grande fracasso na vida real.

G-Men contra o império do crime ainda aproveita a real ascensão do FBI, – Federal Bureau of Investigation – ocorrida nos anos 1920 e 1930, para promover a história. O “G” presente no título é uma

²³⁸ Informações obtidas em: *Wikipedia, the free encyclopedia. Pretty Boy Floyd*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pretty_Boy_Floyd>. Visitado em 17/06/2008.

²³⁹ *Crime Library John Dillinger*. Disponível em:

<http://www.crimelibrary.com/americana/dillinger/dillingermain.htm>. Visitado em 05/03/2008.

referência direta ao “Governo”, ou melhor, aos “Homens do Governo”. Durante os anos 1920, a competência investigativa do FBI era bastante restrita: os agentes não tinham autoridade para portar armas, nem poder para efetuar prisões. As atividades dos gângsteres, entre outras, não eram destinadas à competência do Bureau, cabendo diretamente à polícia local. As violações à Lei Seca eram incumbência do Departamento de Tesouro. Para combater crimes que eram federais em alcance, mas locais em jurisdição, os agentes utilizavam soluções criativas – o que resultava em um sucesso limitado. Foi somente no início dos anos 1930 que os agentes do FBI alcançaram o preparo necessário para combater o crime – graças às medidas adotadas pelo dirigente do Bureau, John Edgar Hoover, que assumiu em maio de 1924. Hoover combateu oficiais corruptos e despreparados e reorganizou a agência. Na virada para os anos 1930, havia cerca de 30 escritórios distribuídos por várias cidades. A organização foi profissionalizada, e os méritos de cada agente conseguidos através do desempenho e não da idade, como acontecia anteriormente. Em 1928, foi estabelecido um curso de treinamento para novos agentes que, preferencialmente, dominariam as áreas jurídicas ou contábeis²⁴⁰. A ação de *G-Men* tem seu lugar na reformulação do FBI ocorrida, nos primeiros anos da década de 1930. Em uma seqüência da película, os diretores da agência vão ao Congresso dos EUA pedir por transformações na Lei.

Foi nesse momento que o presidente Franklin Delano Roosevelt expandiu a jurisdição federal para combater os índices de criminalidade sempre crescentes. Uma das atividades criminosas foi o roubo a bancos que, tornando-se crime federal, passou a ser de competência da agência. Isso possibilitou perseguir e prender criminosos que atuavam cruzando as fronteiras para se verem livres de perseguição. Nesse período, o Congresso também aprovou a legislação autorizando o porte de arma pelos agentes. Além disso, foram inaugurados, em 1932, laboratórios forenses²⁴¹. Estas são características que aparecem em *G-Men*: os métodos de investigação. Análises balísticas e exames de cenas de crimes aparecem em diversas seqüências. A mudança nas leis e a autorização para o porte de armas fazem parte do conjunto da narrativa fílmica.

²⁴⁰ Informações obtidas na página oficial do FBI. In: History of the FBI Lawless Years: 1921 – 1933.

<<http://www.fbi.gov/libref/historic/history/lawless.htm>>. Visitado em 06/06/2006.

²⁴¹ Id.

Um dos grandes nomes do gangsterismo rural, do período, foi John Herbert Dillinger. Nascido em 1903, em Indianápolis, seu nome dominou as manchetes de setembro de 1933 até julho de 1934. Dillinger e sua gangue aterrorizaram o meio-oeste, assassinando dez homens, ferindo outros sete e roubando bancos e armas. O criminoso ainda escapou três vezes da prisão, em uma delas utilizando uma “arma” esculpida em madeira e pintada com graxa.²⁴²

G-Men, como visto, já havia feito referências a episódios da vida do gângster. Mas a representação direta de Dillinger apareceu em outros filmes. Um deles é *Floresta Petrificada* (1936). Trata-se de uma adaptação de um sucesso da Broadway de 1935. A outra produção é *Último Refúgio* (1940). O filme foi dirigido por John Huston e baseado em um livro de W. R. Burnett, mesmo roteirista de *Alma no lodo* (1930) e co-roteirista de *Scarface* (1932).

Floresta Petrificada conta a história de um grupo de pessoas sitiada em um restaurante do Arizona. Eles são mantidos reféns por um grupo de gângsteres perseguidos pela polícia após seu último assalto a banco. Humphrey Bogart faz, nesse filme, seu primeiro grande papel no cinema. Ele interpreta o gângster Duke Mantee, líder de uma quadrilha de assaltantes a banco, uma referência direta a Dillinger. Mantee é um homem decidido e cruel, mas com um código de honra inabalável. Em *Floresta Petrificada*, o interior dos Estados Unidos é representado como um local desesperançado, onde as perspectivas de vida estão reduzidas.

O último refúgio é considerado, por muitos autores, como último grande filme de gângster antes do período *noir*²⁴³. A produção realmente apresenta a transição do vilão bem definido do início dos anos 1930 e os personagens ambíguos do período *noir*. O filme conta a história de Roy Earle (Humphrey Bogart), um gângster solto após nove anos na prisão. Earle se sente deslocado, em um mundo que já não reconhece. A referência é, nesse momento, bastante explícita ao criminoso real. Dillinger também passou nove anos em uma prisão no Estado de Indiana, conseqüência de uma tentativa de assalto a uma loja. Essa prisão foi considerada exagerada por muitos – até mesmo o lojista assaltado pediu por uma sentença mais reduzida²⁴⁴. Há, segundo Yaquinto, a crença de que Dillinger tornou-se um criminoso endurecido

²⁴² Informações obtidas em: Crime Library. Gangsters & outlaws/outlaws & thieves. In.: <http://www.crimelibrary.com/gangsters_outlaws/outlaws/dillinger/1.html?sect=17>. Visitado em 04/07/2007; e documentário: Gangsters: a golden age.

²⁴³ Marilyn Yaquinto, Jack Shadoian e John Gabree, entre outros.

²⁴⁴ YAQUINTO, p. 73.

dentro daquela prisão²⁴⁵. Essa crença é justificada pelos colegas de cela que Dillinger fez – entre eles, o famoso Harry Pierpont – que, posteriormente, tornaram-se membros de sua quadrilha.

A narrativa de *Último Refúgio* gira em dois eixos principais: um demonstra o lado criminoso de Roy Earle, enquanto se planeja um assalto milionário a um hotel de luxo. O outro mostra o lado generoso, benévolo e quase filantrópico de Earle. Enquanto essas facetas do criminoso são apresentadas, episódios dessa película retratam a face rural dos Estados Unidos nos anos da Grande Depressão. Ao sair da prisão, por exemplo, Roy Earle visita a antiga propriedade de seus pais, próxima à divisa do estado de Indiana. Um vizinho comenta que os Earle deixaram o lugar há cinco ou seis anos; em seguida pergunta se Earle trabalha em um banco. Em outras seqüências, Roy Earle auxilia, em diversas ocasiões, uma família de migrantes (oakies) pobres. Primeiro ele evita um acidente de carro, depois oferece dinheiro. Finalmente, financia uma cirurgia de alto valor para uma neta desses migrantes.



John Dillinger²⁴⁶



Duke Mantee (Humphrey Bogart), em

Floresta Petrificada

Semelhança física do ator Humphrey Bogart nas duas películas com o gângster



Roy Earle (Humphrey Bogart), em *Último Refúgio*.

²⁴⁵ Id., p. 74.

²⁴⁶ Imagem obtida em: Crime Library. Gangsters & outlaws/outlaws & thieves. In.: <http://www.crimelibrary.com/gangsters_outlaws/outlaws/dillinger/1.html?sect=17>. Visitado em 04/07/2007

As referências a Dillinger e a seu bando não estão restritas, evidentemente, a apenas dois filmes. Outras películas trataram de forma mais direta ou indireta do criminoso. Em *Beco sem saída*, um filme de 1937, Humphrey Bogart voltou a interpretar um criminoso, conhecido como Baby Face – possivelmente uma referência a Baby Face Nelson, um dos mais cruéis integrantes do bando de Dillinger. Nessa película, Baby Face (Bogart) havia passado por uma cirurgia para modificar o rosto e não ser reconhecido pela polícia. O próprio Dillinger passou por uma cirurgia semelhante. Assim como Al Capone, criminosos míticos como Dillinger, Baby Face Nelson e outros figuram como forte inspiração para as produções cinematográficas. E *Beco sem saída* foi o primeiro filme de gângster a ter uma indicação para o Oscar de melhor filme.

Outros criminosos que renderam interessantes versões cinematográficas foram Clyde Barrow e Bonnie Parker – casal bastante famoso do período. As versões cinematográficas sobre suas vidas apareceram, assim como os outros filmes sobre gângsteres rurais, ao fim da década de 1930. O primeiro filme a tratar o tema, ainda de maneira sutil, foi *Só se vive uma vez* (1938), do diretor austríaco Fritz Lang.

Lang já havia dirigido películas sobre criminosos na Alemanha. De sua produção alemã, merecem destaque os já citados *Dr. Mabuse, o jogador*, *Dr. Mabuse, o Império do Crime*, ambos de 1922, e também *M, o Vampiro de Dusseldorf* (1931). Como foi citado no primeiro capítulo, é possível afirmar que estes filmes de Lang foram uma crônica explícita aos problemas que a Alemanha enfrentava no período posterior à Primeira Guerra Mundial. Em *Dr. Mabuse*, Lang utilizou a história de um gênio do crime para retratar a decadência moral e a criminalidade da sociedade alemã, corrompida por vícios, roubos, traições e luxúria da época Pós-Guerra. *M, o Vampiro de Dusseldorf*, por sua vez, foi o primeiro filme sobre um serial killer da história do cinema e trata da história de Franz Becker (Peter Lorre), um assassino de crianças. Assim como muitos filmes de gângster, *M* foi inspirado na história real de um indivíduo, Peter Kürten. Kürten atacou 41 pessoas, das quais 9 faleceram, e foi preso em maio de 1930. Depois de beber o sangue de algumas de suas vítimas, ele foi nomeado como *Vampir Von Dusseldorf* (vampiro de Düsseldorf)²⁴⁷.

Ao vir para os Estados Unidos, fugindo de uma possível perseguição nazista, Fritz Lang dirigiu seu primeiro filme, *Fúria* (Fury, MGM, 1936). Nesta obra, Lang prosseguiu com as tendências que havia

²⁴⁷ BENOSKI, *Cinema: representação e...* p. 60.

apresentado na Europa: a produção de filmes inspirados na vida real. *Fúria* conta a história de Joe Willer (Spencer Tracy), um homem preso em uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos que é erroneamente acusado de seqüestro de crianças. A notícia da prisão se espalha e causa comoção na população local que, enfurecida, incendeia a delegacia para fazer justiça. Essa história foi provavelmente inspirada nos acontecimentos que se seguiram ao caso de Charles Lindbergh Jr.

Em meados da década de 1930, os criminosos descobriram o seqüestro como método de exploração econômica. Milionários como William Hamm e Charles Herschel eram seqüestrados e liberados após o pagamento de resgates. Depois, os seqüestradores ficaram mais ousados e passaram a raptar crianças. Bobby Connors e June Robles, também filhos de homens ricos, são alguns exemplos. Ao final, em geral, a vítima voltava para casa.²⁴⁸ Uma dessas crianças raptadas era o filho de Charles A. Lindbergh. Lindbergh havia se tornado um herói ao cruzar o Atlântico sozinho num pequeno avião. Ele partiu do Condado de Nassau, Estado de Nova Iorque, EUA, em direção a Paris, França, em 20 de maio de 1927, tendo pousado na capital francesa no dia seguinte. O avião usado por Lindbergh chamava-se "*The Spirit of Saint Louis*". O vôo durou 33 horas e 31 minutos, o que lhe deu o "Prêmio Orteig", de 25 mil dólares em oferta desde 1919.²⁴⁹

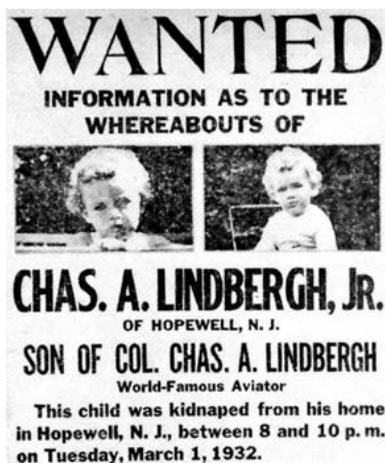
Quando o aviador e sua esposa, Ann Morrow, tiveram um filho, Charles Augustus Lindbergh Jr., todo o país o adotou. E em 1932, Lindbergh havia progredido muito, fez fortuna prestando consultoria para empresas. Sua esposa era filha de um milionário e o casal morava em uma propriedade de 500 acres. O bebê, então, tornou-se um alvo e foi levado de seu quarto do 2º andar da propriedade da família, em março de 1932. Em maio daquele ano, sobreveio o inesperado: o garoto foi encontrado morto. O criminoso foi, posteriormente, identificado e, em abril de 1936, condenado à morte. Ao fim do episódio, a nação se entristecera e a idolatria dos criminosos pelo povo americano havia perecido. Havia, no lugar disso, um forte desejo de se fazer justiça. Quando dois homens raptaram e mataram uma criança, a justiça foi rápida e implacável. Uma multidão derrubou os portões da cadeia. A multidão espancou, humilhou e enforcou os acusados.²⁵⁰ É impossível, portanto, negar a relação entre o episódio real do ataque à delegacia e a

²⁴⁸ Informações retiradas do Documentário *The Gangsters: a golden age*. 1988.

²⁴⁹ Informações obtidas em. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Lindbergh Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/lindbergh>>, Visitado em 05/03/2008.

²⁵⁰ Id.

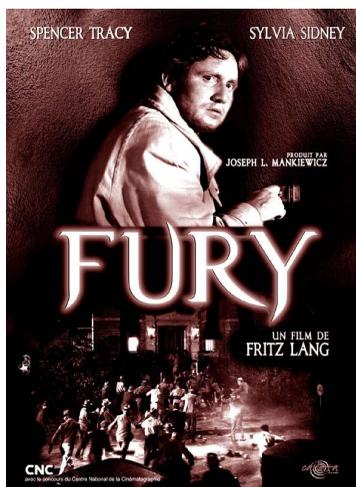
história contada em *Fúria*. O próprio diretor Fritz Lang afirmou, certa vez: “Tudo o que produzi foi resultado do que vi, senti e aprendi”.²⁵¹ Essa inspiração em acontecimentos reais, parte da filosofia do diretor, manifestou-se também em *Só se vive uma vez*. A perspectiva de um seqüestro de crianças apareceu rapidamente em uma outra película, da mesma época. Em *Beco sem saída* (1937), Baby Face Martin (Humphrey Bogart) planeja seqüestrar Philip Griswold (Charles Peck), filho de um rico proprietário de apartamentos. Tal ação foi frustrada pelos heróis do filme.



Cartaz sobre o seqüestro de Charles Lindbergh Jr. Retirado de: *Wikipedia, the free encyclopedia. Lindbergh.*

Disponível em:

<<http://en.wikipedia.org/wiki/lindbergh>>. Visitado em 05/03/2008



Cartaz do filme *Fúria*, sobre um homem acusado de seqüestro. Um dos primeiros filmes sobre o linchamento de acusados. *Fúria*.

Imagem disponível em http://www.artline.ro/admin/_files/newsannounce/fury.jpg
Visitado em: 30/01/2008.

Só se vive uma vez, de 1938, foi a segunda produção de Fritz Lang nos Estados Unidos. A película, como citado, é a primeira referência cinematográfica ao casal de criminosos Bonnie Parker e Clyde Barrow. A história é centrada no casal Eddie Taylor (Henry

²⁵¹ RUIZ, E. A. O crime... p. 57.

Fonda) e Joan “Jo” Graham (Sylvia Sidney). Eddie já tem diversas passagens pela polícia, enquanto Joan é um exemplo de virtudes. Tentando manter uma vida honesta, Eddie se vê injustamente envolvido em um roubo e conseqüente assassinato e, novamente preso, pode ser condenado à morte por isso. Descoberto o erro da justiça, um padre vem dar as notícias do perdão a Eddie. Exatamente neste momento, Eddie está tentando fugir, se apavora e mata o padre. Em fuga, ele envolve Joan. Eventualmente, ela é forçada a cometer crimes também. Próximo à fronteira do Canadá, os dois são finalmente emboscados e cruelmente mortos pela polícia.

Só se vive uma vez é uma película com forte crítica social, a exemplo de outras obras dirigidas por Fritz Lang. O casal é visto como uma vítima da crueldade e indiferença da sociedade, o que acontece em diversas seqüências. Durante a lua de mel, Eddie é reconhecido e eles são expulsos do hotel. Eddie também é simplesmente despedido de seu emprego de motorista, sem justificativa qualquer. A irmã de Joan luta para que Eddie seja eletrocutado, mesmo que ele seja inocente. Por fim, o casal, já em fuga, passa por um posto de gasolina; os funcionários aproveitam o fato para roubar todo o dinheiro do caixa e culpar os furtivos. Em um determinado local, um homem comenta sobre isso: *“Pelo que se conta, eles já devem ser milionários”*.



Cena de *Só se vive uma vez*: Eddie aguarda o momento de sua execução na Cadeira Elétrica. Primeira obra cinematográfica inspirada no casal Clyde Barrow e Bonnie Parker. Há influências expressionistas, trazidas pelo diretor Fritz Lang. Imagem obtida da película em DVD.

Só se vive uma vez trouxe, graças a Fritz Lang, elementos do expressionismo cinematográfico: é evidente o contraste entre luz e sombras. A temática fatalista da película também aproximou a obra das produções do período *noir*. O filme ainda discutiu, com profundidade, a questão do determinismo social ao alegar que o homem é empurrado ao crime em consequência de uma sociedade injusta – um aspecto discutido com mais profundidade no terceiro capítulo.

Outras versões de Bonnie e Clyde apareceram no período *noir*. Uma destas versões é *Amarga esperança* (*They Live by Night*, RKO, 1948), dirigido por Nicholas Ray. O filme conta a história de Bowie (Farley Granger), um fugitivo da prisão. Durante a escapada, ele conhece Keechie (Cathy O'Donnel) e ambos se apaixonam e casam. Bowie é obrigado a cometer um novo crime que resulta em desastre. Ele e Keechie são caçados pela polícia, e Bowie acaba sendo morto, enquanto planejava uma fuga para o México. Nesse filme, o papel de Bonnie (representado por Keechie) é colocado em segundo plano e a ação se centra mais em Bowie (o “Clyde”, da película). Segundo Yaquinto, o filme foi baseado no romance *Thieves like us* (1937), de Edward Anderson que, por sua vez, utilizou a lenda de Bonnie e Clyde para inspiração.²⁵²

A outra película é *Mortalmente perigosa* (1949), que conta a história de Bart Tare (John Dall), um homem apaixonado por armas de fogo desde menino. Em um parque de diversões, ele conhece Annie Laurie Starr (Peggy Cummings), uma artista de tiro ao alvo. Imediatamente os dois são atraídos um pelo outro e se casam. Desempregados e buscando um padrão de vida mais elevado, o casal começa a cometer diversos assaltos. Perseguidos pela polícia, atravessam a fronteira de diversos estados, chegando à cidade natal de Bart, onde seus amigos de infância tentam convencê-lo a se entregar, porém os dois fogem e se escondem em um pântano. Finalmente, acabam sendo metralhados pelos policiais. Ao contrário de *Amarga Esperança*, *Mortalmente Perigosa* coloca a mulher, Annie Laurie, como responsável pela entrada no mundo dos crimes. Também é uma das películas que trata da *carreira criminal* de um personagem, afinal ele

²⁵² YAQUINTO... p. 101.

conta a evolução de Bart dentro do crime, desde os pequenos delitos de criança até sua morte.

Mortalmente perigosa, *Amarga esperança* e *Só se vive uma vez* são exemplos de películas que se inserem no estilo de filmes de amantes fugitivos da lei. As três películas trazem características bastante relacionadas ao período *noir* – inclusive em *Só se vive uma vez*, produzida antes de 1940. É possível perceber o clima sombrio e fatalista das películas, através do final trágico dos caracteres. O destino também influencia a narrativa, pois ele acontece de forma a determinar a vida dos protagonistas. *Amarga esperança* e *Só se vive uma vez* exploraram bem essa característica, pois há episódios que fogem ao controle dos protagonistas: eles são empurrados em direção ao crime por forças exteriores à sua vontade. Apenas em *Mortalmente Perigosa* os personagens tornaram-se criminosos por vontade própria, motivados por aspirações financeiras. Assim como Bonnie e Clyde, Bart e Annie Laurie se unem graças à atração que sentem por armas de fogo. Annie é a típica *femme fatale*, agressiva e dominadora. Bart é o herói alienado, com conflitos de consciência, apaixonado. O clima da narrativa é de paixão, violência e fatalismo.

Bonnie e Clyde, os criminosos reais, ofereceram apenas uma sutil inspiração a essas três películas. Podem ser apontados os temas do casal fugitivo, os consecutivos assaltos a bancos, postos de gasolina e outras lojas e o final trágico dos protagonistas.

Uma versão teoricamente baseada em episódios reais dos criminosos apareceu apenas em 1967. Trata-se de *Uma rajada de balas* (1967). Apesar de seu título e pretensão histórica, o filme faz diversas modificações e criações. Sobre isso, o historiador Nancy F. Cott comenta em um artigo que “talvez nunca tenha havido um filme ‘histórico’ menos disposto e menos inclinado a defender um argumento atrelado ao seu tema do que *Uma rajada de balas*”.²⁵³

Na vida real, Clyde Chestnut Barrow e Bonnie Elizabeth Parker aterrorizaram bancos e lojas em cinco estados: Texas, Oklahoma, Missouri, Louisiana, and New Mexico. A população, assim como em outros casos, acompanhou suas aventuras pelos jornais. A presença de uma mulher, Bonnie, catalisou a atenção da dupla e fez deles um conjunto peculiar, atraindo atenção similar a de bandidos como John Dillinger, “Baby Face” Nelson e Pretty Boy Floyd.²⁵⁴ Com o irmão de

²⁵³ COTT, N. F. *Uma rajada...* p. 220.

²⁵⁴ Informações obtidas em: *Crime Library. Bonnie and Clyde*. Disponível em: <[http://www.crimelibrary.com/Bonnie Clyde\Crime Bonnie01.htm](http://www.crimelibrary.com/Bonnie%20Clyde/Crime%20Bonnie01.htm)>. Visitado em 10/02/2008.

Clyde, Buck Barrow e outros bandidos, Boonie e Clyde montaram a quadrilha conhecida como *Barrow Gang* e nos anos seguintes levaram o terror à população dos estados centrais dos EUA, assaltando e matando civis e policiais que se colocavam em seu caminho, Bonnie e Clyde foram finalmente mortos a tiros dentro do carro que dirigiam, numa emboscada montada pela polícia numa estrada deserta da Louisiana em 23 de maio de 1934.²⁵⁵

Uma rajada de balas se propõe a seguir de perto as peripécias do bando de criminosos. No entanto, como foi citado no primeiro capítulo, o objetivo do diretor Arthur Penn era o de “realizar um filme moderno com a ação situada no passado”²⁵⁶. A narrativa do filme começa, supostamente em 1930, com o encontro dos dois personagens e avança até 1934, com a morte do casal. Apesar de tomar diversas liberdades históricas, vários episódios reais da vida dos criminosos transparecem nas películas. Na vida real, Clyde Barrow tinha 23 anos, orelhas pontudas, queixo retraído, bem desigual de Warren Beatty, que interpreta o criminoso. Bonnie Parker tinha 1,47m de altura e pesava aproximadamente 45 kg, diferente da atriz Faye Dunaway, elencada para a representar.²⁵⁷



²⁵⁵ Informações obtidas em: *Wikipedia, the free encyclopedia. Clyde Barrow*. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Clyde_Barrow>. Visitado em 10/02/2008.

²⁵⁶ COTT, N. F. *op. Cit.* p. 226.

²⁵⁷ Dados dos criminosos obtidos do Documentário: *Gangster, the Golden Age*. 1988.

O verdadeiro casal de criminosos Bonnie e Clyde, posando para fotos.

Imagem obtida de:

<<http://condodomain.com/blog/wp-content/>>

Visitado em: 05/03/2008.

Faye Dunaway e Warren Beatty, nos papéis de Bonnie e Clyde, respectivamente. Filme que, teoricamente, busca a recontar a história da dupla de criminosos. Imagem obtida do filme em DVD.

Apesar dessa distância, diversos aspectos da vida dos criminosos são retratados. O primeiro a transparecer é a frieza peculiar de Clyde. Ele conta à Bonnie, nos primeiros momentos da película, ter cortado os dedos do pé na prisão para não trabalhar, o que verdadeiramente aconteceu. Na película, a motivação para os crimes acontecerem, são os desafios constantes de Bonnie e a resolução de Clyde em aceitá-los. Há, portanto, a aparência de que o lado feminino da dupla seria o dominante. Nancy Cott comenta que, inclusive, em uma seqüência do filme, Bonnie retira de uma sacola um pedaço de fruta e oferece a Clyde, para que ele também morda. Seria, portanto, uma Eva levando Adão para o mau caminho²⁵⁸. No entanto, isso não corresponde à realidade, pois Clyde já era um criminoso inveterado quando encontrou Bonnie, pois já havia cumprido pena por roubo à mão armada. Foi durante a condicional que ele conheceu Bonnie; e, na realidade, o relacionamento de ambos parece ter sido mais convencional que na versão cinematográfica.

Outros aspectos da realidade também aparecem: a inclusão de C.W. Moss como um dos primeiros membros da gangue. Na vida real, o primeiro comparsa dos criminosos foi um homem chamado Ray Hamilton. Quando Ray foi preso, o casal “adotou” um garoto de 17 anos, William Daniel Jones, aparentemente o C.W. Moss da película. E em uma das primeiras seqüências do casal, os gângsteres encontram oakies, abandonando suas casas. Clyde incentiva os migrantes a atirarem nas casas e nas placas dos bancos. Essa simpatia pelos menos favorecidos transparece em outras seqüências: durante um assalto, Clyde não rouba o dinheiro de um fazendeiro pobre; e, posteriormente, são os migrantes que auxiliam o casal durante uma fuga. Na vida real, parece não ter existido tal relação. A empatia com migrantes foi, possivelmente, um “empréstimo” das características de John Dillinger. Cott comenta que isso aconteceu porque os roteiristas da película, David Newman e Robert Benton tiveram, como fonte, uma biografia de Dillinger.²⁵⁹ Outros trejeitos de Dillinger também aparecem na película.

²⁵⁸ COTT, N. *op. cit.* p. 222.

²⁵⁹ *Id.*, p. 222.

Na realidade, o criminoso tinha o hábito de saltar por cima das bancadas dos bancos, para impressionar. Na película, quem faz isso é Buck Barrow (Gene Hackman), irmão de Clyde. As inconsistências ainda persistem quando, em outra seqüência, os criminosos prendem e debocham de um patrulheiro, Frank Hammer. Na vida real, foi esse delegado que perseguiu a dupla de criminosos durante cerca de 120 dias e, por fim emboscou-os. Ele nunca foi humilhado pessoalmente por eles, o que acontece na película.²⁶⁰

Apesar das diversas disparidades, vários acontecimentos retratados pela película aconteceram também na vida real. Aparecem, por exemplo, os infrutíferos roubos a bancos. Bonnie e Clyde não conseguiram arrecadar, durante sua carreira, mais de 3.000²⁶¹ dólares, o que se deveu, possivelmente, à crise que assolava as instituições financeiras do período. Outro episódio importante da película (e da vida real) aparece no cerco à gangue em Plate, Missouri. A quadrilha saiu atirando, protegendo-se com um colchão. Buck foi atingido, mas eles conseguiram fugir. Quatro dias depois, novo confronto com a polícia em Dexter, Iowa. Buck, ferido, atirou até o fim, morrendo ao lado da arma. E ocupam espaço na película as diversas fotos que o casal tirou na vida real. A mais famosa dessas fotos foi a pose de Bonnie, brincalhona, com um charuto. Graças à imagem, os jornais insistiam que ela fumava charutos, o que a irritava e também à sua família.²⁶² Na película, curiosamente esse fato é comentado: após posar para a foto, Faye Dunaway faz uma careta para o charuto.

Deve-se também observar que, de acordo com o historiador John Neal Phillips, o objetivo de vida de Clyde não era ficar famoso e rico, assaltando bancos, mas se vingar do sistema carcerário americano pelos abusos que havia sofrido em suas prisões. Ao contrário da imagem fria passada de Clyde Barrow por Warren Beatty no clássico filme *Bonnie & Clyde: Uma rajada de balas*, segundo Phillips, ele, na verdade, se sentia culpado pelas pessoas que assassinava. Além disso, supostamente, Clyde era homossexual, o que justificaria a posição dominante de Bonnie na dupla.²⁶³

²⁶⁰ Informações obtidas em: *Crime Library. Bonnie and Clyde*. Disponível em: <http://www.crimelibrary.com/Bonnie_Clyde/Crime_Bonnie01.htm> Visitado em 10/02/2008.

²⁶¹ Dados dos criminosos obtidos do Documentário: *Gangster, the Golden Age*. 1988

²⁶² COTT, p. 220.

²⁶³ Informações obtidas em: *Wikipedia, the free encyclopedia. Clyde Barrow*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Clyde_Barrow>. Visitado em 10/02/2008.



Imagem de Bonnie Parker, fumando um charuto, o que não acontecia. Imagem obtida em: <http://www.pbs.org/wgbh/amex/dillinger/gallery/images/11.jpg> Visitado em 05/03/2008.

Faye Dunaway como Bonnie Parker. Novamente, a inspiração em aspectos da realidade, no caso, as fotos tiradas pelos próprios criminosos. Imagem obtida da película em DVD.

Por fim, após diversas peripécias, o filme mostra o destino trágico de Bonnie e Clyde. Assim como na película, os criminosos acabaram sendo traídos por um parceiro e emboscados, o que aconteceu em 23 de maio de 1934, mesmo ano da morte de Dillinger. O carro destruído mostra como os policiais temiam o casal. Possivelmente, esses criminosos eram mortos pelos policiais pelo temor de que júris fossem simpáticos aos criminosos. Essa possibilidade – realmente plausível – foi explorada por outros filmes. Em *Os Intocáveis*, Elliot Ness acaba matando Frank Nitti, pois ele alega que será liberado pelo júri e por juízes corruptos.²⁶⁴

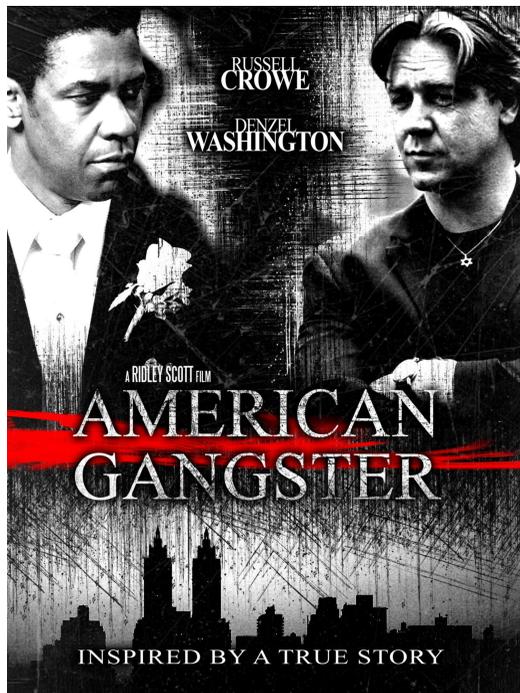
A morte de Dillinger, Bonnie e Clyde e outros gângsteres rurais assinalou o fim de uma época onde os criminosos podiam fugir da lei, simplesmente, atravessando a fronteira de um estado para outro. Mas os

²⁶⁴ A morte de Frank Nitti, pelas mãos de Eliot Ness, em *Os Intocáveis*, é totalmente fantasiosa. Frank Nitti também foi conhecido como *The Enforcer* (o soldado). Apesar do apelido, foi um dos principais tenentes de Capone. Possivelmente sofrendo de um câncer em fase terminal, Nitti suicidou-se com dois tiros na cabeça na plataforma da Estação Central de Illinois, em 19 de março de 1943. In.: <http://www.gambino.com/bio/franknitti.htm>. Visitado em 03/06/2008>.

criminosos oriundos da década de 1930 ainda servem de inspiração para produções cinematográficas. Um exemplo interessante é o da família de criminosos Barker, chefiados por Ma Barker. A versão filmica da mãe criminosa apareceu em *Fúria Sanguinária*. Na película, a mãe de Cody Jarret faz tudo para proteger o filho e os interesses dele nos negócios.

2.1.3. – *Tendências atuais na representação do crime*

A tendência de retratar bandidos e esquemas criminosos reais não foi uma característica apenas de filmes de gângster mais antigos. Produções bem mais recentes continuam a apresentar essa disposição. Há, aqui, dois exemplos bastante interessantes. O primeiro é a produção *Os bons companheiros*, de 1990, dirigido por Martin Scorsese. O filme é uma versão cinematográfica do livro *Wiseguy (O homem da Máfia)*, publicado em 1987) de Nicholas Pileggi, que conta a história de Henry Hill. No filme, Hill (Ray Liotta) é um gângster, nascido ítalo-irlandês que desde a infância, teve a ambição de se tornar um gângster. O relato da película é focado em três amigos: Henry Hill, Tommy DeVito (Joe Pesci) e James Conway (Robert de Niro). O filme acompanha a inclusão de Hill nos negócios criminosos, a rotina de “serviços” e o estilo de vida de um homem que vive do crime. Ao contrário das películas anteriores sobre gângsteres, nenhum deles chega a ascender muito. São conhecidos e respeitados, mas se mantêm em um nível relativamente inferior na escala hierárquica. O filme termina quando Hill é preso e acusado de tráfico de drogas – uma atividade contrária aos interesses do grupo mafioso. Sem dinheiro e abandonado pelos amigos, Hill entrega seus colegas em troca de redução da pena, cometendo o que seria considerado uma das piores traições: entregar os “companheiros”. Hill entrou para o programa de proteção a testemunhas do FBI, onde vive até hoje.



O cartaz de *O gângster*. Inclui a informação: *Inspired by a true history*.

Assim como outros filmes de gângster, a película é inspirada em acontecimentos verídicos. Imagem obtida em: Internet Movie Data Base.

Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Visitado em 15/06/2008.

O segundo exemplo é o filme *O gângster*, de 2007, dirigido por Ridley Scot. Como indica o cartaz, é um filme diretamente “inspirado em uma história real” e ambientado no Harlem em 1968. A narrativa é dividida em dois núcleos: o policial, chefiado por Richard “Richie” Roberts, um policial honesto, que lidera um grupo anti-drogas e vasculha as ruas em busca dos fornecedores. O outro núcleo é o criminal, onde Frank Lucas (Denzel Washington) lidera um império milionário de importação e distribuição de heroína.



Frank Lucas, à época de sua prisão. Imagem obtida em: *The Real American Gangsters*. Disponível em:

<<http://joelpatrick.wordpress.com/2007/12/21/the-real-american-gangsters>> Visitado em 01/06/2008.



Denzel Washington, no papel de Frank Lucas. Imagem obtida da película em DVD.

O clima de agitação gerado pela Guerra do Vietnã é a base da história, pois há um abalo na sociedade americana. Diversos ex-combatentes, ao retornarem para os Estados Unidos, estão viciados em derivados de ópio e não conseguem encontrar drogas para nutrirem o vício. Lucas percebe esse fato e decide suprir essa demanda. Além disso, da região do embate (o “Triângulo Dourado”: Camboja, Laos e Vitnã) que Lucas importa heroína, escondida em caixões de militares mortos durante o conflito. Gradativamente, o contrabando aumentou, chegando a três toneladas da droga por viagem. A produção da película realizou um estudo bastante criterioso do esquema criminoso, inclusive entrevistando os protagonistas verídicos da história: Frank Lucas, após cumprir sua sentença; e o policial Richie Roberts. Diversas cenas da película são diretamente baseadas na história real e no relato de Lucas, incluindo sua viagem a Bangcoc e os contatos com os criminosos de lá, a convivência com os irmãos, entre diversas outras. Talvez uma das mais importantes dessas seqüências seja a presença de Frank Lucas em

uma luta de Muhammad Ali contra Joe Frazier, o que ocorreu verdadeiramente em 1971. No filme, este é um ponto fundamental de virada no roteiro. Até esse momento da película, Frank Lucas estava anônimo. Em virtude do exuberante casaco de pele, vestido por Lucas, os policiais o reconhecem como alguém importante no submundo.

Pelo lado policial, o filme dá ênfase à estratégia adotada por Ritchie para combater o tráfico. Eles não se preocupavam com traficantes pequenos ou maconha. O trabalho todo girava em torno da busca e apreensão dos grandes traficantes de heroína. O consumo de uma droga de alta qualidade, com a qual os viciados não estavam acostumados, resultava em um alto número de mortes; tornou-se urgente descobrir quem gerenciava esse esquema. Outros detalhes interessantes, observados com bastante critério pela produção, são as técnicas utilizadas para determinar o grau de pureza da heroína. Segundo a metodologia utilizada por laboratórios químicos, definir um grau de pureza é um processo demorado, envolve um laboratório especializado com equipamentos sofisticados, horas de cozimento e diversos reagentes para alcançar um resultado satisfatório. O mais fácil é determinar o grau de *impurezas* presente na droga. Para isso, se utiliza um reagente que se torna azul com maior rapidez em contato com a droga pura. Para efeitos cinematográficos, foi este o método utilizado no filme²⁶⁵.

O filme termina com a prisão de Frank e o auxílio que ele prestou à polícia, desvendando todo esquema e entregando todos os envolvidos. Sua cooperação seguiu-se em mais de 150 pessoas indiciadas, incluindo policiais envolvidos em esquemas corruptos. Muitos se entregaram quando perceberam que Lucas ia testemunhar no processo. Por fim, Frank Lucas foi condenado a 70 anos de prisão, dos quais cumpriu 15 por delação premiada e bom comportamento. *O gângster* é uma obra a demonstrar, através dos anos, que a tendência do cinema de buscar acontecimentos verídicos ainda permanece uma constante, principalmente nos filmes desse gênero.

2.2. – Justificativas para uma estética realista.

Mas por quê os filmes de gângsteres buscam tanto os episódios reais ou se inspiram em aspectos da realidade? Há, a princípio, três explicações possíveis para essa questão. A primeira delas é baseada na alegação do cineasta John Sayles: “Filmes são feitos simplesmente porque as histórias são boas e é mais fácil partir de uma história já

²⁶⁵ Informação obtida no documentário *Teste de Heroína*, realizado em 2006. Presente na película em DVD.

existente do que tirar uma de dentro da cabeça. Alguém já viveu de verdade aquele enredo.”²⁶⁶ Essa primeira justificativa tem uma relevância considerável nos filmes de gângster, pois esse gênero de filmes, em geral, apresentam relatos e histórias bastante promissoras e possuem um grande apelo junto ao público em geral. Isso acontece porque o submundo do crime funciona paralelamente ao Estado e, embora esteja na ilegalidade, exerce influência sobre, praticamente, toda a população do planeta. Em segundo lugar, relacionado com a primeira justificativa, sempre há um interesse do público sobre a questão da criminalidade. Sobre isto, o jornalista e roteirista Ben Hecht²⁶⁷ escreveu, em sua biografia, sobre algumas características que governaram os filmes de gângster do período. Segundo ele, “o negócio era esquecer os heróis e vilões e escrever um filme contendo apenas vilões e bandidos. Eu não tinha que contar mentiras sobre eles. Como jornalista, aprendi que as pessoas de bem – [a audiência] – amavam criminosos. Adoravam ler, tanto sobre seus problemas, quanto sobre seu sadismo. Meus filmes basearam-se na simples verdade”²⁶⁸. Da mesma forma, W. R. Burnett, autor da romance *Little Caesar* (que deu origem ao filme *Alma no lodo* e também co-roteirista de *Scarface*), nasceu e cresceu em Chicago, a cidade dos gângsteres. Simplesmente escreveu livros sobre o tema, focados na figura de Al Capone²⁶⁹.

Finalmente, uma terceira justificativa para a busca da realidade nos filmes de gângster provém dos cânones ditados por *Inimigo público* e *Alma no lodo*, películas produzidas nos primeiros anos da década de 1930. Essas produções foram fortemente condicionadas por fatores comerciais e representaram um processo econômico de custo-benefício mais conservador, resultado direto do período da Depressão: a contenção de despesas.

Em 1930, quando o produtor Darryl F. Zanuck assumiu a chefia de produção do estúdio, segundo o historiador Thomas Schatz, a Warner era uma companhia de poderes e recursos consideráveis, mas desprovida de personalidade. Schatz comenta que, até então, Harry Warner fora um homem forte e havia transformado a companhia, a qual, outrora, era uma

²⁶⁶ Entrevista do cineasta John Sayles concedida a Eric Foner. In: CARNES, M. *Passado imperfeito...* p.11.

²⁶⁷ Ben Hecht (1894-1964), jornalista e roteirista norte americano. Escreveu diversos roteiros para filmes de gângsteres, entre eles *Scarface* e *Paixão e Sangue*. In: BAXTER, J. *The gangster film...* p. 61.

²⁶⁸ FRENCH, P. *op. cit.* p. 68.

²⁶⁹ Informação obtida no documentário “*Alma no lodo: o fim de Rico, o começo do anti-herói*”. Disponível na versão em DVD do filme.

empresa de segunda classe em um grande estúdio – graças em parte à incorporação do som nas películas, tecnologia em que a Warner foi uma das pioneiras, como será discutido no próximo capítulo. Zanuck passou a desempenhar uma função ambivalente no estúdio ao representar a interface entre os proprietários e os assalariados. De acordo com Thomas Schatz, Zanuck procurava conciliar o interesse econômico do estúdio e a criatividade dos diretores. Por isto, criou um estilo – exemplo de economia técnica e narrativa – bastante diferenciado do que era costumeiramente visto em Hollywood, que se adequava à política financeira conservadora dos chefes do estúdio. Assim, cresceram as produções de baixo orçamento, reduzindo-se o número de longas metragens classe A. Harry suspendeu também os musicais e produções de época, que haviam dominado o mercado no início da era do cinema sonoro, por serem excessivamente dispendiosos. Tal estilo adequava-se perfeitamente à política financeira de Harry Warner.²⁷⁰



Darryl F. Zanuck, chefe de produção da Warner Bros., no início dos anos 1930.

Imagem obtida em: Internet Movie Database. Disponível em:
<<http://www.imdb.com/name/nm0953123/>>. Visitado em 19/09/2007

²⁷⁰ SCHATZ, T. *O gênio...* p. 147.

Zanuck e Harry Warner, interessados no arcabouço do gângster, desenvolveram então uma visão de mundo mais sombria e inóspita. Seus filmes do período da Depressão apresentavam um ritmo acelerado na narração e nos diálogos e mostravam os tipos menos afortunados da sociedade contemporânea, perdedores e vítimas, em vez de enfatizar personagens heróicos e elegantes.²⁷¹ Enquanto outras produtoras buscavam um realismo idealista romântico, a Warner passou a mostrar histórias de bandidos, dirigindo a atenção para indivíduos excluídos da sociedade. A ausência de otimismo ingênuo e o desprezo pelo amor romântico tornaram-se um fator de motivação para o desenvolvimento da trama ou como solução narrativa.²⁷²

A Grande Depressão também contribuiu para condicionar cada estúdio a um estilo característico. A Universal, por exemplo, também, no intuito de driblar a crise econômica estadunidense, especializou-se nos filmes de horror. A empresa passou a lançar filmes como *Drácula* (Dracula, Universal, 1931), *Frankenstein* (Frankenstein, Universal, 1931), *A múmia* (The mummy, Universal, 1932) e *Assassinatos na Rua Morgue* (Murders in Rue Morgue, Universal, 1932). Estes filmes da Universal tinham sempre um final feliz. Tratava-se de uma mensagem para o público da Depressão: assim como nos filmes, tudo também acabaria bem na crise econômica que assolava o país.²⁷³

Enquanto isso, a Warner investia em películas inspiradas por gângsteres. Zanuck, em particular, prestava atenção em detalhes e mantinha contato com as tendências sociais, como também de um material de revistas de crime. Segundo ele, para se escrever sobre gente comum, é preciso escolher as manchetes de jornal. Obviamente, os produtores não podiam dizer que *Alma no lodo* apresentava um Al Capone disfarçado. Posteriormente, porém, Zanuck e o diretor Mervyn LeRoy admitiram que a narrativa fazia alusão a Al Capone.²⁷⁴

Outra característica que propiciava a produção da Warner de filmes de gângster era o fato de eles se adequarem ao processo de conservação de custos, pois eram filmes que não exigiam grandes reconstituições de época, vestuário e cenário. Os filmes de gângster, assim como os de ação, não incluíam uma co-estrela (necessária em filmes românticos, por exemplo) e eram, portanto, bem mais

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Id., p. 146-147.

²⁷³ BENOSKI, D. A. O despertar do monstro: depressão, ciência e divindade em Frankenstein. *Fronteiras: revista catarinense de história*. n. 14. Florianópolis : Anpuh. 2006. p. 75-89.

²⁷⁴ Informações obtidas no documentário *Alma no lodo: o fim de Rico, o começo do anti-herói*. Presente na película em DVD.

econômicos.²⁷⁵ As roupas, armas, automóveis e ambientações também eram contemporâneas à produção das películas, o que barateava o custo de produção. É possível, então, afirmar que a qualidade artística dos filmes de gângster da Warner não representava simplesmente a expressão individual dos produtores, mas uma combinação de forças institucionais. De acordo com Schatz, “O estilo de um roteirista, diretor ou ator, fundia-se com as operações de produção e com a estrutura administrativa do estúdio, seus recursos e a reunião de talentos que ele promovia, suas tradições narrativas e sua estratégia de mercado. Em último caso, qualquer estilo individual nada mais era que uma inflexão dada ao estilo estabelecido pelo estúdio”²⁷⁶. Um esquema de produção subordinado ao Estilo Clássico de Hollywood.

Todo o processo de criação da Warner girava em torno de suas estrelas e a questão econômica era fundamental – a exemplo do que ocorria em outros estúdios. Os atores pertenciam a uma nova safra de profissionais, resultado da estratégia de produção voltada para a relação custo-eficiência. James Cagney e Edward G. Robinson eram estrelas emergentes (ao menos na época de lançamento de *Alma no lodo* e *Inimigo público*) e se dispunham a trabalhar com maior frequência e por salários menores, além de exercer pouca influência sobre seus filmes e papéis. Eram escolhidos para interpretar personagens com o mesmo tipo de caracterização e dentro do mesmo gênero fílmico, em roteiros que exigiam apenas uma estrela. O gosto de Zanuck passou a permear toda a produção e se deu ênfase aos filmes de ação dirigidos ao público masculino. Em *Inimigo público*, Zanuck andava pelo estúdio de filmagem, repetindo ao diretor William Wellman que não deveria haver “um pinga sequer de sentimentalismo”²⁷⁷.

A influência dos produtores, nos filmes, refletia-se até mesmo na escolha dos atores. O episódio da seleção de Edward G. Robinson, escalado para o papel de Rico Bandello em *Alma no lodo*, tem duas versões. A primeira, de Jack Warner, afirma que o diretor Mervyn LeRoy não queria Robinson para o papel. LeRoy demonstrava preferência por um outro ator, na época, desconhecido, Clark Gable para protagonista. Jack Warner, no entanto, foi contrário: “Ridículo! Gable não pode ser Rico. Tem orelhas de abano”. A versão de Leroy, ao contrário, diz que ele não queria Gable no papel. Na verdade, Gable interpretaria Joe, o amigo de Rico (que acabou nas mãos de Douglas

²⁷⁵ SCHATZ, p. 147-148.

²⁷⁶ Id, p. 20.

²⁷⁷ Id, p. 148.

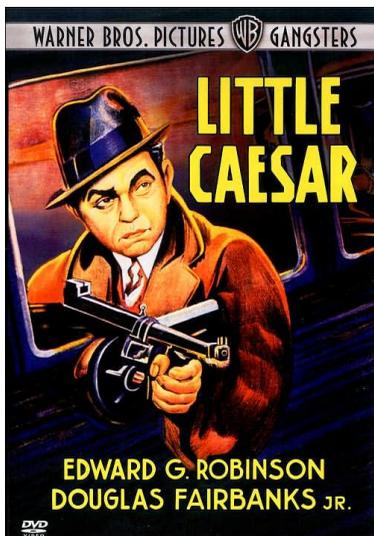
Fairbanks Jr.). Dessa forma, repete-se a mesma história de Jack Warner que insistia em não querer o “orelhudo” no filme. Robinson, por sua vez, já havia interpretado um gângster em 1930, num filme chamado *The Widow from Chicago* (Idem, First National Pictures, 1930). É possível que Jack tenha encontrado Edward Robinson dentro da própria Warner. O seu biótipo era muito similar ao de Al Capone; baixinho, tinha pescoço curto, nariz achatado. Bastava apenas ter uma cicatriz e teriam Al Capone. Além da semelhança na aparência, a voz também era similar. Na verdade, Robinson era um homem culto e que lia muito; era sofisticado, entendia de arte e colecionava quadros, um intelectual que interpretava durões. Durante as primeiras filmagens, contrário à violência, Robinson fechava os olhos cada vez que a arma disparava. Era necessário colar suas pálpebras com fita adesiva.²⁷⁸ Quanto ao diretor, Mervyn LeRoy era um dos poucos que possuía relativa autoridade sobre roteiro e montagem de seus filmes. Segundo Schatz, isto aconteceu graças a seus filmes que foram sucesso de público e crítica, contribuindo para o florescente estilo da Warner e garantindo autoridade e salários maiores ao diretor.²⁷⁹ Seu sucesso devia-se, em grande parte, à sua sensibilidade em relação à sociedade e às formas de expressão contemporânea, ao senso de realismo que partilhava com Zanuck e à notável eficiência que demonstrava. LeRoy realizava de seis a oito longa-metragens por ano, dentro do cronograma e do orçamento; o único diretor capaz de produzir de cinco a seis minutos de filme por dia, contra dois minutos e meio de outros diretores. O que se perdia em técnica e dramaticidade era compensando em termos de baixo custo de produção.²⁸⁰ Schatz comenta que “isto garantia a LeRoy liberdade e autoridade maiores que a de seus colegas, embora, em virtude de seu ritmo frenético, dispusesse de muito pouco tempo para as exercer.”²⁸¹

²⁷⁸ Informações obtidas no documentário *Alma no lodo: o fim de Rico, o começo do anti-herói*. Presente na película em DVD.

²⁷⁹ De 1930 a 1933, LeRoy produziu 23 filmes para o estúdio, sendo os mais importantes *Numbered men*, *Alma no lodo*, *Sede de Escândalo* (Five star final), *O fugitivo* (I am a fugitive from a chain gang) e *Cavadores de ouro* (Gold Diggers).

²⁸⁰ SCHATZ, p. 151.

²⁸¹ Id.



Os filmes de gângsteres da Warner. Imagens retiradas das capas dos DVD's.

Imagens obtidas em:

Internet Movie Data Base. In: <<http://www.imdb.com>>. Visitado em 15/06/2008.

Inimigo público surgiu do romance *Beer and Blood*²⁸², escrito por dois autores de Chicago: Kubeck Glasmen e John Bright. Várias passagens do romance se inspiraram em guerras de gangues reais. Assim, a arrogância e a violência de Tom e Matt tornaram-se possíveis porque todos os envolvidos na produção do filme sabiam que estes acontecimentos eram verídicos. Isso, teoricamente, poderia conferir um aspecto quase documentário a esses filmes. As características da produção de *Alma no lodo* e *Inimigo público* reforçam a idéia da “estética comercial” que Richard Maltby lança em seu livro. Segundo Maltby, a idéia de que os filmes de Hollywood são determinados, em última instância, por sua existência como artigos comerciais é central para compreender o funcionamento de Hollywood. Este argumento se encaixa com a visão de um cinema estilisticamente determinado pela motivação econômica²⁸³.

²⁸² Cerveja e sangue, no original. O livro nunca foi publicado, pois os direitos foram comprados pelo estúdio Warner.

²⁸³ MALTBY, R. *Hollywood...* p. 07.

Scarface, por sua vez, não esteve tão ligado à questão econômica. Essa produção esteve mais relacionada aos desejos estéticos do milionário e produtor de filmes Howard Hughes. Em 1932, Hughes se encorajou com o êxito de uma de suas produções, *Última Hora* (*The Front Page*, Caddo Company, 1931).²⁸⁴ Decidiu produzir o que ele considerava “maior filme de gângsteres já feito”. Filmes sobre gângsteres eram a vanguarda no momento, mas ainda assim Hughes foi seriamente advertido por seus conselheiros a não fazê-los. A Warner já havia alcançado grande sucesso com *Alma no lodo* e *Inimigo público*. O que mais, portanto, poderia se dizer sobre o crime organizado?, alegavam os conselheiros de Hughes.²⁸⁵ Além disso, como será discutido no capítulo 3, os censores estavam cada vez mais preocupados com a crescente produção de filmes retratando a vida de criminosos. Foram, no entanto, essas adversidades que motivaram Hughes, que era atraído por desafios, a fazer um filme sobre gângsteres.

Hughes comprou os direitos do romance *Scarface* de Armitage Trail e contratou Ben Hecht para transformá-lo em roteiro. Para a direção, Hughes tinha um diretor em mente: Howard Hawks que, na época, era um diretor *free-lancer*. Já havia dirigido dois filmes para a Warner em 1932: *Delirante* (*The Crowd Hours*, Warner, 1932) e *O Tubarão* (*Tiger Shark*, Warner, 1932). Segundo uma história contada pelo historiador Toni Thomas, Hawks e Hughes já haviam tido brigas, anteriormente, por conta da filmagem de *A Patrulha da Madrugada* (*The Dawn Patrol*, Warner, 1930), um filme sobre a aviação na Primeira Guerra Mundial. Hughes acusava Hawks de ter roubado uma série de idéias de seu filme *Anjos do Inferno* (*Hell Angels*, Caddo Company, 1930), que tratava do mesmo tema. Mesmo assim, certo dia, enquanto jogava golfe, Hawks recebeu um telefonema de Hughes, que o convidou para jogar golfe. O jogo começou com Hawks recusando todas as ofertas de trabalho no primeiro buraco e, quando chegaram ao 18º buraco, Hawks já aceitara a proposta de dirigir *Scarface*.²⁸⁶

A busca pela realidade nos filmes de gângster é, provavelmente, uma das mais marcantes características do gênero. No processo de representação do real, fica mais uma vez evidente a influência gerada pelas películas que definiram o gênero, produzidas no início da década

²⁸⁴ A trajetória de Howard Hughes e suas produções em Hollywood são mostradas no filme *O aviador* (*The Aviator*, Warner, 2004), de Martin Scorsese.

²⁸⁵ THOMAS, T. *Howard Hughes...* p. 91.

²⁸⁶ Id. p. 93.

de 1930. *Alma no lodo*, conforme citado no primeiro capítulo, criou o que Stephen L. Karpf denomina de *Little Caesar Syndrome*: um grupo de características que definiu o gênero de gângster e foi seguido por diversas outras produções.²⁸⁷ *Inimigo público* seguiu pelo mesmo caminho e teve como inspiração a vida do gângster Earl (Himye) Weiss, um irlandês que desafiou Al Capone. *Scarface* foi diretamente baseado na vida de Al Capone. Com o sucesso obtido nas bilheterias, parecia natural que películas posteriores seguissem as qualidades dessas películas, principalmente nos aspectos do cotidiano dos espectadores. Mais recentemente, ainda parece haver a tendência de unir questões econômicas com a produção de boas narrativas. Geralmente, esses dois aspectos estão relacionados: boas histórias geram boas bilheterias; e muitas boas histórias são provenientes de acontecimentos reais. É, portanto, de se esperar que filmes de gângster continuem a utilizar histórias reais como inspiração.

²⁸⁷ KARPf, S. The gangster film...p. 238.

CAPÍTULO 03

A VIOLÊNCIA NOS FILMES DE GÂNGSTER

*“Se alguém der uma de Charles Bronson, amasse o nariz dele com a pistola.”*²⁸⁸

De modo geral, define-se violência como sendo o uso de palavras ou ações que machucam as pessoas ou as levam à morte. É violência também o uso abusivo ou injusto do poder, assim como o uso da força, geralmente destrutiva, que resulta em ferimentos, sofrimento, tortura ou morte. Nega-se autonomia, integridade física ou psicológica e mesmo a vida ao outro.²⁸⁹ É o uso excessivo de força, além do necessário ou esperado. O termo deriva do latim *violentia* (que por sua vez é qualquer comportamento ou conjunto de deriva de *vis*, força, vigor); aplicação de força, vigor, contra qualquer coisa ou ente²⁹⁰. Ela também pode ser entendida como o rompimento ou a tentativa de rompimento de uma ordem natural, social, moral ou jurídica. Este ato ocorre mediante o uso de uma força à qual se opõe outra força que atua no sentido da preservação desta ordem – a base da narrativa em diversos filmes de gângster: a luta contra uma moral, ordem legal ou social vigentes na busca de ascensão social.

Os filmes de gângster são ricos exemplos da representação da violência, seja ela física ou psicológica. Para o gângster, a violência é um recurso, um utensílio de sobrevivência, uma maneira de resolver conflitos, sendo a principal ferramenta de manutenção dos negócios. O gângster traz, por um lado, um aspecto de sociabilidade e cooperação, mas de alta agressividade por outro. Através da violência, o gângster inspira temor e adquire respeito. Sob muitos aspectos, pode-se afirmar que, quanto mais violento é o protagonista da película, maior o sucesso profissional alcançado.

²⁸⁸ Mr. White (Harvey Keitel) ensina como agir durante um assalto, em *Cães de Aluguel* (1992).

²⁸⁹ BURNET, M. *Meios de informação e violência*. Lisboa : Edições 70. 1971. p. 15-17.

²⁹⁰ ODÁLIA, N. *Que é Violência*. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 09-25; LIEF, H. I. Contemporary forms of violence. In: ENDLEMAN, S. *Violence in the streets*. Chicago : Quadrangle Books. 1968. p. 49.; e também: *Wikipedia, the free encyclopedia*. *Violência*. Disponível em:

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Viol%C3%Aancia#column-one#column-one>>. Visitado em 05/03/2008.

Nos filmes, a violência pode se apresentar de duas maneiras básicas. A primeira delas é a violência sem vítimas (ou, ao menos, sem vítimas *diretas*). Essa espécie compreenderia as atividades ilegais, tais como o tráfico e o uso de entorpecentes, a exploração da prostituição e do jogo. Em segundo lugar, está a violência com vítimas (diretas), incorporando o ataque direto, os bombardeamentos, a guerra entre gangues, a coerção, o homicídio e o espancamento de outras pessoas – esta última apresentando, portanto, um caráter de imediatismo.

Este capítulo tem por objetivo elucidar diversos aspectos da violência presente nas películas de gângster. Procura-se analisar em que contexto surge o comportamento violento dos gângsteres das películas. Em seguida, são respondidas as seguintes questões: como a violência pode ser caracterizada, dentro dos conceitos de violência direta e indireta nos filmes de gângster? Quais são os instrumentos da violência presentes nos mesmos? E, finalmente, qual relação pode ser estabelecida entre a censura cinematográfica, os avanços tecnológicos e a representação da violência. Nesse último quesito, aborda-se a introdução do som, um dos elementos fundamentais para o florescimento da narrativa do gênero de gângsteres.

3.1. - As teorias do crime: justificativas para um comportamento violento

Como foi visto anteriormente, os gângsteres são representados como indivíduos ambiciosos, decididos e violentos, com moral, ética e leis próprias. Eles estão dispostos a enfrentar todas as adversidades no intuito de ascender socialmente. Essa busca pelo sonho americano, empreendida pelos criminosos, ultrapassa os limites da moralidade convencional e se realiza através do crime. Essa constatação pode ser percebida através de seqüências em diversas películas. Em uma cena, de *Scarface* (1932), Camonte (Paul Muni), com uma metralhadora Thompson²⁹¹ nas mãos, grita: “*Com esta máquina de escrever, vou datilografar meu nome em toda a cidade!*”. Em *Os infiltrados* (2006), Frank Costello (Jack Nicholson) entrevista um candidato a membro de seu grupo, segurando uma mão decepada de um inimigo. Para ele, esta é uma maneira de demonstrar seu poder de vida e morte e também pressionar o candidato. Johnny Rocco (Edward G. Robinson), em *Paixões em Fúria* (1948), dispara diversos tiros contra um policial que pretendia entregá-lo, mesmo sabendo que tal policial estava com a arma

²⁹¹ Uma das mais eficientes armas utilizadas por gângsteres. O arsenal dos criminosos será discutido adiante.

descarregada. Estes e outros exemplos, presentes em muitas películas do gênero, ilustram o caráter amoral desses personagens.

Os filmes de gângster constituem um campo especial para se estudar as causas e características da violência. Essas produções, através de flashbacks ou outros recursos narrativos e cinematográficos, podem revelar traumas de infância, condições sociais ou outros aspectos capazes de induzir os personagens à criminalidade. As películas também permitem explorar as psiques de criminosos famosos, como Al Capone, Clyde Barrow, Frank Lucas, entre outros. Finalmente, esses filmes incorporam explicações particulares para as causas da criminalidade – muitas vezes embasadas em teorias criminológicas de suas épocas de produção. Sobre isso, Rafter escreve que, por exemplo, durante os anos 1930, os criminologistas apontaram a eugenia e as condições sociais e a imigração como causa do crime. Nos anos 1940, as explicações embasadas por teorias Freudianas tornaram-se populares e, portanto, os filmes seguiram essa tendência, apresentando criminosos dirigidos por impulsos psicológicos.²⁹²

Mas por que os gângsteres são tão violentos? A criminalidade e a violência presente nessas películas podem ser atribuídas a uma enorme gama de fatores. E o fator que mais motivou a violência nos filmes de gângster foi, certamente, a ambição por poder. Em certas películas, essa ambição se transforma em um apetite insaciável. As duas versões de *Scarface* (1932 e 1983) e, também *Fúria sanguinária* (1949), mostram personagens totalmente focados na conquista do *topo do mundo*. O diálogo entre Frank McCloud (Humphrey Bogart) e Johnny Rocco (Edward G. Robinson) demonstra com clareza o assunto:

Rocco: Espertalhão. Você tem um milhão de dólares? Quanto é que tem?

Frank: Nada.

Rocco: Mas é um espertalhão.

Frank: Me educaram para coisas pouco práticas. Consigo foi diferente.

[...]

Rocco: Vou lhe dizer uma coisa. Só há um Johnny Rocco!

Frank: Sim, ele sabe o que quer!

Outros personagens: O que é?

Frank: Ele quer mais. Não quer, Rocco?

Rocco: Isso! Mais! É isso mesmo! Eu quero mais!

Frank: Alguma vez terá o suficiente?

²⁹² RAFTER, *Shots in...* p. 48.

Rocco: Bem, até hoje nunca tive. Acho que não!

Junto com a ambição pelo poder, vem o desejo por uma vida melhor, ou seja, mais dinheiro, mais reconhecimento, maiores oportunidades de ascensão através da estrutura de classes. Essa ambição é satisfeita, principalmente, através de um comportamento desviado das normas sociais, que foi justificado por duas causas principais. Em primeiro lugar, aparecem as explicações biológicas ou eugenistas, que tendem a considerar a má-formação genética, a psicopatia ou a doença mental como pretexto para o crime. Em segundo, estão as causas sociais que, segundo os filmes, são capazes de conduzir os personagens a uma vida de delinquência. Em terceiro lugar, estaria uma síntese de tais aspectos, associada a fatores psicológicos.

3.1.1. – Fúria sanguinária; Mortalmente perigosa: o gângster psicopata.

Algumas películas apresentaram questões ligadas à biologia para justificar a violência. Essa vertente de filmes remete diretamente à vanguarda expressionista alemã. O mais eloqüente representante dessa vertente foi, certamente, *M, o vampiro de Düsseldorf*, dirigido por Fritz Lang em 1931. *M* foi a primeira produção sonora do diretor Fritz Lang e também o primeiro filme sobre um assassino serial – o infanticida da cidade de Düsseldorf, Peter Kürten. Conforme citado no segundo capítulo, Kürten atacou 41 pessoas, das quais 9 faleceram, e foi preso em maio de 1930. Depois de beber o sangue de algumas de suas vítimas, ele foi nomeado como *Vampir Von Düsseldorf* (vampiro de Düsseldorf). De acordo com as vítimas sobreviventes, ele era bem-vestido, amigável, confiável e respeitável. Kürten foi executado em 2 de julho de 1931 em Cologne; foi um exemplo de um assassino serial com a aparência de um cidadão exemplar²⁹³. A película apresentou uma sombria história de homicídios, onde a polícia e o submundo se unem para encontrar o homicida, apelidado de “vampiro”. A loucura, nessa película, figurou como um elemento central na trama, justificando os assassinatos. Lang considerou o trabalho do fisiologista italiano Cesare Lombroso, pioneiro da teoria do “tipo criminal”, além de utilizar a frenologia, técnica que analisa as tendências anti-sociais com base nas medidas de faces e crânios de seres humanos. O trabalho de Lombroso, *Atlas das Classes Criminais* (1895), apresenta o modelo de um assassino clássico pelas suas composições físicas. A máxima do autor, “Não

²⁹³ *Fritz Lang's 'M'*. Disponível em: <<http://www.cyberroach.com/m/default.htm>>, visitado em 10/05/2004.

existem criminosos, somente crimes”, foi citada por Lang mais de uma vez em entrevistas sobre o filme²⁹⁴. O filme também lançou as bases para filmes de psicopatas, de investigação e dos clássicos *noir* das décadas de 40 e 50, especialmente quando Fritz Lang se estabeleceu nos Estados Unidos.²⁹⁵

Nos Estados Unidos, o mais eloqüente representante das tendências eugênicas foi, como citado anteriormente, *Frankenstein*, de 1931. Mas as películas de gângsteres também representaram a doença mental e a obsessão como causas da violência e da criminalidade. Essa explicação apareceu com maior freqüência no período do cinema *noir* (1941-1959), ratificando a paranóia e a loucura como elementos típicos dessas produções. Nesse quesito, é possível encontrar duas obras representativas dessa vertente. A primeira é *Fúria sanguinária* (1949) e a outra é *Mortalmente perigosa* (1949).

Fúria sanguinária acompanha as atividades do grupo de criminosos liderado por Cody Jarret, incluindo sua esposa Verna (Virginia Mayo) e sua mãe, Ma Jarret (Margaret Wycherly). Jarret tem uma obsessão doentia por sua mãe – o que é descrito por um policial como “*uma devoção psicopata, arrebatadora*”. Essa característica foi definida em um artigo de Raymond Durnat como um aspecto profundamente psicológico – associado às teorias freudianas, bastante discutidas na época. Dessas, a principal é, evidentemente, o complexo de Édipo²⁹⁶. Jarret é, também, constantemente assolado por terríveis enxaquecas. Esses ataques fazem-no perder totalmente o controle sobre seus atos. Segundo Yaquinto, no script original da película, Jarret era simplesmente um homem violento e não haveria uma explicação para sua brutalidade. Foi James Cagney quem decidiu transformar o personagem em um psicopata²⁹⁷, centrando em Jarret toda sua experiência em construir gângsteres, advinda de anos anteriores. O resultado foi um homem insano, brutal, agressivamente sexual, que rejeita as fraquezas e representa uma ameaça constante, até o momento de sua morte.

Outro emissário dessa vertente foi *Mortalmente perigosa*, citado no segundo capítulo, mais uma das versões da história de Bonnie e Clyde. O filme retrata dois criminosos que estão sempre juntos, “*como armas e munição*” – segundo um personagem da película. Annie Laurie

²⁹⁴ MCGILLIGAN, Fritz Lang: *the nature of the beast*. St. Martin's Press : New York. 1997. p. 148.

²⁹⁵ BENOSKI, D. A. *Cinema: representação...* p. 66.

²⁹⁶ DURGNAT, R. *Paint it...* p. 49.

²⁹⁷ YAQUINTO, M. *Pump...* p. 84.

Starr (Peggy Cummins) e Bart Tare (John Dall) se conhecem em uma apresentação de tiro ao alvo. Annie desafia alguém da platéia a vencê-la em uma disputa; Bart consegue a façanha. Nesse ponto, Bart é um homem decente, enquanto Annie já cometeu um homicídio. É ela – representando a *femme fatale* típica dos filmes *noir* – que leva Bart a cometer diversos assaltos. Segundo Rafter, a psicopatia não é a única causa do crime em *Mortalmente perigosa*, que adiciona também elementos de amor, ambição, paixão e também de *femme fatale*.²⁹⁸ A alegação de Rafter deve ser considerada, mas a psicopatia tem um aspecto central na trama. Os primeiros quinze minutos da película, aproximadamente, tratam exclusivamente da fixação de Bart por armas de fogo e, inclusive, motivo de uma internação em um reformatório. Apesar dessa obsessão, Bart sempre foi incapaz de matar qualquer ser vivo. Annie, por sua vez, parece compartilhar dessa fixação por armas, mas ao contrário de Bart, ela já matou e mata diversas vezes durante o filme. No decorrer da narrativa, percebe-se que essa é a chave principal da narrativa, pois é através da adoração por armas que eles se conhecem e se apaixonam. Finalmente, por esse mesmo motivo – e através da relação de causa e consequência, tradicional no cinema clássico hollywoodiano – há o final trágico dos personagens, assassinados pela polícia.

Há poucos exemplos de gângsteres com problemas mentais ou afins. Esse tipo de justificativa floresceu com maior intensidade na época *noir* do cinema, compreensivelmente. Afinal, a ambientação psicótica e fatalista e as explicações psicológicas dominaram a indústria cinematográfica nesse período. Dessa maneira, os gângsteres são mostrados, em geral, como indivíduos violentos, mas por algum outro motivo que não a causa eugênica. Em virtude da posição de destaque que os personagens alcançam, a justificativa de uma mente doentia talvez não seja tão satisfatória. O gângster parece ser motivado muito mais por consequências sociais, por uma ambição particular ou, ainda, pelo desejo de ascensão social.

3.1.2. – *As justificativas biológicas / eugenistas*

A vertente de filmes acima descrita é sustentada pelos estudos de dois cientistas. Um deles, é Cesare Lombroso, já citado e o outro é o cientista inglês Francis Galton. O grupo adepto destas teorias apregoava que a onda de crimes seria atribuída a fatores hereditários inatos. Considerava-se que um conjunto de problemas sociais (do crime à

²⁹⁸ RAFTER, N. *Shots...* p. 56.

promiscuidade sexual) eram as conseqüências inevitáveis de indivíduos “defeituosos”.²⁹⁹

Os filmes que apresentam tal explicação biológica / eugenista para o comportamento criminoso são, freqüentemente, (embora não necessariamente) influenciados, a princípio, pelo trabalho de Lombroso. Fisiologista italiano do século 19, Lombroso alegou ter identificado o “tipo criminal”; utilizava a frenologia, técnica que analisa as tendências anti-sociais com base nas medidas de faces e crânios de seres humanos. Os seus trabalhos *Atlas das Classes Criminais* e *O homem criminoso* (1876) apresentam o modelo de um assassino clássico, caracterizado por suas composições físicas.³⁰⁰ De acordo com Lombroso, os criminosos são “renascimentos” de um estágio primitivo da evolução, fracassos biológicos, cujos defeitos hereditários são espelhados em sua composição física e em sua moralidade primitiva. Diferentemente de outros ofensores da moralidade, o “tipo criminal” comete crimes repetidamente e é incapaz de executar outra atividade qualquer, dada a sua natureza criminal.³⁰¹

Já o conceito de eugenia, também incorporado às explicações biológicas para a mente criminosa, surgiu a partir das idéias do cientista Francis Galton, empolgado com o trabalho de seu primo, Charles Darwin, e com a recente redescoberta das experiências realizadas pelo monge Gregor Mendel. A eugenia surgiu como uma nova disciplina, baseada na genética mendeliana e na Teoria da Evolução das Espécies de Darwin, ao propor a melhoria genética da raça humana sob a tutela das “autoridades científicas”, acelerando assim o papel da natureza.³⁰²

Galton lançou as bases da eugenia após publicar o livro *Hereditary Genius* (1869), no qual defendia que “talento e capacidade são heranças genéticas”³⁰³. Como prova disto, usava o argumento de que as melhores famílias inglesas produziam os cidadãos mais destacados e se auto-incluía no exemplo, clamando seu parentesco com Darwin. O que de fato, hoje, considerar-se-ia como condição privilegiada de classes sociais, foi visto como aptidão natural por Galton.³⁰⁴

²⁹⁹ Essa perspectiva eugenista também está relacionada com a questão do Darwinismo social, desenvolvida por Herbert Spencer e tratada no primeiro capítulo.

³⁰⁰ BENOSKI, D. A. “Sou perseguido por mim mesmo”: sociedade e loucura em *M, o vampiro de Dusseldorf*. *Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural : Mundos da imagem: do texto ao visual*. 1 CD-ROM. UFSC : Florianópolis. 2006.

³⁰¹ LOMBROSO, C. *O homem criminoso*. Rio de Janeiro : RIO. 1983.

³⁰² BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Rio de Janeiro : Girafa. 2003. p. 55-59.

³⁰³ A obra de Galton está no site *Hereditary Genius. Francis Galton*. Disponível em: <<http://galton.org/books/hereditary-genius/>>. Visitado em 12/06/2007.

³⁰⁴ BENOSKI, O despertar... p. 87.

O primo de Darwin postulava que a condição genética humana seria fundamental para a melhoria das próximas gerações e inventou uma matemática eugenista onde tentava classificar as pessoas de acordo com a sua excelência genética. De acordo com Galton, as pessoas de “sangue ruim”, ou seja, geneticamente inferiores, só eram capazes de piorar as características genéticas de seus descendentes, não importando a qualidade do cônjuge do ponto de vista genético, ou, em termos mais prosaicos, se tivesse “sangue bom”. A partir disso, Galton projetou um dos princípios dessa matemática, que postula o seguinte:

Sangue bom + sangue ruim = sangue ruim.

Sangue bom + sangue bom = sangue melhor

Sangue ruim + sangue ruim = sangue péssimo³⁰⁵

Dessa idéia, Galton batizou a recém-criada ciência de “eugenia” (do grego, “bem nascer”). Ao chegar a estas conclusões, Galton passou a defender que o Estado controlasse os casamentos, somente os permitindo àquelas pessoas consideradas superiores. Eis então a “eugenia positiva”, ou seja, a melhoria da raça através da reprodução de pessoas consideradas geneticamente superiores. Não obstante, Galton dizia: “O que a Natureza faz de forma cega, lenta e impiedosa o homem deve fazer de modo previdente, rápido e bondoso”. Além disso, o cientista se mostrava claramente contra a reprodução dos “degenerados”: “Nenhum progresso ou intervenção social poderia ajudar o incapacitado”³⁰⁶.

O ideal eugenista encontrou um terreno fértil no início da década de 1910 e prosseguiu até meados da década de 1930³⁰⁷ e, nos Estados Unidos, encontrou reflexos no campo político, inclusive. De acordo com o artigo de Durgnat, o Partido Republicano adotou essa linha de pensamento: os problemas sociais floresciam em decorrência de atitudes incorretas, resultado de problemas morais individuais.³⁰⁸

Os exemplos da influência eugenista apareciam, além de, no cinema, em jornais e revistas especializadas. Foi uma ideologia apoiada pelas divisões sociais acentuadas.³⁰⁹ A imigração, em particular, associou-se à idéia do Darwinismo Social. Uma perspectiva eugenista

³⁰⁵ BLACK, E. p. 58.

³⁰⁶ Id. p. 55-59.

³⁰⁷ RUTH, *Inventing...* p. 13.

³⁰⁸ DURGNAT, R. *Paint it black...* p. 38.

³⁰⁹ No Brasil, a eugenia se projetou com a criação de uma organização chamada *Liga Brasileira de Higiene Mental*, fundada no Rio de Janeiro em 1923, pelo psiquiatra Gustave Riedel. No Brasil, as ações do grupo se ligaram à Eugenia e a higiene mental atingiu cientificamente o campo social. In: COSTA, J. F. *História da Psiquiatria no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro : Documentário. 1976. p. 31-35.

poderia argumentar que, nos filmes *Alma no Lodo* e *Scarface*, os indivíduos recorrem à trajetória do crime por causa de deformações genéticas. Isso por que, além de imigrantes, os protagonistas são os únicos responsáveis por suas escolhas que poderiam ser advindas de alguma degeneração. Há, então, a criação da idéia dos imigrantes do norte e do sul da Europa como criminosos: “Uma face imutável, pesada, mandíbulas pesadas, olhos cruéis...”³¹⁰.

Há exemplos que, possivelmente, remetem a essas explicações eugenistas para o crime em *Alma no Lodo* (1930). A personagem Rico Bandello, a despeito de sua determinação, nunca deixa de ser mostrado como um ignorante, o que acontece duas vezes em uma única seqüência. Convidado à casa do “chefão” da cidade, ele admira o belo mobiliário. Ao ser apresentado a um quadro, no entanto, ele não reconhece o valor artístico da obra, pressupondo que o custo de quinze mil dólares se refere à moldura. Em seguida, bate as cinzas do charuto diretamente no chão. Estas cenas parecem representar um indivíduo medíocre, despreparado para a posição social que alcançou. De acordo com Nicole Rafter, também há vestígios da teoria de Lombroso em *Scarface* (1932). Durante a maior parte da película, Paul Muni interpreta Camonte como um ser primitivo, lascivo e violento, incapaz de um comportamento moral. A performance de Muni ainda acentuou características animais, tornando sua personagem semelhante a um gorila, com cílios e sobrancelhas carregadas³¹¹. São características dos filmes que sugerem a questão do Darwinismo Social, onde os mais aptos estão em posições mais altas da sociedade.

Tais visões biológicas / eugenistas mais significativas não são tão explícitas, mas apenas sugeridas, em *Alma no Lodo*, *Inimigo Público* ou *Scarface*. Em outros filmes do mesmo período, no entanto, a eugenia teve um caráter decisivo na narrativa. É o caso da película *Frankenstein*, (1931). No filme, o Monstro (interpretado por Boris Karloff) é desprovido de fala, sua coordenação motora é ineficiente e ele sofre de ausência moral. Isso acontece porque, na história, foi-lhe dado um cérebro “danificado”, proveniente de um criminoso. É, portanto, uma proposta organicista da doença mental, que considera as razões da doença puramente fisiológicas. Na cena em que o assistente de Frankenstein escolhe o cérebro que mais tarde será incorporado ao Monstro, há dois: um perfeitamente normal e outro anormal, com disfunções. O assistente, depois de derrubar o cérebro normal, opta pelo

³¹⁰ RUTH, *Inventing...* p. 13.

³¹¹ RAFTER, *Shots...* p. 50.

anormal. O Monstro, então, passa a ter uma mente criminosa. É importante citar este filme, porque *Frankenstein* teve bastante repercussão na época: foi uma das produções de maior bilheteria da década de 30 nos Estados Unidos, com um custo de US\$ 262 mil dólares, faturando acima de US\$ 12 milhões na época³¹². Evidentemente, o grande número de espectadores refletia também o alcance das idéias da eugenia.

3.1.3. – *O fugitivo; Só se vive uma vez: exemplos de determinismo social*

Assim como *Frankenstein* representou a ideologia eugênica, houve películas que apresentaram diretamente as tendências deterministas. Segundo essa teoria, a explicação para as causas do crime seria a existência de forças poderosas, independentes da vontade individual, capazes de levar as pessoas a cometerem crimes. Uma destas produções alcançou grande destaque em 1932 e recebeu o Oscar de melhor filme. Trata-se de *O fugitivo* (I am a fugitive from a chain gang, Warner, 1932). *O fugitivo* não é um filme de gângsteres, mas um filme sobre crime e as condições de vida na cadeia. Esse gênero, de filmes sobre prisão, floresceu ao lado dos filmes de gângster, alcançando também grande sucesso. *O fugitivo* foi dirigido por Mervyn LeRoy (mesmo diretor de *Alma no Lodo*) e teve Paul Muni (Toni Camonte, de *Scarface*) no elenco. A obra merece, portanto, ser analisada com mais profundidade.

³¹² RUIZ, E. A. História no cinema: ciência e horror na cultura de massas (1910-1935). *Anais da XXIII Reunião da SBPH*. Reunião anual da SBPH. Curitiba : 2003. 1 CD-Rom.



À esquerda, cartaz de *O fugitivo*. Imagem obtida em:

<<http://img2.nnm.ru/imagez/gallery/3/4/7/9/a/>>.

Visitado em 10/12/2007. À direita, cena do filme, com Paul Muni, à frente, no papel do prisioneiro James Allen, bem à frente. Imagem obtida em:

<<http://img402.imageshack.us/img402/6140/>>. Visitado em 10/12/2007.

O filme conta a história de James Allen (Paul Muni), um sargento condecorado que volta para casa após a Primeira Guerra Mundial e sonha em se tornar um engenheiro, mas só consegue um emprego temporário numa fábrica de sapatos. Descontente com a rotina, parte para outras partes do país, em busca de emprego na área da construção civil. Boston, New Orleans, St. Louis e Chicago são algumas das cidades nas quais ele procura trabalho, sem sucesso. Allen torna-se um andarilho e tenta vender sua condecoração para conseguir algum dinheiro, mas ninguém se interessa. Certa noite, em um albergue, ele conhece Pete, que lhe promete conseguir um hambúrguer se eles forem para uma lanchonete. Na lanchonete, Pete rende o proprietário e ordena que James pegue o dinheiro do caixa. Sob a mira de um revólver, ele não pode reagir e retira o dinheiro. A polícia chega repentinamente, mata Pete e rende James. O fato de estar com o dinheiro depõe contra ele, que acaba condenado a dez anos de trabalhos forçados, em uma prisão da Geórgia. Lá é perseguido, espancado e torturado constantemente por guardas sádicos. A comida é quase intragável. Os

presos passam o tempo todo acorrentados uns aos outros, quebrando rochas, prendendo dormentes em ferrovias, entre outras atividades.

Alguns anos depois, Allen elabora um plano e, com a ajuda de outros prisioneiros, consegue escapar. Parte, então, para Chicago, determinado a realizar seu sonho e longe do alcance das autoridades da Geórgia. Começa a trabalhar como operário. Sua capacidade faz com que seja rapidamente promovido a capataz, depois a inspetor, e a assistente de superintendente, recebendo salários cada vez melhores. Na procura de um lugar para morar, conhece Marie, uma mulher que se demonstra uma aproveitadora. Sabendo que ele é um fugitivo, ela obriga-o a se casar, sob chantagem. O casamento é infeliz. Marie bebe e fuma o dia inteiro, gasta todo o dinheiro e sai com diversos outros homens. Allen quer o divórcio, pois conheceu uma outra mulher, Helen, por quem se apaixonou. Marie não aceita, pois sabe que James ficará rico e quer aproveitar o dinheiro. Os dois discutem, e Marie, com raiva, denuncia James. A esta altura, Allen é um engenheiro rico e famoso, responsável por obras que só trouxeram o bem para a cidade. Mesmo assim, ele é preso. O estado de Geórgia promete: se ele pagar os prejuízos causados pela fuga e cumprir noventa dias como auxiliar em uma prisão, terá o perdão incondicional. Na esperança de limpar seu nome, Allen volta para Geórgia. Na verdade, acaba sendo encaminhado para a mesma prisão de antes, é acorrentado e tem a mesma atividade: quebrar rochas. Ao fim dos noventa dias, a promessa do perdão é negada. Allen terá de cumprir mais um ano e, caso seja um prisioneiro modelo, terá então a remissão. Mais uma vez Allen aceita. O ano se passa e mais uma vez o governo nega o perdão, dizendo que ele terá que ficar lá por tempo indeterminado. Em desespero, Allen mais uma vez consegue fugir e se torna um criminoso, vivendo à margem da sociedade.

O fugitivo adquiriu, com o tempo, o status de filme-denúncia, ao apresentar para o público as condições desumanas de algumas prisões dos Estados Unidos. Mervyn LeRoy, o diretor, sempre havia demonstrado preocupações com as questões sociais e acabou alcançando o sucesso com *Alma no Lodo*. Este filme já trabalhava a questão dos problemas sociais, mas foi com *O fugitivo* que LeRoy consolidou sua reputação de grande diretor. LeRoy acabou considerando *O fugitivo* seu mais importante trabalho.³¹³

³¹³ BASIL, W. Real life on screen. In: *Stars of silver screen*. London : Bloomsbury Books. 1984. p. 121.

A película demonstra o determinismo social que diversos autores apontavam como a causa da criminalidade na América. A própria narrativa foca um homem que, a despeito das tentativas, não consegue escapar de um sistema judiciário / prisional injusto e cruel. Na visão dele, não há alternativa na sociedade que não seja o crime. Algumas passagens demonstram esse determinismo de forma bastante clara. Allen, ao fugir pela primeira vez, passa muito de seu tempo livre estudando, para se tornar engenheiro. Acredita que não chegará a lugar nenhum sem estudo. Essa tentativa de melhorar já demonstraria a pureza de caráter de Allen. Essas qualidades são ressaltadas durante os julgamentos, após Allen ser entregue à polícia. O próprio promotor, ao acusar Allen, cita:

Promotor: *O ataque ao sistema de acorrentados é injustificado. Homens que cometem crime são duros e as punições devem ser duras. A brutalidade de que ouvimos falar é um exagero nascido da fantasia dos mal informados. O propósito da prisão não é punir o crime, mas desencorajá-lo. [...] E há menos crime neste estado do que nos outros estados da união.*

O resultado desse sistema seria, nas palavras do promotor, expresso pelo próprio Allen, dizendo que, ao ser preso era um vagabundo, mas com o tempo na prisão, adquiriu disciplina e tornou-se um dos maiores engenheiros e benfeitores do país. Allen, ao saber dos resultados dos julgamentos comenta:

Allen: *A promessa do Estado não significa nada. Era tudo mentira! Só queria que eu voltasse para cá, assim poderiam se vingar. Para me manter aqui mais nove anos. O crime deles é ainda maior que o meu. Pior do que de qualquer um aqui. Eles deveriam usar as correntes, não eu!*

Por fim, quando escapa pela segunda vez, Allen encontra Helen mais uma vez, para se despedir. O seguinte diálogo, trecho final da película, é marcante e exemplifica com bastante clareza a questão determinista:

Helen: *Por que não apareceu antes? Já faz quase um ano que você escapou!*

Allen: *Mas eu não escapei, ainda estão atrás de mim! Vão sempre estar atrás de mim. Eu tive empregos por algum tempo, mas não pude mantê-los. Algo aconteceu, alguém me entregou. Eu me escondo em quartos o dia todo e viajo à noite. Nada de amigos, nem descanso, nem paz. Sempre mudando... foi tudo o que me restou. Perdoe-me, Helen. [...]*

Helen: *Ia ser tão diferente...*

Allen: *É diferente. Eles me fizeram diferente... Tenho que ir.*

Helen: *Não posso deixá-lo ir assim... Pode me dizer... Para onde vai? Tem dinheiro? Você precisa, James! Como vai viver?*

Allen: *Roubando.*

Ao dizer estas últimas palavras, Allen desaparece na escuridão e tudo o que se ouve são seus passos rápidos, afastando-se. É, sem dúvida, um final obscuro e pessimista, com uma crítica social bastante profunda. No filme, por mais que os objetivos de Allen fossem moralmente bons, a sociedade determinou seu destino. Não lhe restaram escolhas; a própria sociedade o empurrou para o crime. O gênero de filmes de prisão ainda teve outras obras no decorrer da década de 1930, tais como *San Quentin* (Idem, Warner, 1937); e atualmente continua apresentando bons filmes, tais como *Um sonho de liberdade* (Shawshank Redemption, Warner, 1994).

Ainda tratando das causas deterministas do crime, aparece *Só se vive uma vez*, dirigido por Fritz Lang. Curiosamente, Lang foi o diretor de *M, o vampiro de Düsseldorf*, um importante trabalho sobre causas eugenistas do crime, como visto anteriormente. Mas em *Só se vive uma vez*, o diretor pareceu estar em contato com outras teorias sobre a criminalidade – o que transparece diretamente na película. Assim como em *O fugitivo*, *Só se vive uma vez* traz uma crítica social bastante cáustica.

Como foi descrito no segundo capítulo, o relato é centrado em Eddie Taylor (Henry Fonda) e Joan “Jo” Graham (Sylvia Sidney). Taylor é um criminoso que cumpriu sua pena. Tentando manter uma vida alinhada, Eddie se vê injustamente envolvido em um caso de latrocínio e é condenado à morte por isso. O determinismo social marca presença nos diálogos da narrativa. A mais significativa dessas cenas é o colóquio entre uma senhora e o padre Dolan (William Gargan), amigo de Eddie. A senhora representaria a visão conservadora da sociedade, simbolizando uma crença nos ideais eugenistas. Por outro lado, o padre simboliza os aspectos sociais da questão:

Padre Dolan: Todos olhamos pelos mesmos olhos, mas não vemos as mesmas coisas.

Senhora: Ainda assim não entendo seus sentimentos por [Eddie] Taylor. Creio que ele nasceu mau.

Padre Dolan: Não posso estar de acordo. Todo homem, ao nascer, tem a nobreza de um rei. Mas ao estar no mundo, imediatamente duvida até de seu direito de nascer. Talvez por isso se inventou a morte, para que possamos recordar quem somos antes de voltar a nascer.

Poucos momentos antes da execução, o erro judicial é descoberto. Os verdadeiros criminosos são encontrados e o perdão oferecido a Eddie. O padre Dolan tenta comunicar as boas notícias, mas Eddie, tentando escapar, não acredita e no desespero, apavora-se e mata o padre. Torna-se um fugitivo caçado por todo o país. Durante sua fuga, ele envolve Joan, que passa a cometer crimes também. Próximo à fronteira do Canadá, os dois são finalmente emboscados e cruelmente mortos pela polícia.

Só se vive uma vez mostra o casal como uma vítima da crueldade, injustiça, incompreensão e indiferença da sociedade. Em algumas seqüências, há quase um paradoxo: Eddie passa mal, cortando os pulsos no dia de sua execução. Os médicos fazem de tudo para salvá-lo, apenas para ele ser executado pelo estado, poucas horas depois. O diálogo com o padre Dolan e os episódios mostrados no restante da película confirmam a tendência determinista da obra. Para Eddie e Joan, vitimados pelo destino e condenados pela sociedade, a única opção de vida é permanecer fugindo. Assim como *O Fugitivo*, *Só se vive uma vez* mostrou que a inflexibilidade e arbitrariedade de uma sociedade estruturalmente doente vitimaram um casal inocente.

3.1.4. – *A explicação social-determinista*

De acordo com o ideal determinista social, a característica mais saliente dos criminosos era a sua normalidade. Criminosos pensavam, pareciam e agiam como os americanos “de bem”. Eles poderiam acabar cometendo violências, mas inicialmente eram como qualquer outra pessoa, “limpos” ao nascer, mas com um comportamento moldado pelo ambiente social.³¹⁴ Para muitos adeptos dessa teoria, a base da normalidade criminosa foi resultado de racionalidade e inteligência, não de deformidades. Os criminosos seriam indistinguíveis dos homens de bem, respeitáveis. Só praticariam crimes por serem influenciados pelo meio social.³¹⁵ A perspectiva de uma aparência irreconhecível dos criminosos foi especialmente importante, pois contradisse as teorias de Lombroso e de Galton.

A teoria norteando os argumentos deterministas dizia que as mudanças sociais propiciaram ambientes próprios para o desenvolvimento da criminalidade. Os filhos de imigrantes, por

³¹⁴ RAFTER, *Shots...* p. 52-53.

³¹⁵ CURTI, M. *The growth...* p. 491

exemplo, não haviam se conciliado com a diversidade urbana. A erosão do trabalho ético e a celebração do prazer da classe média contribuíram para o declínio social. O abandono das crianças, em favor de passatempos, carros, idas ao cinema, desfavoreceu a educação e a criação de valores éticos e morais, e resultou em deficiências na formação do caráter das crianças. A negligência dos pais e a vivência na urbe consolidaram a formação de indivíduos perniciosos.³¹⁶ Essas condições adversas, bastante latentes no período da Depressão, também justificam o grande número de gângsteres imigrantes presentes nas películas. Esses criminosos seriam o resultado de forças sociais presentes nos guetos imigrantes – como foi discutido no primeiro capítulo. Afinal, a cidade oferece os subsídios para o desenvolvimento da criminalidade. A lógica é a seguinte: os processos de industrialização e urbanização acelerados geram movimentos migratórios acentuados e concentram amplas massas isoladas (carentes de controle e assistência social, com imigrantes, *outsiders*, entre outros) nas periferias, sob condições difíceis e de desorganização social. Essas comunidades são expostas a novos comportamentos e aspirações mais elevadas, inconsistentes com as alternativas institucionais. A violência acaba por encontrar, nesse contexto, um terreno bastante fértil para seu desenvolvimento. É o que acontece nos filmes de gângster, onde todos esses elementos (imigração, subúrbio, *American Dream*, consumismo) se apresentam, se condensam e acabam sendo determinantes para o desenvolvimento do relato e da narrativa cinematográfica.

Os ideais deterministas também têm antepassados no pensamento estadunidense. Houve diversos acadêmicos que questionaram o Darwinismo social e a eugenia. Um dos primeiros foi Lester Ward, um sociólogo autodidata, nascido em Illinois. Em seu trabalho *The Psychic Factors of Civilization* (1893), Ward defendeu a teoria de que nem psique e nem natureza são capazes de controlar o ser humano. Ward ainda acreditava que a intervenção do governo seria altamente benéfica na sociedade estadunidense. Suas críticas foram seguidas por um grupo, auto-intitulado “evangelistas seculares”, que também negavam a idéia de remoção dos inaptos. Um deles, Henry George, reformista que questionava o problema da corrupção nas cidades, considerava a filosofia de Herbert Spencer, cientista já mencionado no primeiro capítulo, um “pecado”. Segundo ele, o Darwinismo social tratava os homens como objetos, em alguns aspectos, inferiores a animais. George publicou um livro intitulado *Progress and Poverty*. Neste trabalho, ele

³¹⁶ RUTH, *Inventing...* p. 29-31.

argumentava que o progresso era acompanhado pela pobreza por causa das iniquidades do sistema de propriedade privada, principalmente da terra. O valor da terra seria, em grande parte, um “acidente” social, ocasionado pela aglomeração populacional.³¹⁷

Acompanhando a vanguarda anti-social Darwinista de George, tiveram destaque os autores Clarence Darrow e Richard T. Ely, Thorstein Veblen e Edward Bellamy, entre outros. Darrow, um jovem advogado de Ohio, pregava que os criminosos eram “feitos” e não “nascidos” e dizia que se cada homem, mulher e criança, no mundo, tiver uma chance de levar uma vida honesta e decente não seriam mais necessárias prisões. Ely atacou o modelo econômico clássico, baseado no *laissez-faire* e em interesses próprios. Em 1885, Ely fundou o *American Economic Association* que teorizou a ligação direta entre a economia e os problemas sociais. O crítico social Thorstein Veblen, por sua vez, viu as leis econômicas como uma “máscara” para a degradação humana. E o advogado Bellamy, por fim, sonhava com uma sociedade cooperativa, onde a pobreza, a degeneração e o crime não mais existiriam.³¹⁸

Poderia se argumentar que a idéia determinista-social foi representada em *Inimigo Público* (1931). Aos situar os quinze minutos iniciais da película na infância de Tom Powers, a obra parece transferir a “culpa” da criminalidade do protagonista para o meio no qual ele cresceu. O bairro de origem de Tom é um local propício ao desenvolvimento de atividades ilícitas, uma vez que diversos criminosos freqüentam o lugar. Há, no entanto, um elemento que pode servir de contrapartida a esse argumento. É representado pelo irmão de Tom, Mike. Desde o início, Mike opta por alternativas dentro da legalidade: tem um emprego respeitável e vai à escola. Com a Primeira Guerra Mundial, alista-se e se torna soldado. Na relação entre Tom e Mike parece haver uma disputa: escolher entre o que é certo e o que é fácil. Tom, então, escolheria o que é fácil. A escolha é motivada pela ambição e é, antes de tudo, apenas uma opção do gângster.

O determinismo social também foi mais explícito nas películas pós-1936. Nas produções que trataram de gângsteres rurais, tais como *Só se vive uma vez* (1938); *Último refúgio* (1940) e *Floresta petrificada* (1936), uma série de fatores econômicos, sociais e naturais (o *Dust Bowl*, as secas, a grande Depressão, entre outros) motivou o aumento da criminalidade no campo e empurrou os indivíduos no caminho do crime.

³¹⁷ AARON, D; HOFSTADTER, R.; *The United States...* p.530-531.

³¹⁸ Id.

Em *Guerra entre gângsteres / O gângster* (1946), Shubunka (Barry Sullivan) raciocina sobre os fatores sociais que o levaram a uma vida criminosa: “Venho do esgoto, do lixo e da lama. Ascendi por esforço próprio. Comecei a trabalhar quando tinha seis anos – seis anos de idade! Aos nove, já fazia alguns serviços para gângsteres. Aos catorze anos fazia contrabando de bebidas por conta própria. Alguém se preocupou comigo? Alguém se desmanchou em lágrimas por mim? O que você quer que eu faça – que me preocupe com o mundo? Que apodreçam todos eles! Não significam nada para mim”. Nas películas que trataram do crime nas grandes cidades, tais como *Beco sem saída* (1937) e *Anjos de caras sujas* (1938), apareceu ainda o problema da delinqüência juvenil. Esse problema foi gerado, segundo essas películas, pela falta de perspectivas e pelas condições sociais. Os jovens tiveram criminosos como exemplo – e se entusiasmaram com a possibilidade de enriquecimento rápido, através do crime. A questão da delinqüência juvenil será discutida adiante, na seção de tipologia da violência presente nos filmes de gângster.

3.1.5. – Tendências alternativas

Através dos exemplos mostrados, é possível constatar a competição entre as explicações eugenistas e deterministas para o crime. Houve um debate durante os anos 1920 e 1930 sobre como confrontar o problema do crime. Os deterministas sociais pregaram a reeducação, através de punição com tratamento ou segregação. Os eugenistas, por sua vez, advogaram a segregação permanente: as ameaças à boa sociedade seriam inexoráveis, pois os autores dos crimes eram biologicamente diferentes.³¹⁹ Um exemplo deste debate aparece na revista *The Science News-Letter*, de 1932.³²⁰ Uma nota, na seção “Antropologia”, destaca as pesquisas do cientista e antropólogo Earnest A. Hooton da Universidade de Harvard. Segundo o artigo, o termo popular “criminoso de nascença”³²¹, que na época recebeu o apelido de “Gorilla”, seria apoiado em bases científicas sólidas e confiáveis. Hooton e seus associados examinaram milhares de criminosos em penitenciárias de todo o país, na busca de características genéticas ou raciais em condenados. A imagem do tipo criminoso foi alcançada pelo exame de americanos natos, autores de assassinatos em primeiro grau.

³¹⁹ RUTH, p. 34.

³²⁰ “Gorilla” Picture of Gangster Based on Facts of Science. In: *The Science News-Letter*, Vol. 21, No. 581. (May 28, 1932), p. 344. Disponível no site do Jstor. In: <<http://links.jstor.org>>. Visitado em: 23/11/2007.

³²¹ No original, “natural born killer”.

Segundo o artigo, essa imagem é surpreendentemente similar à dos “caras durões” do cinema. Conforme Hooton, esses criminosos “são mais velhos, pesados, altos, com grande caixa torácica, tronco relativamente curto, crânio alongado e de ampla circunferência, cabelos espessos e em menor número, testa curta e fronte pronunciada, narizes alongados e achatados, narinas dilatadas, mandíbulas grandes, poucos dentes, orelhas grandes e achatadas e por fim, são menos assimétricos.” O artigo se encerra com Hooton cumprimentando Cesare Lombroso e criticando os criminologistas que crêem que o ambiente faz o criminoso e que características hereditárias não têm conexão com impulsos maléficos.

O debate entre deterministas e eugenistas influenciou diversas obras filmicas sobre gângsteres. Assim, apareceram obras que apresentaram as duas justificativas para o crime: o criminoso nascido mau; e outro, gerado pelas condições sociais. *Heróis Esquecidos* (1939) mostra a história de dois gângsteres. Um deles é Eddie Bartlet (James Cagney), o outro é George Hally (Humphrey Bogart). Bartlet é empurrado para o crime em virtude das condições sociais do pós-Primeira Guerra Mundial. Ex-combatente, Bartlet não consegue encontrar emprego em nenhum lugar (assim como em *O fugitivo*) e acaba entrando para o mundo do crime. Ao contrário, Hally sempre optou pelo crime, já havia decidido o que fazer enquanto ainda era soldado. Seu caráter maligno é mostrado em uma das primeiras cenas: combatendo nas trincheiras, um soldado aponta para um inimigo: “*Veja, ele não deve ter mais de dezesseis anos!*”. Hally faz pontaria e atira. Em seguida, comenta: “*Não fará dezessete!*”. E em outra cena, Hally, ao reencontrar seu comandante do tempo de guerra, mata-o a sangue frio.

No período *noir*, há alguns outros exemplos de gângsteres psicologicamente perturbados. Uma outra obra foi *O beijo da morte* (1947). A produção tem roteiro de Ben Hecht, tradicional roteirista de filmes de gângster.³²² *O beijo da morte* apresenta o relato de dois criminosos. Um deles é Nick Bianco (Victor Mature), ex-criminoso que tenta levar uma vida honesta. Após passar mais de um ano desempregado, decide cometer outro crime. Nick também teve uma infância traumática: viu o pai ser assassinado por policiais. O outro é Tommy Udo (Richard Widmark), um gângster especializado em matar, sádico e, principalmente, um psicopata, com um sorriso perturbador e doente. A síntese do comportamento inumano de Tommy Udo aparece

³²² Como citado nos capítulos anteriores, Hecht foi roteirista de películas como *Paixão e Sangue* (1927) e *Scarface* (1932).

quando ele amarra uma mulher parálitica em sua cadeira de rodas e a empurra escada abaixo.



O sorriso psicopata e assustador de Tommy Udo (Richard Widmark), ao lado de Nick Bianco (Victor Mature), dividindo a cela. A película também divide as causas do crime: psicopatia e determinismo social. Imagem obtida da película em DVD.

Nos filmes de gângsteres mais atuais, é possível perceber outra tendência. Em *Os bons companheiros* (1990) é possível perceber a predisposição de Henry Hill (Ray Liotta) em tornar-se um gângster: “*Que eu me lembre, desde que me entendo por gente, quis ser um gângster*”³²³, o que indicaria uma tendência biológica. Em contrapartida, há um ambiente propício ao desenvolvimento da atividade criminosa: os gângsteres encontram-se a apenas alguns metros de distância e exercem um fascínio sobre o garoto. A produção *Era uma vez na América* (1984) tem aspectos semelhantes. Desde jovens, Noodles (Robert de Niro) e Max (James Woods) foram estimulados a seguir na vida de crimes. O ambiente do gueto judeu, cheio de contraventores e possibilidades

³²³ Uma das primeiras citações de Henry Hill, personagem de Ray Liotta na película *Os bons companheiros*.

criminosas instigou um grupo de garotos a tornarem-se gângsteres. À medida que o tempo passa, Max torna-se cada vez mais ousado e mais violento. Passa a planejar crimes impossíveis, que certamente o levariam à morte. Nesses momentos, Noodles começa a argumentar: “*Você está ficando louco!*”. Películas como *Os infiltrados* (2006) e *O gângster* (2007) também incorporam aspectos semelhantes. Em *Os infiltrados*, Frank Costello (Jack Nicholson) comenta, logo no início da película: “*Não quero ser produto de meu ambiente. Quero que o ambiente seja produto de mim*”. Frank Lucas, em *O gângster*, também foi criado em um bairro violento de Nova York, o Harlem. Apesar de suas origens, em ambos casos, os criminosos têm um comportamento muito além do que seria considerado normal.

Esse grupo de películas, notavelmente mais recentes, sintetiza as justificativas deterministas e eugênicas para o comportamento violento e gerou uma terceira teoria, também contemporânea. Esse terceiro conjunto de filmes compatibiliza o biológico com o psicológico e com o social; trata-se do enfoque bio-psico-social. Valorizam-se adequadamente as descobertas da biologia, psicologia, genética e neurofisiologia, fundamentais para se compreender o aspecto sócio-filosófico do humano. Observam-se também os mecanismos que resultam na transformação do biológico pelo social, como apelo da adaptação do biológico às circunstâncias vivenciais, assim como as adequações do psiquismo às exigências existenciais. Portanto, não se atribui à violência caráter exclusivamente biológico, nem psicológico ou social. Há uma combinação de todos com peculiaridades próprias de cada era, cultura ou circunstância. Há uma complementação dinâmica entre o biológico, o psicológico e o social, de sorte que toda atividade humana acaba repercutindo nas relações sociais, culturais e emocionais, afetando tanto a constituição biológica, quanto a consciência humana.³²⁴

3.2. – Tipologia da violência presente nos filmes de gângster.

Há, no cinema, uma forte tendência a utilizar a violência como um atrativo nos relatos. *O grande roubo do trem* (*The great Train Robbery*, Edison Manufacturing Company 1903), do estadunidense Edwin S. Porter, um dos primeiros filmes a assinalar o surgimento da linguagem cinematográfica, já utilizava a violência como um dos

³²⁴ BALLONE, G.V. Violência e saúde. In.: *PsiquWeb*, disponível em <http://gballone.sites.uol.com.br/temas/violen_inde.html>. Visitado em 25/08/2006.

elementos da narrativa³²⁵. A película apresentava seqüências extremamente fortes: um homem é atirado para fora de um trem em movimento, um passageiro tenta fugir e é baleado pelas costas. Mas a violência cinematográfica alcançou níveis totalmente novos nas produções de gângster. Aos poucos, o gênero intensificou e sustentou a violência cinematográfica, atingindo sempre o limite possível em cada época. Sobre a presença da violência no cinema, o diretor Fritz Lang fez uma citação, certa vez, a respeito:

A violência tornou-se, na minha opinião, um ponto decisivo no roteiro. Ela tem uma razão dramática para estar ali. Não acho que as pessoas acreditem no demônio, com chifres e rabo e, portanto elas não acreditam no castigo depois da morte. Então, a questão para mim era: Em que as pessoas acreditam? O que elas temem? A dor física. E a dor física provém da violência. Essa, a meu ver, é hoje a única coisa que as pessoas temem de verdade. Por isso ela se tornou uma parte decisiva da vida e, naturalmente, também dos roteiros.³²⁶

Corroborando com a citação de Lang, aparecem os filmes de gângster. Nesses relatos, a violência é causa ou consequência de problemas gerados por amor ou dinheiro, ou seja, resultado de uma disputa pelo direito à propriedade privada. Essa relação é, inclusive, explicitada em títulos como *Paixão e Sangue*, de 1927. Essas representações da violência, existentes desde as primeiras produções, atravessaram as diversas épocas do cinema e chegam até os dias atuais, cada vez mais explícitas.

Deve-se levar em conta que, através de métodos violentos, os criminosos alcançaram um alto grau de eficiência nos seus negócios. A especialização, a perícia, a tecnologia e a hierarquia delegaram ao gângster um grau extremamente alto de eficiência, mas a violência

³²⁵ ROSENFELD, A. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 79-82. Porter, seguiu os passos do cineasta e mágico francês Georges Méliès, considerado um dos pioneiros da narrativa cinematográfica. Méliès utilizava quadros (uma estética quase similar à planificação, desenvolvida anos depois por David W. Griffith) para contar suas historietas. Porter percebeu que os filmes de Méliès tinham várias cenas, uma seguindo a outra e todas se juntando para contar a história. In: SIETY, E. *El plano: en el origen del cine*. Barcelona : Paidós, 2004. p.53-64. Não dispondo de muitos recursos, Porter pegou filmes já prontos e cortou diversas cenas. Elaborando um argumento, reorganizou as cenas, de modo a contar uma história. Seu primeiro filme a utilizar o corte é *The Life of an American Fireman* [A vida de um bombeiro americano – tradução livre] (1902). A película mostrava a corrida de bombeiros para salvar uma mãe e seu filho de uma casa em chamas. In: BORDWELL, D. *Film art...* p. 376.

³²⁶ SCORCESE, M.; WILSON, M. H.; *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo : Cosac Naify, 2004. p. 126.

tornou tudo possível. Nessas produções, é possível encontrar um rol completo de tipos de violência, caracterizadas particularmente pela variação de intensidade, instantaneidade e perenidade. O objetivo dessa seção é analisar quatro formas recorrentes dessa violência: a violência física, psicológica, a violência contra a mulher e contra a infância. Convém destacar que, embora diferenciadas e estudadas separadamente, muitas vezes elas estão relacionadas entre si.

3.2.1. – *A violência física.*

A violência física – a agressão propriamente dita, capaz de causar danos materiais ou fisiológicos – é a mais comum e abundante nos filmes de gângster. Esse tipo de violência ocorre quando alguém causa ou tenta causar dano ou morte por meio de força física, de algum tipo de arma ou instrumento capaz de causar lesões. A agressão caracteriza-se pela sua intensidade comparativamente alta e pela instantaneidade do ocorrido.

As produções pioneiras, como *Scarface* (1932), *Inimigo Público* (1931) e *Alma no Lodo* (1930), reservam um lugar especial para esse tipo de violência. Nessas películas, os protagonistas estão sempre dispostos a espancar, torturar e matar sem pestanejar. Afinal, esta é uma parte essencial da natureza do gângster – e a garantia do bom funcionamento dos negócios. Essa violência cinematográfica também já estava em acordo com as teorias que buscavam explicar a onda de crimes (determinismo e Eugênia, como visto anteriormente). Como exemplo, duas seqüências bastante similares aparecem em *Inimigo Público* e em *Scarface*. Em *Inimigo Público*, Tom Powers e Matt entram em um *speakeasy*. Tom pede ao proprietário duas cervejas. Bebe um gole e, no instante seguinte, ele cospe o líquido na face do barman.

Tom Powers: Essa cerveja não é nossa!

Matt: De quem comprou este lixo?

O dono do bar: É boa, não? É mais barata do que a de vocês.

Tom Powers: Quanto está pagando por isso?

Um consumidor do bar: Dois centavos o copo.

Em seguida, Tom entra no bar, bate no barman e derrama todo o líquido no chão. Obriga então o proprietário a comprar vários barris de sua própria cerveja.

Em *Scarface*, Tony está em um bar, com cerveja derramando pelo chão. O barman segura gelo sobre um olho, sinal de um visível espancamento.

Tony: Quantos barris você disse que queria?

Barman: Seis.

Tony: Sim. Bem, você vai receber dez. Vai receber o pedido amanhã.

Por estas duas seqüências, é possível se presumir a difícil situação dos proprietários de *speakeasies*. Suscetíveis a diversas organizações criminosas, eles eram obrigados a comprar cerveja dos vários grupos, sob pena de espancamento, morte ou ter o estabelecimento bombardeado.

A violência era, desta forma, um poderoso instrumento de coerção e manutenção do poder. No caso de *Alma no Lodo*, há um acontecimento interessante que parece comprovar a relação entre violência e poder. Rico Bandello, o protagonista, é traído por seu amigo, Joe Massara. Em virtude dos laços afetivos, Rico não consegue matá-lo. Massara, por fim, acaba entregando o gângster para a polícia. Esta seqüência levanta uma curiosa possibilidade: a incapacidade de cometer um ato de violência física leva à derrocada do criminoso. Tal constatação aparece em *Guerra entre gângsteres / O gângster* (1947). Shubunka (Barry Sullivan) percebe que está perdido pois não foi suficientemente violento para vencer seus adversários. Ao fim da película, derrotado e à beira da morte, comenta: “*Deveria ter esmagado os outros primeiro!*”.

É da natureza do gângster cometer violência. Em *Key Largo*, Johnny Rocco diz: “*Eu corri riscos! [...] Muitos podem empunhar armas, mas há só um Johnny Rocco!*”. Os comentários do big boss Frank Costello em *Os infiltrados* também justificam essa constatação: “*Ninguém lhe dá vantagens. É preciso tomar. [...] O homem traça seu próprio caminho! Quando você decide ser alguém, você consegue. E ninguém pode fazer o que eu faço. Muitos morreram para eu ser o que sou!*”. E nessa última película, Billy Costigan (Leonardo DiCaprio), um policial infiltrado só é aceito no grupo após cometer diversos atos de violência física. A predisposição para a violência e a etnia (irlandesa) do personagem chamam a atenção de Frank Costello que convida Costigan para trabalhar.

No decorrer dos anos, a violência física se manteve como uma das principais ações do gângster. Nos filmes *noir*, onde a tônica do relato é o crime (ou o assassinato), esse tipo de agressão permanece como um elemento central. Filmes como *O gângster / Guerra entre gângsteres* (1946), *Mortalmente perigosa* (1949) e *Fúria sanguínea* (1949) apresentam criminosos cometendo os mais diversos tipos de violência física: espancamentos, tapas, assassinatos e torturas – a tortura, muitas vezes, simplesmente conhecida como “interrogatório”. Em *Mortalmente perigosa*, os atos violentos cometidos pelo casal de

criminosos parecem ser a tônica do romance. *Fúria sanguinária* é um caso à parte. Segundo Shadoian, o filme foi um eco, uma melhora e um sinal do que estava por vir.³²⁷ A constatação de Shadoian parece acertada, pois o longa foi filmado no estilo dos anos 1930 e utilizou um dos atores mais famosos por seus gângsteres: James Cagney. Mas apresentou a auto-destruição e a loucura típica dos filmes *noir* dos anos 1940. Shadoian ainda destaca que a brutalidade da película trouxe o cerne das películas de gângster dos anos posteriores.³²⁸

Com o abandono do Código de Produção, em 1967, os filmes de gângster passaram a explicitar essa violência – como será visto adiante. Obras mais recentes, como *Cães de Aluguel* (1992), *O gângster* (2007) e *Pulp Fiction* (1995) abordam a violência com bastante naturalidade, como se fosse intrínseca à narrativa. Em *Cães de Aluguel*, Mr. White (Harvey Keitel) explica a Mr. Orange (Tim Roth) a metodologia de um assalto:

“Essas lojas têm bastante segurança. Não oporão resistência. Se alguém der uma de Charles Bronson, amasse o nariz dele com a pistola. Jogue-o no chão. Todos pulam. Ele cai gritando e ensangüentado. Todos ficam com medo. Não fazem nada. Uma mulher pode falar com você. Olhe-a como se fosse amassar a cara dela. Vai se calar. Com o gerente é diferente. Sabem que não é bem assim. Se deixar você nervoso, vai se achar o máximo. Arrebente o idiota. Se não responder o que perguntar, corte um dedo dele. O mindinho. Diga que o próximo é o polegar. Dirá tudo o que quiser saber”.

A seqüência evidencia, por um lado, a experiência e a tranqüilidade de um criminoso convicto; por outro lado, demonstra toda a eficiência que a violência física é capaz de proporcionar. Seqüências como esta demonstram que as técnicas utilizadas pelos criminosos, sejam elas físicas ou psicológicas (como será visto na próxima seção), são capazes de garantir que ninguém é irresistível a uma força tão poderosa. A integridade e a liberdade de um indivíduo são, indubitavelmente, abaladas pela possibilidade de ele se tornar uma vítima.

3.2.2. – A violência psicológica

A violência não é necessariamente identificável com a força ou com a agressão física. Nos filmes de gângster, muitas vezes, a simples ameaça ou a coerção por palavras é capaz de produzir resultados mais

³²⁷ SHADOIAN, *Dreams...* p. 197.

³²⁸ *Ibid.*

satisfatórios que a própria tortura física. É a violência psicológica que consiste em um comportamento (não-físico) específico por parte do agressor. Esta modalidade, muitas vezes, não deixa (inicialmente) marcas visíveis no indivíduo, mas podem levar a graves estados psicológicos e emocionais. Muitos destes estados podem tornar-se irreversíveis em um indivíduo, de qualquer idade, antes saudável³²⁹.

Nos filmes de gângster, a utilização da violência psicológica é bastante freqüente. Ao lado da violência física, a utilização de meios de intimidação figura como uma alternativa extremamente eficiente. Nas primeiras produções do gênero, não há tantos exemplos desse tipo de violência. A intimidação é mais utilizada por policiais. Em *Alma no Lodo*, os policiais responsáveis pela investigação dos negócios de Rico Bandello estão sempre fazendo insinuações ameaçadoras. Algumas poucas cenas desse filme mostram telefonemas ameaçadores. Convém ressaltar que a utilização da violência psicológica – mais precisamente a intimidação – antecede, muitas vezes, a violência física. *Força Diabólica* (1948) apresenta uma organização criminosa está se fundindo com outras empresas honestas, cujos funcionários, notavelmente mais corretos, querem se demitir. Para evitar uma deserção em massa, os gângsteres recorrem à intimidação. A violência psicológica serve para manter o esquema em ordem e os funcionários trabalhando em silêncio.

Em *Os Intocáveis* (1987), há intimidação por parte da polícia e por parte dos criminosos. Em uma seqüência, Eliot Ness (Kevin Costner), recebe a visita de um vereador. O homem joga um envelope cheio de dinheiro na mesa de Ness, que recusa, fazendo o seguinte comentário:

“Na Roma antiga, se alguém tentava subornar um funcionário público, seu nariz era cortado, punham o homem num saco com um animal selvagem e o jogavam no rio. E diga ao seu patrão que concordamos... em discordar!”

No mesmo dia, ao retornar do trabalho, há um carro estacionado em frente à casa de Ness. Dentro dele, está Frank Nitti (Billy Drago), que diz:

“Casa bonita! Eu disse casa bonita! Você mora aí? É aniversário da garotinha, não? É bom ter família! Um homem tem de ter cuidado, garantir que nada lhes aconteça!” Em seguida, arranca o veículo em alta velocidade, deixando Ness entre preocupado e assustado.

³²⁹ SILVA, L.L.; COELHO, E. B. S.; CAPONI, S. N. C. Violência silenciosa: violência psicológica como condição da violência física doméstica. *Interface: Comunic., Saúde, Educ.*, v.11, n.21. 2007. p.95.

Mais uma interessante utilização desse modelo de violência apareceu em *Poderoso Chefão* (1972). Na seqüência, Jack Woltz (John Marley), um produtor de Hollywood não atende ao pedido de Don Corleone (Marlon Brando). Por motivos pessoais, ele não quer empregar Johnny Fontane (Al Martino), afilhado do Don como ator em um filme. Para convencer o produtor, os criminosos recorrem a um dos mais assustadores exemplos de violência psicológica. Woltz também cria cavalos, e um desses cavalos é Khartoum, avaliado em cerca de 600 mil dólares. Certa manhã, ao acordar, Woltz encontra a cabeça do animal, junto a seus pés, na cama. O cavalo foi abatido, decapitado, a casa invadida; os criminosos entraram no quarto de Woltz e colocaram a cabeça de Khartoum debaixo das cobertas, sem que Woltz acordasse ou os vigias percebessem algo. Evidentemente, não há alternativa para Woltz senão ceder à solicitação dos mafiosos.



Woltz (John Marley) acorda e encontra a cabeça de um cavalo em sua cama. Cena perturbadora de violência psicológica em *Poderoso Chefão*. Imagem obtida da película em DVD.

A trilogia do *Poderoso Chefão* é um rico exemplo de uso da violência psicológica. Os gângsteres, nos três filmes, utilizam-se de diversos meios para intimidar os inimigos da família. Telefonemas, ameaças e a frase “*Vou fazer uma oferta que não se pode recusar!*” sintetizam os meios utilizados pela organização criminosa para realizar seus negócios. Atualmente, as películas continuam mostrando a violência psicológica, como método de coerção. Em *O gângster* (2007), o policial Ritchie Roberts (Russel Crowe) conversa com Frank Lucas (Denzel Washington) no início do processo penal. De acordo com Roberts, tudo o que ele pode garantir a Lucas é: “*Você pode viver na riqueza pelo resto de seus dias, na cadeia. Ou pode viver na pobreza, por algum tempo, fora dela*”. Frank Lucas até o momento estava seguro e confiante de si. Diante dessas palavras, acaba cedendo e entrega todos os envolvidos na organização.

A violência psicológica, nesses exemplos, resultou como uma arma particularmente eficiente, favorável ou contrária aos gângsteres, figurando, nas películas, como uma alternativa às cenas de violência física. Em virtude dos abalos capazes de gerar em suas vítimas, seus efeitos são inegáveis.

3.2.3. – *A violência e as mulheres*

Nos filmes de gângsteres, em sua grande maioria, as mulheres dos gângsteres também possuem importância narrativa. Essas personagens eram muitas vezes inspiradas em figuras reais – assim como os gângsteres – e denominadas “*molls*” ou, então, “*dolls*”³³⁰. Há, no entanto, uma diferença entre os dois termos. De acordo com o documentário *Molls and Dolls: the women of gangster films*, a *moll* é uma personagem mais ativa, capaz de ajudar o gângster em sua atividade e segurar em armas, assim como qualquer outro criminoso.³³¹ A *moll* é apaixonada, dedicada ao ponto de levar tiros por seu homem. Um exemplo concreto seria Bonnie Parker, companheira de Clyde Barrow, o casal que adquiriu fama por cometer diversos crimes no meio-oeste dos Estados Unidos. Nos filmes, uma legítima representante do comportamento *moll* seria Cesca, a irmã de Toni Camonte. Ao fim da película, Cesca adquire uma postura explicitamente agressiva e,

³³⁰ A presença de personagens femininas inspiradas em pessoas conhecidas é mais um exemplo do realismo buscado pelos filmes de gângster, abordado no segundo capítulo.

³³¹ Informação retirada do documentário *Molls and Dolls: The Women of Gangster Films*. Este documentário está presente no filme em DVD *Dois contra uma cidade inteira* (City for Conquest, Warner, 1940).

juntamente com o irmão, enfrenta a polícia. A *doll*, por sua vez, é apenas uma companhia feminina do gângster, em uma posição mais passiva. Ela é, em geral, uma garota da média ou alta sociedade, seduzida pelo lado sombrio e pela postura dominante do gângster.³³²

Nos filmes, as *molls* e as *dolls* atuam como um suporte às atividades criminosas dos protagonistas. São as companhias femininas dos criminosos nos bailes noturnos. E assim como os companheiros, elas conhecem, aceitam e incentivam a profissão de risco de seus namorados. Uma interessante película sobre esse assunto é *Fúria sanguinária* (1949), pois traz exemplo de *dolls* e de *molls*. A mãe de Cody Jarret (James Cagney), Ma Jarret (Margaret Wycherly) representa um excelente modelo de *moll*, pois está no controle de Cody. Esse é um ponto de contraste com outras películas, pois outros gângsteres parecem sempre ter suas escolhas e o controle de suas ações. As escolhas são certas ou erradas, mas são decididas apenas por eles. Jarret, ao contrário, nunca está no controle, é sempre dominado por sua mãe, que o incita ao “Topo de Mundo”. Pareceria ser que o personagem de Ma Jarret foi inspirada em Ma Barker, mãe e líder de uma quadrilha de criminosos, como visto no capítulo 2. Pelo lado da *doll*, aparece Verna Jarret (Virginia Mayo), esposa de Cody e amante de um outro membro do bando. Verna é fútil, preguiçosa e desleixada, também bastante diferente de personagens recorrentes em outras películas.

³³² Informação retirada do documentário *Molls and Dolls: The Women of Gangster Films*.



Alguns exemplos de inspiração em mulheres reais. À esquerda, as molls reais e à direita, suas representantes filmicas. No alto à esquerda: a esposa de Al Capone, Mae Capone. No alto, à direita: Karen Morley, a Poppy. Canto inferior esquerdo: Josephine Simard, namorada de Hymmie Weiss. Canto inferior direito: Jean Harlow, no papel de Gwen³³³.

A presença da violência contra a mulher nos filmes de gângster não possibilita uma discussão completa sobre o assunto. Esse tema englobaria diversos aspectos presentes no assunto – tais como a discriminação sexista, boicote do trabalho e confinamento no espaço doméstico, por exemplo. Esse caminho pode render frutos em outros trabalhos focados especificamente na questão, em virtude de sua

³³³ As imagens foram obtidas nos seguintes endereços: Mae Capone e Josephine Simard In: *My Al Capone Museum*. Disponível em: <<http://www.myalcaponemuseum.com/id31.htm>>. Visitado em 05/10/2007. Karen Morley In: <www.anndvorak.com/Scarface9.jpg>. Visitado em 05/10/2007. Jean Harlow In: <<http://www.retrohairstyles.com/pictures/jeanharlowhairstyles.jpg>>. Visitado em 05/10/2007.

complexidade. No entanto, abster-se de comentar a questão é impraticável, em virtude da importância do tema. Afinal, algumas cenas pioneiras e significativamente importantes da violência doméstica e da violência contra a mulher apareceram em filmes de gângster.

Nos filmes de gângster, a mulher é, em geral, passiva de agressão física. A primeira cena de violência contra a mulher apareceu em uma das obras precursoras do gênero, *Inimigo Público* (1930). Não se sabe se foi uma cena improvisada, mas despertou grande atenção do público e dos críticos. Isso porque não havia nada semelhante nos filmes dessa época.³³⁴ A seqüência se desenrola da seguinte maneira: Tom Powers (James Cagney), aborrecido, senta-se à mesa do café com Kitty (Mae Clark).

Tom: Tem bebida em casa?

Kitty: Não antes do café, querido.

Tom: Não pedi um sermão, pedi uma bebida. (...) Eu queria que você fosse um poço dos desejos. Pra jogar um balde em você!

Em seguida, Kitty olha para o chão. Tom pega um *grapefruit*³³⁵ do prato e o esmaga violentamente no rosto de Kitty. Esta cena é considerada pelos críticos até mesmo mais brutal que os tiroteios entre gangues.³³⁶ Em virtude dessa seqüência, o personagem composto por Cagney, no papel de Tom Powers, fez *Inimigo Público* receber o título de “mais ágil, duro e melhor filme de gângsteres até o presente momento” da revista *Variety*.³³⁷

³³⁴ Documentário *Cerveja e Sangue: os inimigos públicos*. Presente no filme *Inimigo Público* em DVD

³³⁵ Toranja.

³³⁶ Documentário *Cerveja e Sangue... op. cit.*

³³⁷ Id.



James Cagney, Mae Clark e o grapefruit. Imagem obtida do filme em DVD.

Segundo o documentário *Cerveja e Sangue*, James Cagney deveria apenas ter fingido o que iria fazer, apenas ameaçado jogar a grapefruit, por isso chocou a todos quando o fez, ainda mais de modo tão abrupto³³⁸. Segundo o historiador de cinema Robert Sklar, a cena também é baseada em um incidente real do submundo de Chicago, quando um gângster teria jogado uma omelete na cara da namorada. No filme, é após essa cena que Tom Powers conhece sua outra moll, Gwen.

Os gângsteres dos filmes dos anos 1930 estavam demonstrando os novos significados da masculinidade e feminilidade na sociedade urbana moderna dessa época. A jovem, de maneiras ousadas, foi um dos símbolos mais expressivos da cultura e da sociedade dos anos 1920, exibindo audaciosamente cabelo curto, saia curta, cigarro e bota de cano; ela personificava a “nova mulher”. Pela simples força dos atos, estabeleceu o direito feminino de igual representação em campos de ação, até então masculinos, como fumar e beber, praguejar, reunir-se e perturbar a paz comunitária. A jovem de maneiras ousadas redefiniu a moralidade privada e a moralidade pública³³⁹. Nesse período, também vigoravam fortes discussões sobre os temas do sufrágio e as novas teorias feministas. Essa foi uma época em que a nova cultura urbana provocou diversas mudanças na estrutura da família estadunidense. Em

³³⁸ Id.

³³⁹ FEAR, J.; McNEIL, H. Os anos 1920. In: BRADBURY, M. *Op. cit.* p. 265.

1910, cerca de oito milhões de mulheres trabalhavam em fábricas, escritórios, escolas, entre outros. Desde o ano de 1840 já existiam movimentos pressionando pelo voto feminino, movimentos liderados por mulheres como Susan B. Anthony e Elizabeth C. Stanton³⁴⁰. Aproximadamente em 1890, as duas maiores organizações, o *National Woman Suffrage Association* e o *American Woman Suffrage Association* uniram-se para o formar o *National American Woman Suffrage Association*, dirigido por mulheres como Carrie Chapman Catt e Anna Howard Shaw³⁴¹. Em 1912, o voto virou tema na campanha para a presidência. Mas o direito ao voto das mulheres só foi garantido em 1920, através da Décima Nona Emenda à Constituição. O movimento feminista ainda demonstrou vitalidade no decorrer da década de 1920, com a aprovação do *Shppard-Towner Act* de 1921, que estabeleceu garantias estaduais quanto à maternidade e cuidados às crianças. Em 1923, um grupo de ativistas liderados por Alice Paul, o *National Women's Party* pressionou por igualdade legal entre homens e mulheres no Congresso estadunidense. Esses atos e outros buscaram também a liberdade de expressão para mulheres. Leis novas e liberais também possibilitaram um aumento no número de divórcios (166 em 1928 comparados com apenas 81 em 1900, nos EUA).³⁴² Filmes como *Scarface* e *Inimigo Público*, por um lado, entravam em consonância com esse contexto e mostravam mulheres independentes, capazes de trilhar seu caminho e fazer suas escolhas. Por outro lado, essas obras continuavam a expressar o desejo por uma mulher ainda submissa – o que justificaria, possivelmente, a violência sofrida por essas personagens.

³⁴⁰ AARON, D.; HOFSTADTER, R.; MILLER, W. *The United States...* p.585.

³⁴¹ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past...*p. 681-682.

³⁴² *Ibidem*, p. 745-746.



Cenas de violência contra a mulher, presentes em *Os corruptos*. No primeiro quadro, Debby (Gloria Grahame) é violentamente interrogada pelo seu namorado, Vince Stone (Lee Marvin). No segundo quadro, Debby aparece enfaixada, após Vince jogar uma jarra de café fervente em seu rosto. Imagens obtidas da película em DVD.

As cenas como as do grapefruit buscam representar um suposto domínio masculino sobre o universo feminino. Tido como um homem destemido, violento e mau, o gângster deveria exercer sua influência sobre diversas esferas, incluindo as mulheres. O desejo por uma mulher obediente apareceu em diversas outras obras. Nesse sentido, merece destaque o filme de Fritz Lang *Os corruptos* (1953). Vince Stone (Lee Marvin) é um gângster extremamente violento e vários atos seus são dirigidos contra mulheres. Em uma seqüência, ele assassina Lucy Chapman (Dorothy Green), uma testemunha. Lucy é encontrada morta e com evidentes sinais de tortura - queimaduras de cigarro. Em outra cena, ele queima a mão de uma moça – também com o cigarro – simplesmente porque ela pegou os dados de jogo sem sua autorização. Finalmente, a mais brutal das seqüências é a cena em que Stone joga uma jarra de café fervente em Debby (Gloria Grahame), pois ela esteve conversando com policiais. Debby fica permanentemente deformada.

Em outro sentido, a violência contra a mulher serve como uma forma de repreensão. A mulher, quando não colabora com os objetivos dos gângsteres, não condescende aos seus pedidos ou interfere em seus negócios, acaba sendo punida. É o que acontece em películas como *O Beijo da Morte* (1947). Neste filme, Tommy Udo está à procura de um criminoso que todos julgam ser um delator, entregando os “trabalhos” para a polícia. Ao chegar na casa do “dedo-duro”, ele encontra apenas a mãe dele, uma senhora paralítica. Ela tenta desconversar, dizendo que ele saiu, não sabe quando volta. Da mesma forma, em *Key Largo* (1948), Nora Temple (Lauren Bacall) é espancada por Johnny Rocco (Edward G. Robinson) por não ceder aos beijos do gângster. Nessa mesma película, Rocco tem uma namorada: a ex-cantora de cabaré Gaye Dawn (Claire Trevor). Frequentemente bêbada, Gaye é tratada com violência constante pelos gângsteres.



Sorrindo, Tommy Udo (Richard Widmark) empurra uma senhora paralítica escada abaixo em *Beijo da Morte*. Imagem obtida da película em DVD.

A violência contra a mulher apareceu em outras películas também, inclusive com outras finalidades narrativas. Na maioria das películas, a violência contra a mulher exortava uma suposta superioridade masculina, ou serviria como uma forma de castigo. Um exemplo está em *Poderoso Chefão*, apresentando esse tipo de violência de maneira bastante diversa da tradicional. Nessa produção, a violência não corresponde ao simples apelo agressivo do gângster. O filme mostra a irmã de Michael Corleone, Connie (Talia Shire) que é constantemente espancada pelo marido, Carlo Rizzi (Giani Russo). Indignado, Sonny (James Caan), irmão de Connie, já havia advertido ao cunhado para não fazer isso. Quando Connie leva uma nova surra de Carlo, Sonny sai enfurecido e rapidamente, disposto a matá-lo. Na verdade, o espancamento de Connie foi um engodo, “*um teatrinho*”, como diz Michael Corleone. Carlo, sabendo da impetuosidade de Sonny, uniu-se a outros gângsteres e prepararam uma emboscada para assassinar Sonny – o que acaba acontecendo. Neste caso específico, a violência contra a mulher serviu como um recurso do relato e trouxe conseqüências bastante distintas das presentes em outros filmes.

A presença feminina nos filmes de gângster tem se mantido constante, assim como os papéis desempenhados por essas personagens.

Na película *Scarface* (1983), por exemplo, o personagem Tony Montana mantém sua esposa Elvira (Michelle Pfeifer) sob forte tortura psicológica. O tipo de violência que ele utiliza é tão agressivo que dispensa a agressão física:

Toni: Olhe pra ela. Uma drogada. Minha esposa é uma drogada. Já nem come. Dorme o dia inteiro. Levanta com sedativos. Nem dá pra transar com ela, porque vive em coma. Não posso nem ter filhos. Tem o ventre tão poluído que não pode ter filhos.

Diferentemente de outras películas, Elvira não aceita passivamente a tortura. Ela reage, também com violência:

Elvira: Desgraçado. Filho da mãe! Como se atreve a falar de mim? Você é melhor do que eu? Trafica drogas e mata gente. Maravilhoso, Tony! Grande contribuição para a humanidade. [...] Quer filhos? E que tipo de pai seria? Você os levaria para a escola? Se estiver vivo até lá! Não sabe nem ser marido! Vive rodeado de matadores!

Em *O gângster* (2007), Frank Lucas escolhe, como namorada e esposa, a Miss Porto Rico Eva Kendo (Lymari Nadal). Assim como outras personagens femininas do gênero, ela é charmosa e bonita e também conhece as atividades de seu marido. Mas ao contrário de outras películas, Lucas adora e protege sua esposa. No entanto, ela não se vê livre da violência de outro personagem. Durante uma cena, Eva é espancada por um policial corrupto, que procurava extorquir o gângster. Esse ato desperta a ira vingativa de Lucas que, posteriormente denuncia esse policial. Na mesma película, o império de Frank Lucas desmorona em virtude de uma cena de violência contra a mulher. Jimmi Lucas, irmão de Frank, embriagado, tenta matar uma garota. Vigiado pela polícia, Jimmi é preso em flagrante e, para não cumprir pena, aceita delatar o esquema de seu irmão.

Os papéis desempenhados pelas mulheres desses dois últimos exemplos fazem indicativos interessantes. Em primeiro lugar, elas apontam que, com o passar dos anos, as personagens femininas garantiram sua presença nas películas, por sua importância na narrativa. Embora suas funções sejam parecidas, elas se tornaram mais fortes, decididas, certas de suas escolhas. Essas personagens foram, particularmente, sensíveis às transformações ocorridas na sociedade estadunidense.

3.2.4. – A violência contra a infância

A violência contra a infância representa um aspecto à parte nos filmes de gângster. Em geral, esse tipo de violência deixa transparecer

uma profunda relação com a questão do determinismo social. Filmes que tratam do problema da delinqüência juvenil, em geral, possuem uma crítica social bastante contundente. Isso porque grande parte da delinqüência juvenil mostrada nos filmes se localiza nos cinturões pobres das cidades.

Em *Inimigo Público* (1931), a relação entre a vida urbana e a violência infantil já transpareceu. Algumas das primeiras cenas do filme contextualizam a história: uma cidade grande. Há veículos transitando, edifícios, centenas de pessoas se movimentando. Em seguida, a câmera se movimenta em direção ao subúrbio dessa cidade grande, com diversas fábricas e pessoas trabalhando nelas. Há, nesse lugar, um gueto irlandês e é ali que está Tom Powers (Frank Coghlan quando jovem, James Cagney posteriormente) e seu amigo Matt Doyle (Frankie Darro jovem, Edward Woods após). Ainda crianças, eles praticam pequenos furtos e bebem cerveja. O produto de seus roubos é receptado por Narigão “Pretty Nose” (Murray Kinnell), no clube Red Oaks. Anos depois, Tom Powers e Matt, adultos, continuam freqüentando o Red Oaks e negociando com Pretty Nose. Supostamente, os pequenos furtos cometidos na infância conduziram os jovens a uma carreira de crimes. A violência contra a infância em *Inimigo Público* também incorporou a questão da figura paterna. O pai de Tom é um policial. Tom é acusado de roubar um par de patins, e seu pai, então, pretende aplicar uma surra no filho. Tom se aproxima e pergunta:

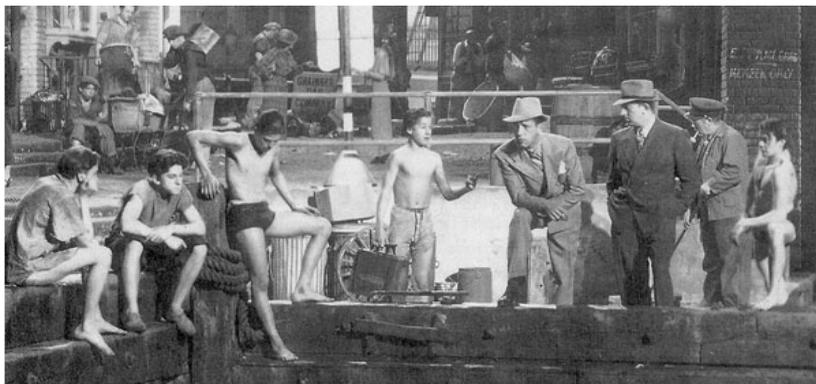
Tom: Como quer desta vez? Em pé ou deitado?

O pai não responde, apenas puxa Tom violentamente e começa a espancá-lo. Tom resiste sem chorar. Essa cena apresenta dois elementos importantes. Em primeiro, parece figurar a posição do pai, que pela profissão, procura dar uma conduta moral à família, agindo com violência. Essa atitude agressiva do pai pareceria ter uma influência decisiva na formação do futuro caráter violento de Tom. Em segundo, há a posição de Tom. Já nessa época, ele apresentava um desafio intrínseco a duas formas de autoridade: aquela representada pela figura paterna e, a outra, pela autoridade policial.

A desagregação familiar e a pobreza também apareceram em *Beco sem Saída* (1937). O filme foi adaptado de uma peça da Broadway, escrita por Sidney Kingsley. O diretor, William Wyler, pretendia filmar em locações reais de Nova York, mas a interferência de Sam Goldwin

não permitiu. Assim, foram construídos imensos cenários para as filmagens³⁴³.

As seqüências iniciais de *Beco sem Saída* já mostram o contraste entre a riqueza – representada por edifícios suntuosos, altos e ornados e crianças bem vestidas; e a pobreza – a favela ao lado, onde os *Dead End Kids* se divertem. O líder dos *Dead End Kids* é Tommy, um garoto que, órfão de pai e mãe, foi criado por sua irmã Drina (Sylvia Sidney). Drina é namorada de Dave (Joel McCrea). Ambos têm uma fé inabalável nas virtudes da honestidade e da misericórdia, o que não acontece com Tommy. Ele é, provavelmente, o menino mais desiludido e propenso à violência da gangue; conseqüentemente seu líder. Os jovens delinqüentes são facilmente iludido por “Baby Face” Martin (Humphrey Bogart), um gângster procurado que, tendo passado por cirurgias plásticas, volta ao lugar à procura da família.



Cena de *Beco sem saída*. Os “Dead End Kids” conversam com Baby Face (Humphrey Bogart), de terno cinza claro. O local é de grande pobreza.

Os *Dead End Kids* são, certamente, vítimas da violência estrutural. Nascidos na miséria, subalimentados, carentes de saúde, de brinquedos, desprezados, violentados, mal-amados, agredidos pelo estado, pelo sistema e seus componentes – em uma seqüência, são humilhados por um garoto rico. Isso justificaria a idolatria em relação ao gângster: os meninos estão convencidos de que o crime compensa.

Uma relato relativamente similar apareceu em *Anjos de Caras Sujas* (1938), novamente mostrando os *Dead End Kids*. O filme parece

³⁴³ DOUGALL, A. Dead end. In.: *Stars of silver screen*. London : Bloomsbury Books. 1984. p. 244.

somar seqüências de *Inimigo Público* e de *Beco sem Saída*. As primeiras seqüências do filme mostram o subúrbio irlandês e a infância cheia de delitos de dois jovens: Rocky Sullivan (James Cagney) e Connolly (Pat O'Brien). Rocky Sullivan adota uma carreira de crimes, enquanto Connolly seguiu o sacerdócio. Após anos na prisão, Rocky Sullivan retorna ao lugar, esperando receber uma quantia em dinheiro de seus antigos sócios. Lá, ele entra rapidamente em contato com os *Dead End Kids* e, assim como em *Beco sem Saída*, ele exerce rápida influência sobre os jovens. Há um embate entre o Padre Connolly e Rocky Sullivan, cada um tentando trazer os jovens para seu respectivo lado.

A violência contra o menor, nessas películas, é, em parte, o resultado de mudanças no significado da própria vida familiar. Em primeiro lugar, aparece a transição do povo estadunidense à cultura urbana, no início da década de 1920, o que representou mudanças na estrutura familiar. Contextualmente, o censo do ano de 1920 apontou que, pela primeira vez, a população residente em áreas urbanas (cidades de mais de 2500 hab.) ultrapassou os 50 por cento e, conseqüentemente, superou a população rural.³⁴⁴ Durante a década, as áreas metropolitanas cresceram rapidamente, à medida que as pessoas da zona rural dirigiam-se a cidade em busca de emprego nas novas indústrias. Por volta de 1930, o número de habitantes vivendo em cidades havia subido para 69 por cento³⁴⁵. Entre 1920 e 1930, cidades com população superior a 250 mil habitantes adicionaram mais oito milhões de pessoas ao seu ranking. Nova York cresceu cerca de 25 %, enquanto Detroit duplicou o número de residentes neste mesmo período. As cidades tornaram-se maiores, os edifícios mais altos, as escolas maiores, os clubes noturnos mais alegres e os crimes mais numerosos. Os arranha-céus tornaram-se o símbolo mais visível da cidade, desenvolvendo um estilo arquitetônico no processo e simbolizando a nova cultura de massa. De acordo com um observador francês: “os arranha-céus de Nova York são a mais gritante manifestação do triunfo dos números”³⁴⁶. As estatísticas sempre crescentes proporcionaram uma sensação de satisfação e de segurança. Motivados pelo materialismo, os americanos admiravam o mercado e as técnicas mecânicas. Foi uma época de grandeza e de eficácia. Os heróis populares eram o engenheiro, o bolsista, o vendedor, o publicitário e a estrela de cinema. O país aumentou sua população em 17 milhões de

³⁴⁴ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America, past and present...* p. 744.

³⁴⁵ FEAR, J.; McNEIL, H. Os anos 1920... p. 259.

³⁴⁶ BREEN, *America, past...* p. 744-745.

pessoas, e o aumento de riquezas foi ainda mais espetacular; todos se referiam ao momento como uma “nova era”³⁴⁷.

Em segundo lugar, está a questão da migração, abordada no primeiro capítulo. Os imigrantes, principalmente os que chegaram em períodos posteriores também passaram por transformações profundas em seu meio de viver. Muitas famílias abandonaram seu modo de vida tradicional e passaram a incorporar o modo de vida americana. Essas famílias, em sua grande maioria, eram de baixa renda, pai e mãe trabalhavam arduamente; segundo estudos, a pobreza é apontada como a primeira violência geradora de novas e sucessivas violências na vida dos menores. Vem, a seguir e junto, a desagregação da família em decorrência da pobreza e da rápida mudança de valores, o desajuste econômico-social, a ausência de orientação³⁴⁸. Essa conjuntura é a mais recorrente nos filmes de gângster.

Em *Os bons companheiros* (1990), a simples presença de gângsteres na vizinhança já é suficiente para desviar o personagem Henry Hill de um caminho moralmente aceito pela maioria da sociedade. Ainda criança, ele percebe a influência que os criminosos são capazes de exercer e esforça-se para ser um membro do grupo. Executando pequenos serviços, ele já passa a se vestir bem, consegue dinheiro e influência. Torna-se uma pessoa “mais importante” no seu círculo social. Seus amigos o invejam, e todas as meninas da vizinhança queriam namorá-lo. Ao cometer um crime, Henry é preso. Essa primeira prisão é comemorada pelos gângsteres como um ritual de passagem, indispensável para o jovem ingressar definitivamente no grupo. Por essas características, *Os bons companheiros* é um caso evidente de corrupção de menores.

Um filme mais recente a tratar da questão da violência contra menores é *Estrada para a Perdição* (2002). O filme, a princípio, parece um drama convencional, simplesmente ambientado em 1931. O relato gira em torno da família Sullivan, de classe média: o pai Michael (Mike) Sullivan (Tom Hanks); sua esposa Anne Sullivan (Jennifer Jason Leigh); e os filhos Peter (Liam Aiken) e Michael Jr. (Tyler Hoechlin). À medida, porém, que Michael Jr. vai descobrindo quem é seu pai, o espectador também vai conhecendo as peculiaridades de cada personagem. Certa noite, Michael Jr. se esconde dentro do carro, com o intuito de descobrir a real profissão do pai. Ele acaba descobrindo que

³⁴⁷ Id., p. 746.

³⁴⁸ DANIEL, E. Fenomenologia crítica da violência urbana. In. BARCELOS, C.; PUTY, Z. C. B. *Violência urbana*. Rio de Janeiro : Codecri. 1982. p. 140.

Mike é, na verdade, um gângster, a serviço da família Rooney. John Rooney (Paul Newman) e seu filho Connor (Daniel Craig) são líderes de um esquema de contrabando e distribuição de bebidas. Mike é o responsável pela manutenção da ordem e pelas cobranças da “empresa”. Nesta mesma noite, Michael Jr. testemunha um cruel assassinato. Connor executa, à queima-roupa, um antigo aliado. Preocupados, Rooney e Connor decidem silenciar a família. Anne e Peter são assassinados, mas Mike e Michael Jr. conseguem escapar. A história, a partir desse ponto, trata da relação de pai e filho que, para se manterem vivos, começam a atrapalhar os negócios de gângsteres mais importantes em busca de “proteção”. Eventualmente, Michael Jr. ajuda seus pai na execução de pequenos delitos. Há, ainda, a preocupação de Mike em evitar que Michael Jr. caia, definitivamente, na vida de crimes, a “estrada para a perdição” do título.

Filmes que tratam da violência contra os menores são, em geral, filmes com crítica social. Todos abordam profundamente a questão do determinismo social. Os jovens são vistos como vítimas de uma sociedade, onde a violência é estrutural. Desamparados, os menores acabam caindo na delinquência por motivos variados, mas, em geral, independentes de sua vontade. E, ao lado dessa crítica, esses filmes trazem uma mensagem relativamente otimista: a pobreza pode gerar criminosos, mas também gera mocinhos e padres.

As diversas formas de violência, cometidas e sofridas pelos gângsteres, permitem chegar a algumas conclusões. Em primeiro lugar, a violência para o gângster poderia ser considerada como um comportamento, em certa medida, “aceitável” no meio social desses personagens. Nesse sentido, o procedimento violento funcionaria como um caminho, um meio de atingir o sucesso – assunto do quarto capítulo. Isso ocorre principalmente com os gângsteres imigrantes, para os quais os meios legais de ascensão social estariam fechados. Em virtude disso, o crime – e a agressividade – seriam alternativas seguidas por essas minorias. Em segundo, é possível estabelecer uma relação entre a violência e o sucesso alcançado pelo criminoso. Quanto mais violento é o personagem, maior a sua possibilidade de alcançar o topo do crime. É o que acontece nos filmes de gângster: o gângster violento, agressivo, que mata sem titubear, estaria virtualmente mais apto a assumir o controle das organizações. Por exemplo, em *Poderoso Chefe, parte III* (Godfather, part III, Paramount, 1990), o candidato a assumir o império deixado por Michael Corleone (Al Pacino) é seu sobrinho Vincent Corleone (Andy Garcia), pois Vincent possui uma violência quase

psicótica. E esse pensamento é sintetizado pela frase de Toni Camonte, em *Scarface* (1932): “Faça primeiro, faça você mesmo e não deixe de fazê-lo!”; e também pelo exemplo citado anteriormente, quando a hesitação de Rico Bandello em matar Joe Massara levou à derrocada do gângster. Finalmente, deve-se ter em mente que a violência nos filmes de gângster, seja ela qual for, sempre é consequência de um outro acontecimento; é, nos filmes de gângster, a resolução de um conflito, um acerto de contas, uma simples maneira de realizar ou de proteger os negócios. O espancamento, por exemplo, é uma maneira de coagir outros a seguirem o desejo dos criminosos – os donos dos *speakeasies*³⁴⁹ são espancados para adquirirem a bebida de determinado grupo criminoso. O assassinato, por sua vez, ocorre porque alguém está interferindo nos interesses dos criminosos. E a intimidação, muitas vezes, precede o assassinato. Seria, teoricamente, uma maneira mais “branda” de convencer um terceiro a seguir a vontade de um criminoso. A respeito disso, Frank Lucas (Denzel Washington), em *O gângster* (2007), faz uma curiosa constatação: “Quando eles têm medo, eles pagam!” Em terceiro e último lugar, em muitas películas, a simples presença de um gângster significa poder e violência. Para justificar esse terceiro aspecto, cita-se um outro filme: *Dogville* (Idem, Zentropa Entertainments 2003). O relato se passa durante a Grande Depressão. A personagem Grace (Nicole Kidman) está fugindo de um grupo de gângsteres e chega à cidade de Dogville. Lá, ela é auxiliada pelos moradores, em troca de pequenos favores. Aos poucos, esses favores aumentam. Ao longo da película, Grace é estuprada, humilhada, acorrentada e torna-se escrava (inclusive sexual) dos moradores. Ao fim da película, descobre-se que Grace fugia de seu próprio pai, um gângster poderoso (interpretado em James Caan). A conversa que se segue é a seguinte:

Grace: Se eu voltar, e me tornar sua filha de novo, quando terei o poder do qual está falando?

Pai de Grace: Agora, imediatamente. Por que não?

Grace: E isso significa que assumirei a responsabilidade imediatamente. Eu seria parte da solução desse problema. O problema “Dogville”.

Pai de Grace: Podemos atirar no cachorro e pendurá-lo no muro, bem abaixo daquele poste de luz. Isso pode ajudar.

Grace: Só deixaria a cidade mais assustada, mas não faria dela um lugar melhor. O que aconteceu comigo não pode voltar a acontecer.

³⁴⁹ Bares onde se vendia bebida alcoólica, em tempos de proibição.

Alguém pode passar por aqui e revelar a sua fragilidade. E é por isso que quero usar o poder, se não se importa. Quero fazer deste mundo um lugar melhor. [...] O mundo ficará muito melhor sem essa cidade.

Grace pede, em seguida, que todos os habitantes sejam mortos e a cidade totalmente destruída. Em *Dogville* há a explicitação da afinidade entre o poder e violência. O poder do gângster, no longa-metragem, é grandioso, capaz de extinguir a vida de uma cidade, e só se estabelece com a chegada do criminoso, ao fim da película. A denominação do personagem, *The Big Man* (O Grande Homem), reforça o argumento. Seu nome aparece apenas nos créditos finais; no mundo diegético ele não possui título algum. Por esses exemplos, pode-se esboçar a seguinte relação: nos filmes de gângster, a violência inspira temor, e o temor, por sua vez, inspira respeito.

3.3 – As ferramentas da violência.

A utilização de ferramentas e esquemas tecnológicos indica a adaptabilidade do gângster às suas épocas contemporâneas. Esses criminosos sempre dispõem de armas sofisticadas e veículos de alto luxo, com motores possantes.

3.3.1. – As Armas

A arma é a ferramenta principal do gângster; é através dela que ele consolida seu império. O armamento é um instrumento de auto-expressão, o símbolo de sua autoridade pública. Deste equipamento, duas armas são as preferidas pelos protagonistas: a pistola Colt 45, de 1911; e a submetralhadora Thompson modelo 21A. Esta última foi um dos grandes ícones do gângster. Ficou conhecida por diversos apelidos, tais como “Piano de Chicago”, “Chopper³⁵⁰”, “Máquina de Escrever” ou o mais conhecido, “Tommy Gun”. Foi nomeada Thompson graças ao General Brigadeiro John T. Thompson, diretor do Arsenal Norte-Americano durante a Primeira Guerra Mundial. O desenho foi de Oscar V. Payne e Theodore H. Eickhoff.³⁵¹ A idéia inicial era criar um rifle capaz de ajudar no esforço de guerra. Acabou não se mostrando funcional no campo de batalha: o alcance era muito curto para um rifle e era pouco portátil para ser considerada uma arma pequena. Entretanto, foi em Chicago, durante os anos 1920 que a Tommy Gun fez história. Era capaz de disparar até mil cartuchos de calibre .45 em um minuto; geralmente carregada com um pente de 50 disparos. Tornou-se a arma

³⁵⁰ A “fatiadora”, uma vez que era capaz de partir uma pessoa em duas.

³⁵¹ HOSSANT, H. *Gangsters movies...* p. 24-25.

favorita dos gângsteres graças a esse poder de fogo e por ser facilmente ocultável. Muitas vezes, a metralhadora Thompson era carregada em estojos de violino, o que aparece em filmes como *Último Refúgio* (1940). Em *Scarface* (1932), o poder que as armas, principalmente as metralhadoras, representavam, é bastante evidente. Toni Camonte afirma para Guido: “*Veja! Eles têm metralhadoras. Se eu tivesse uma, conquistaria a cidade em uma semana!*”.



A submetralhadora Thompson 21A. Tornou-se a arma favorita dos gângsteres por seu poder de fogo e facilidade de transporte. Ao lado, vemos uma reconstituição, onde o modelo desmontado é colocado em um estojo de violino. In: Thompson. Site: <http://www.machinegunbooks.com/eleven.html>. Visitado em 15/08/07.

A metralhadora Thompson tornou-se, com o passar dos anos, um dos elementos iconográficos do gângster. Em conjunto com o vestuário,

a metralhadora era a marca registrada desse tipo de criminosos. Com o passar dos anos, os gângsteres passaram a utilizar armas mais modernas. Essa relação é bastante evidente, pois os gângsteres sempre estiveram sintonizados com os avanços tecnológicos, como será visto no quarto capítulo. A metralhadora Thompson era, nos anos 1920 e 1930, uma arma moderna e eficiente. Filmes com ambientações mais atuais, como *Pulp Fiction* (1995) e *Cães de Aluguel* (1992) mostram gângsteres portando armas sofisticadas, como pistolas 9mm. e submetralhadoras UZI. Em *Scarface* (1983), a metralhadora Thompson, utilizada por Toni Camonte na versão anterior da película (1932), foi substituída por um fuzil moderno, o AR-15, com um lançador de granadas, adaptado.

“Tenha calma com o seu canhão”, diz um personagem a Rico Bandello, em *Alma no Lodo*. O certo é que os gângsteres deviam ser rápidos ao utilizar suas armas. Em virtude desta habilidade, os criminosos conseguiriam estabelecer o seu poder sobre outros homens. As aparições de armas de fogo são inúmeras em filmes desse gênero. De *Alma no Lodo*, em 1931, a *O gângster*, de 2007, são incontáveis os tiros disparados. No conjunto de películas pode-se, portanto, estabelecer uma correlação observável entre o acesso a armas de fogo e um comportamento violento. O uso desse instrumento torna a violência mais efetiva e fácil.

3.3.2. – Os Automóveis

As armas e veículos são, de acordo com o historiador John Gabree, os dois ícones mais poderosos nos filmes de gângster ou, ao menos, os que mais expressam o caráter do criminoso.³⁵² A função do automóvel, no entanto, se estende para além do *status*. Os veículos são os carros de combate dos gângsteres. Em *Alma no Lodo* (1930), *Inimigo Público* (1931) e *Scarface* (1932), os automóveis são utilizados em seqüências de ação. Cenas de perseguição, ataques, assaltos, todas são protagonizadas pelos veículos ou de dentro deles. Em *Alma no Lodo*, há a seguinte seqüência: após um roubo, Tony, um dos integrantes da gangue de Rico, está nervoso e bate o veículo em um poste. Aborrecido, decide desistir da vida de crimes. Ao saber disso, Rico Bandello utiliza um outro carro para alcançá-lo e metralhá-lo em frente a uma igreja. Em *Inimigo Público*, os veículos são utilizados para bombardear bares de concorrentes. *Scarface* apresenta uma longa seqüência de ataques, todos protagonizados por veículos quando estão sendo disputadas as guerras por territórios.

³⁵² GABREE, J. *Gangsters from Little...* p. 18-19.

O veículo era essencial nas atividades do dia-a-dia do gângster, para ataques, mas também para retiradas rápidas. Era o meio de fuga, que possibilitava iludir a polícia, eliminar adversários e mover-se rapidamente de uma jurisdição a outra, onde os policiais não tinham mais autoridade. É graças a um veículo blindado que Camonte, em *Scarface* (1932), consegue escapar de uma tentativa de assassinato. Esse veículo blindado que o personagem Tony Camonte utiliza, está inspirado no veículo do próprio Al Capone. Este último comprou um Cadillac especial ao custo de trinta mil dólares na época. Pesava sete toneladas, era blindado, possuía um tanque de combustível reforçado e selado, vidros à prova de balas e aberturas para metralhadoras na traseira para contra-atacar eventuais perseguidores. Capone ainda andava com dois batedores: um à frente e outro atrás, cheios de seguranças³⁵³. E Clyde Barrow escreveu e endereçou uma carta a Henry Ford, agradecendo pelo veículo V-8, protagonista de diversas escapadas da polícia.³⁵⁴



³⁵³ O veículo de Capone foi adquirido posteriormente pelo pintor surrealista Salvador Dali. HOSSENT, *Gangsters movies...* p. 108.

³⁵⁴ Informação obtida no Documentário *Gangsters, a golden age*.



Duas imagens de *Inimigo Público*. A primeira é uma interessante tomada utilizada pelo diretor William Wellman. Filma o veículo de baixo, ao sair para uma missão. A segunda demonstra o cuidado de Tom Powers com seu veículo novo, ao lustrar o enfeite do capô. Imagens obtidas da película em DVD.

A utilização de veículos pelos gângsteres corresponde a um aspecto interessante que se revelou na virada do século: a produção em massa. Este modelo de produção causou mudanças significativas no sistema industrial, incrementando os negócios em larga escala. À frente desse novo procedimento, estava a indústria automobilística. A produção em massa de veículos se iniciou nos primeiros anos do século XX. Em 1903, Henry Ford e um pequeno grupo de sócios fundaram a Ford Motor Company, empresa que modificou o mundo dos negócios. Ford havia trabalhado como engenheiro, projetando motores e sistemas de combustão interna. Seus primeiros veículos eram luxuosos e velozes, mas os preços impraticáveis, o que acarretava baixo número de vendas. A chave para democratizar o automóvel estava nas idéias de Frederick Winslow Taylor, baseadas na especialização de homens e máquinas (taylorismo); e na produção em massa: Ford adaptou o sistema de um frigorífico, onde os operários trabalhavam sentados e a carcaça dos animais se movia. Surgiu a linha de montagem, onde cada trabalhador especializava-se em uma função. Em 1913, o custo e o tempo de produção de um veículo havia reduzido drasticamente. Para 1914, foram vendidas 250 mil unidades do Modelo T, veículo de quatro cilindros, 20 cavalos de força e disponível apenas na cor preta. Nesta mesma época, um veículo levava cerca de 93 minutos para ficar pronto, um décimo do tempo necessário oito anos antes, e o custo de produção se reduziu de

950 dólares para 290 dólares.³⁵⁵ Graças ao modelo de produção em massa, seguido por outros industriais, em 1914, as fábricas produziam 76% mais bens que 1899, utilizando apenas 36% mais trabalhadores e 13% mais estabelecimentos. O aumento na produção de bens indicou a melhoria na qualidade de vida e o crescimento populacional, enquanto a diminuição no número de trabalhadores necessários para tal produção apontou para a eficiência tecnológica alcançada³⁵⁶.

Mas os veículos foram protagonistas de cenas de violência em diversos outros filmes, além daqueles da década de 1930. Em *Fúria sanguínea* (1949), a presença de veículos possibilitou cenas e frases de efeito. Cody Jarret, na película, carrega um inimigo no porta-malas de seu veículo. Ele pergunta ao homem como ele está se sentindo. O homem reclama da falta de ar. Jarret, então, replica: *Acalme-se, vou deixá-lo respirar*. Em seguida, dispara vários tiros contra o porta-malas, abrindo buracos por onde seria, supostamente, possível “respirar”. Evidentemente, o personagem morreu, perfurado pelos tiros. *Os bons companheiros* (1990) possui uma passagem, de certa maneira, similar. A seqüência inicial do filme passa-se dentro de um veículo: três homens viajam em silêncio. Algumas batidas ritmadas no porta-malas fazem com que o motorista estacione. Os homens abrem o porta-malas e se assustam: sua vítima ainda está viva. Os criminosos, então, esfaqueiam e atiram no prisioneiro. Essa seqüência serve para dois propósitos: em primeiro lugar, apresenta os personagens ao espectador; em segundo, eles são imediatamente identificados como gângsteres. E, em outros filmes, expressões como “*Get in, bud. You’re going for a ride*”³⁵⁷ tornaram-se recorrentes, para indicar a possível eliminação de um adversário. Após entrar no veículo, o “convidado” dificilmente retornava.

³⁵⁵ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past...* p. 648-649.

³⁵⁶ CURRENT, R., WILLIAMS, T. *A history of the United ...* p. 263-264.

³⁵⁷ Entre, colega. Você vai dar um passeio. [Tradução livre].



Assassinato de Sonny, em *Poderoso Chefão* (1972). Acontecimento só possível graças à presença de veículos. Imagem obtida da película em DVD.

Posteriormente aos filmes como *Bullit* (Idem, Warner, 1968) e *Operação França*, a utilização de veículos em seqüências de ação e perseguição tornaram-se quase obrigatórias em filmes de gângster. *Bullit* foi, inclusive, protagonizado por Steve McQueen, piloto de carros de corrida. McQueen interpreta o detetive Bullit, caçando assassinos pelas ruas a bordo de um Ford Mustang. O filme teve seqüências de ação sem precedentes e foi pioneiro em cenas de perseguição em alta velocidade. As cenas de *Bullit* foram filmadas nas ruas de São Francisco e, praticamente, sem truques cinematográficos³⁵⁸. Esse mesmo padrão de filmagem foi utilizado em inúmeras outras películas. O vencedor do Oscar *Operação França* (French Connection, 20th Century Fox, 1971) também adquiriu fama por uma cena de perseguição, rodada nas ruas de Nova York, sem trucagens e sem autorização da polícia para filmagens.

Algumas cenas com veículos acabaram se tornando clássicas. Um bom exemplo é o assassinato de Sonny em *Poderoso Chefão* (1972),

³⁵⁸ HOSSENT, H. *Gângsters...* p. 109.

somente possível pela presença do automóvel. A tomada do corpo e do veículo perfurado por centenas de balas é bastante representativa. Ou seja, a utilização de veículos como arma de emboscada, também, aparece em películas como *Os corruptos* (1953). Os criminosos, nesse filme, tentam matar o Sargento Bannion (Glenn Ford), colocando uma bomba em seu veículo. Quem acaba morrendo é a esposa de Bannion. E, em *Uma rajada de balas* (1967), Bonnie e Clyde são metralhados dentro de seu veículo.

Por fim, cabe ressaltar que produções recentes utilizam veículos, seja como instrumento de ação, proteção ou emboscada. Por exemplo: em *Estrada para a perdição* (2002), Mike ensina seu filho Michael Jr. a dirigir para facilitar algumas ações; e em *Os infiltrados* (2006), Frank Costello desliza a bordo de veículos luxuosos e blindados.

3.4. – As Sombras da Violência: influências externas na maneira de representar o crime.

3.4.1. – A tecnologia e a representação da violência

A introdução do som no cinema, em 1927, representou profundas conseqüências estéticas para Hollywood e trouxe um considerável impacto cultural nas experiências de filmagem e visualização dos filmes do fim dos anos 1920 e durante os anos 1930, além de promover impacto econômico para a indústria cinematográfica.³⁵⁹ Os filmes de gângster produzidos no início da década de 1930, beneficiaram-se da introdução do som. Os efeitos sonoros contribuíram para aumentar os aspectos realistas das películas. Os gêneros de gângster e Western certamente não teriam se cristalizado com tanta força caso o som não existisse. Há, também, um outro gênero que credita seu surgimento exclusivamente à introdução do som: o musical.

O pioneirismo da introdução do som é, geralmente, atribuído ao filme *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Warner, 1927), que apresentou o ator Al Jolson no papel do cantor Oland. Durante o filme, Oland interpretava diversas músicas, que se apresentavam em perfeita sincronia com as cenas que estavam na tela. As canções eram “*My mammy*”, “*Blue sky*” e “*Toot toot tootsie goodbye*”, entre outras. O filme, no entanto, não é completamente falado, mostrando seqüências

³⁵⁹ Os percalços criados pela introdução do som e as modificações pelas quais a indústria cinematográfica passou foram abordados cinematograficamente no filme *Cantando na Chuva* (*Singing in the rain*, Warner, 1951). *Cantando na Chuva* é um filme do gênero musical, um gênero que somente se tornou possível graças à introdução do som.

em estilo mudo, com os intertítulos aparecendo na tela. Somente as seqüências das canções eram sonorizadas.

Os experimentos de sonorização de películas, no entanto, são bem anteriores ao ano de 1927. O problema, persistente até o lançamento de *Cantor de Jazz*, surgia na sincronização entre som e imagem.³⁶⁰ Deve-se ainda considerar que filmes do “cinema mudo” raramente eram exibidos em silêncio. Em 1897, os irmãos Lumière já contratavam um quarteto de saxofonistas para acompanhar as exibições. Segundo o crítico Anatole Rosenfeld, nessa época do cinema mudo, a música se tornara indispensável para a apresentação de uma fita. Ela não veio, no início, para satisfazer um impulso artístico, mas pela simples necessidade de encobrir o ruído do projetor, um barulho desagradável que perturbava consideravelmente o prazer visual. Tornou-se recorrente, então, os proprietários de cinema utilizarem pianistas e logo em seguida orquestras.³⁶¹

No ano de 1905, a firma francesa Gaumont gravou vozes de atores estadunidense, usando um sistema de som *Chronofone*, e apresentou uma série de curta-metragens sonorizados. Novamente, o problema foi a falta de sincronia entre som e imagem. E, em 1913, Edison anunciou que seu laboratório havia aperfeiçoado um sistema de som superior. Ele havia aumentado a sensibilidade do microfone de gravação, incrementado a capacidade de amplificação e melhorado a conexão entre fonógrafo e protetor. Após duas semanas de projeção, entretanto, percebeu-se que o problema de sincronização ainda não havia sido resolvido.³⁶²

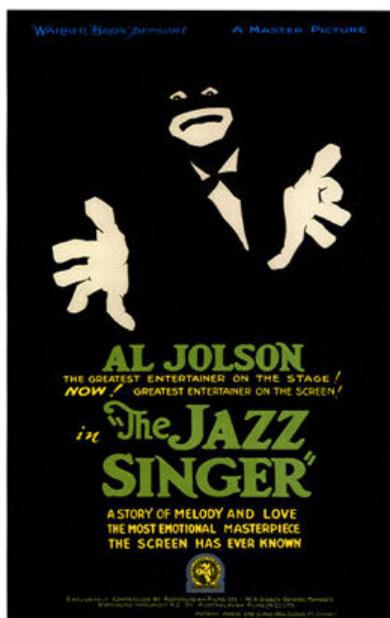
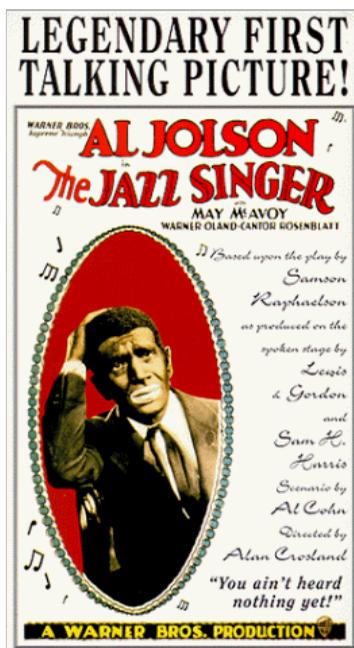
O som se aperfeiçoou através da empresa American Telephone & Telegraph (AT&T). Trabalhando com a subsidiária Western Electric, a AT&T procurava uma maneira de registrar e aumentar a qualidade da transmissão telefônica à longa distância. A Western experimentou um sistema tradicional de som em disco fonográfico e com o som da película. E, em 1922, havia desenvolvido um amplificador, microfone e um motor de toca-discos muito superiores. Com o nome de “som elétrico”, esses inventos produziam volume e tom de melhor qualidade à produção acústica da época. Em 1923, a AT&T decidiu potencializar os recursos destes inventos. Um fonógrafo elétrico era uma das possibilidades mais evidentes e, outra, era a utilização do som no

³⁶⁰ ROBINSON, D. *The coming of sound*. In: *Stars of silver screen*. London : Bloomsbury Books. 1984. p. 02.

³⁶¹ ROSENFELD, *Cinema: arte & indústria*. P. 123.

³⁶² ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Teoria e práctica de la...* p. 155-156.

cinema. Esta última foi o caminho seguido pela empresa que, posteriormente uniu-se à Warner Bros. A Warner só passou a comercializar filmes sonorizados quatro anos depois, quando criou a Vitaphone Corporation. Somente em 1926, o ritmo de produção de filmes sonoros tornou-se satisfatório, e o estúdio abriu a temporada cinematográfica de 1927, com oito filmes, que apresentavam cantores de óperas e concertistas. Após um período de qualificação das salas cinematográficas (elas precisavam se adaptar à nova tecnologia), em setembro de 1927, a Vitaphone lançou o primeiro longa metragem, *O cantor de Jazz*³⁶³. Somente no ano seguinte a Warner produziu o primeiro filme totalmente falado, *Luzes de Nova Iorque* (*Lights of New York*, Warner 1928).



Cartazes de “O Cantor de Jazz”. Imagens obtidas de: *Teach with Movies*.

Disponível em:

<www.teachwithmovies.org/guides/jazz-singer.html>. Visitado em

17/01/2008.

³⁶³ Id, p. 158-161.

Talvez não coincidentemente, o estúdio que investiu na produção de películas sonorizadas foi também um dos que melhor incorporou o espírito dos filmes de gângster: o Estúdio Warner. Há argumentos indicando a possibilidade de o experimento sonoro ser uma tentativa da Warner escapar da falência. Robert Sklar, por exemplo, justifica essa asserção, dizendo que as grandes produtoras de Hollywood estavam em dificuldades financeiras, o público era cada vez menor e a expansão ocorrida, em meados da década de 1920, criara cinemas extravagantes, o que onerou a indústria cinematográfica com uma série de locais que só podiam dar lucro com filmes muito populares entre o público.³⁶⁴ Douglas Gomery nega essa perspectiva, alegando que a introdução do som foi uma decisão comercial, baseada numa antecipação do futuro.³⁶⁵ Essa segunda hipótese parece mais acertada, pois a Warner não estava entre as grandes companhias de cinema, e a concorrência era difícil. O estúdio precisava de um produto novo, algo que as outras companhias não possuísem. A introdução do som, então, foi uma estratégia calculada dos irmãos Sam, Abe, Jack e Harry Warner para elevar a Warner Bros. à altura das grandes companhias integradas (tais como a Paramount e a MGM).³⁶⁶

Em conseqüência dos ruídos incorporados pela tecnologia sonora, a sensação de realismo se aprofundou consideravelmente, em particular nos filmes de gângster e de guerra. Os sons urbanos, tais como vozes, discussões, apitos de fábricas, trânsito de pessoas e veículos criaram uma ambientação semelhante à que os espectadores vivenciavam. As seqüências de ação, nas películas, foram incrementadas pelo som de detonações de revólveres e metralhadoras durante os tiroteios. Principalmente, a representação da violência era, muitas vezes, mostrada fora do enquadramento. Esse recurso só era possível em decorrência do som: o barulho dos tiros sugeria claramente o que havia acontecido, embora a câmera focasse outros elementos. As explosões, em cenas de ataques, incluíam sons de vidros quebrando, portas rangendo e paredes sendo demolidas. Os motores dos carros dos gângsteres roncavam alto, os pneus derrapavam e freavam durante as perseguições.

O som também possibilitou diálogos mais complexos e que melhor retratavam os gângsteres. Com sotaques e gírias, os personagens adquiriram profundidade psicológica e ganharam credibilidade. Frases de efeito como “*Mãe misericordiosa, é este o fim de Rico?*” e “*Com*

³⁶⁴ SKLAR, R., *História social*... p. 178.

³⁶⁵ ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Teoria e prática de la*... p. 156

³⁶⁶ SCHATZ, T., *O gênio*... p. 72-73.

este brinquedo, escreverei meu nome a balas nas ruas desta cidade!” não teriam tanta força em intertítulos. Os filmes de gângster desenvolveram uma forma bastante peculiar de linguagem. Neste período, os aparelhos de captação sonora ainda eram bastante deficientes, o que exigia um linguajar mais lento dos atores. Mas, nas películas que retratavam o crime, as falas são extremamente rápidas, com um vocabulário específico e um acento totalmente diferente do inglês que aparecia em outras películas da época. James Cagney e Edward G. Robinson incorporaram, em seus personagens, o modo de falar típico das ruas, dos bairros mais pobres e dos excluídos. Para compor a linguagem característica de seus personagens, Cagney provavelmente incorporou os trejeitos de sua infância – ele cresceu no Lower East Side, um bairro pobre de Nova York. Corroborando com essa constatação, está o documentário *Stool Pigeons and Pine Overcoats*³⁶⁷. Segundo essa produção, esse linguajar foi resultado da educação e do modo de vida dos imigrantes que chegavam aos EUA. Além disso, o linguajar exposto nas películas reforça a questão da divisão social. Os gângsteres falavam da mesma maneira que seus vizinhos, amigos; da mesma maneira que toda uma comunidade social e, economicamente, semelhante. Nestas películas, os indivíduos educados e sofisticados têm uma maneira totalmente distinta de se comunicar, enquanto que os gângsteres incorporam maneirismos, gestos e expressões típicas das ruas das cidades. Essa linguagem, embora considerada exclusiva dos filmes de gângster, era a linguagem de grupos sociais específicos. Como estes grupos não apareciam em outros filmes, convencionou-se de que era uma linguagem peculiar aos filmes de gângster³⁶⁸.

Merece destaque, ainda, a trilha sonora destes filmes. Não havia uma trilha sonora elaborada e condizente com a narrativa cinematográfica nos gêneros filmicos em geral, mas os filmes de gângsteres já continham uma música ambiente que ocupa o lugar da trilha sonora. São canções das décadas de 1910, 1920 e início de 1930, tocadas por grupos musicais em clubes noturnos e que reforçam a ambientação das películas.

A introdução do som facilitou a elaboração da narrativa realista dos filmes de gângster – realismo não apenas como uma posição ideológica – mas, também, explicitamente estética. Criou-se um

³⁶⁷ *Stool Pigeons and Pine Overcoats*: the language of gangster films. Documentário presente no filme *A morte me persegue* (Each dawn I die, Warner, 1939) em DVD.

³⁶⁸ Id.

conjunto de princípios de seleção e combinação estéticos, empregados na elaboração do filme como obra de arte. Segundo o historiador Graeme Turner, a reprodução do diálogo voltou a vincular o cinema com a vida real, e a indústria cinematográfica rapidamente desenvolveu um sistema de convenções para filmar e editar o diálogo.³⁶⁹ Desta maneira, os filmes de gângster lograram construir um mundo realista e inserir noções sobre a vida real.

3.4.2. – *A censura inaugurada.*

No dia 04 de agosto de 1931, uma manchete do jornal *New York Times* anunciou a prisão de dois jovens, armados, que cometeram diversos crimes. Ao serem interrogados pelo juiz, os criminosos alegaram que “filmes de gângsteres haviam inspirado sua entrada na vida de crimes”.³⁷⁰ Se, por um lado, este tipo de notícia demonstrava o largo alcance dos filmes de gângster junto ao público da época, por outro, denunciava as mensagens das películas, que estariam colocando em risco a conduta moral da população. Chegava-se cada vez mais à conclusão de que algo precisava ser feito para impedir a violência nas películas. A crença que se intensificava era a de que os filmes de gângster do período estavam se tornando “uma aula de corrupção, chantagem, prostituição e banditismo”.³⁷¹ Além disso, estas películas não só transformavam os criminosos em heróis, mas também tiranizavam os oficiais da lei.

Esses acontecimentos denunciavam o fracasso do Código de Produção de Filmes, adotado em 1930 pela MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors Association*). Esse código havia sido escrito com a finalidade de unir a moral religiosa às necessidades de bilheteria. Os autores dessa versão, Martin I. Quigley e Daniel A. Lord, haviam tentado estabelecer um padrão de valores morais para os filmes falados. Evidentemente, os estúdios não respeitaram os padrões impostos por este código. O historiador Robert Sklar destaca que, desde as primeiras fitas de cinema, os filmes comerciais estadunidenses sempre haviam tentado dar, ao público, o crime e a sexualidade que a moralidade contemporânea permitia. Com o declínio relativo de público, no começo

³⁶⁹ TURNER, G. *O cinema como prática...* p. 22.

³⁷⁰ YOUNG GUNMEN LAY; Judge Taylor, Sentencing Pair in Brooklyn, Denounces Making of Gang Films. *New York Times*. August 4, 1931, Tuesday. Page 4. Obtido no site oficial do New York Times. In: <www.newyorktimes.com>. Visitado em 06/03/2006.

³⁷¹ VAUGHN, S. Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. In: *The Journal of American History*, Vol. 77, No. 1. (Jun., 1990), p.61.

da Depressão, os produtores abandonaram definitivamente o código moral e ofereceram mais filmes de sexo e violência do que tinham ousado até aquele momento.³⁷² O próprio Daniel Lord constatava, um ano após a adoção do Código, o fracasso do projeto, alegando que “uma filosofia de vida fundamentalmente perigosa estava se insinuando na abordagem da moral, divórcio, amor livre, gravidez e relações extraconjugais nos filmes contemporâneos”.³⁷³ Além disso, com o advento do cinema falado substituindo os filmes mudos, a censura se tornou mais complicada. A presença do som sincronizado dificultava ainda mais a introdução de mudanças nos filmes depois de prontos. Assim, o Hays Office começou a censurar os roteiros, manobra que exigia uma organização maior e mais invasiva.³⁷⁴

Além do contínuo lançamento de filmes de gêneros, cada vez mais violentos, uma série de estudos publicados forneceu novos argumentos e reabsteceu o debate em torno da censura em 1933. As diversas pesquisas desenvolvidas pelo Payne Fund, totalizando oito volumes, foram popularizadas por Henry James Forman na obra *Our movie made children* (1934). Estas pesquisas analisavam aspectos sociais e psicológicos do cinema, nos Estados Unidos durante a década de 1930, e indicavam que o cinema tinha um efeito deteriorante na moral da juventude estadunidense. Os filmes, de acordo com os pesquisadores, constituíam “uma instituição de educação informal, descontrolada socialmente e absolutamente carente de supervisão”³⁷⁵; também perturbavam o sono tranquilo, alteravam atitudes sociais relativas ao sexo, diminuía a atenção nas escolas, encorajava à delinqüência e promovia um desajuste à vida real. Finalmente, acreditava-se que a influência do cinema era proporcional à fraqueza da estrutura familiar, escolar e religiosa³⁷⁶. Robert Sklar destaca que essas análises são polêmicas e quase todas contrárias ao cinema.³⁷⁷ Em todo caso, quem assumiu a liderança da luta foram os clérigos católicos que, segundo Sklar, possuíam exatamente o que faltava ao esforço protestante: unidade ideológica e organização. Bispos norte-americanos fundaram, em 1933, um comitê cinematográfico que forjou uma estratégia para restaurar as exigências de censura estadual e federal com

³⁷² SKLAR, R. *História...* p. 204.

³⁷³ VAUGHN, S. *Morality...* p. 62.

³⁷⁴ EPSTEIN, E. J. *O grande filme : dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo : Summus, 2008 p. 317.

³⁷⁵ VAUGHN, S. *Morality...* p. 63.

³⁷⁶ Id.

³⁷⁷ SKLAR, *História...* p. 202.

uma organização de âmbito nacional, a Legião da Decência. O intuito era coordenar uma campanha destinada a boicotar os filmes que a Igreja Católica considerasse indecentes³⁷⁸.

Em abril de 1934, com a criação da Legião da Decência e o estabelecimento do PCA (*Production Code Administration*), com Joseph I. Breen à frente, o código ganhou a força necessária para sua vigência. Breen, um irlandês católico, ex-repórter, teria plenos poderes para aprovar, censurar ou rejeitar as películas produzidas ou distribuídas pelos estúdios de Hollywood. A Legião da Decência, por sua vez, distribuiu formulários de compromisso pelas dioceses católicas, convocando os signatários a boicotarem os filmes considerados ofensivos. Em um espaço de dez semanas, onze milhões de pessoas os assinaram, incluindo protestantes e judeus. As indústrias, incapazes de combater a ameaça de esvaziamento das salas de cinema, mostraram-se dispostas a cooperar.³⁷⁹

Will Hays falou em nome dos produtores e ofereceu ao PCA um instrumento de imposição de decisões: a auto-regulamentação. A auto-regulamentação da própria indústria cinematográfica foi aceita pelas forças da censura, que, segundo Sklar, não teriam conseguido um controle mais eficaz sobre o conteúdo dos filmes de outro modo.³⁸⁰ O cientista-político estadunidense Edward J. Epstein, tratando do tema, cita que o código “governava todos os aspectos da produção e da montagem e circulava entre os executivos dos estúdios na forma de uma lista sobre o que não fazer e observar.”³⁸¹ Segundo ele, a lista de proibições incluía “desrespeito pelas forças armadas, aviltamento do clero, uso impróprio da bandeira, sedição, licenciosidade, insinuação de nudez, crueldade com crianças ou animais, tráfico de drogas ilegais, prostituição, perversão sexual, profanação, estupro, miscigenação, homem e mulher na cama, higiene íntima, partos, instituição do casamento, simpatia com criminosos e excessos de beijos”³⁸². John Gabree destaca, ainda, que o código “era obcecado tanto com a idéia como com a técnica de desrespeito à lei”³⁸³. Realmente, o código apresentava alguns aspectos bem rigorosos em relação à representação do crime:

³⁷⁸ Ibid, p. 202-203.

³⁷⁹ VAUGHN, *Morality...* p. 64; e SKLAR, *História...* p. 203.

³⁸⁰ SKLAR, *História...* p. 203.

³⁸¹ EPSTEIN, E. J. *O grande filme...* p. 317.

³⁸² Id.

³⁸³ GABREE, J. *Gangsters...* p. 47.

I) Crime contra a lei:

Os crimes contra a justiça e a lei nunca devem ser apresentados de maneira simpática, ou em termos que inspirem outros a imitá-los.

1) Assassinato

(a) A técnica de assassinato deve ser apresentada de maneira que não inspire imitações.

b) Assassinatos brutais não devem ser apresentados em detalhes.

c) A vingança não deve ser justificada.

2) As técnicas de crimes não devem ser mostradas explicitamente.

a) Ladroagem, roubo, arrombamento e dinamitação de trens, minas, construções e outros não devem ser detalhadas em métodos.

b) Incêndios são objetos dos mesmos detalhes do item anterior.

c) O uso de armas de fogo está restrito ao essencial.

d) Métodos de contrabando não devem ser apresentados.³⁸⁴

Essas transformações apareceram quase que imediatamente na indústria cinematográfica. Na produção de *Anjos de Cara Suja* (1938), por exemplo, não era permitido veicular cenas mostrando policiais sob fogo de armas ou gângsteres portando metralhadoras. Em julho de 1936, a autoridade moral da Legião da Decência e do Código foi ratificada por uma encíclica do Papa Pio XI. A encíclica foi elaborada com o auxílio de Daniel Lord e louvava o PCA e a Legião da Decência. Ainda sugeria modelos a serem adotados em outras nações para moralizar e censurar as produções cinematográficas. Por fim, a combinação de suportes dada ao Código foi bastante efetiva no contexto da década de 1930; enquanto durou a Depressão, o boicote promovido pela Legião foi uma arma poderosa, e Breen dominou o PCA até 1954.³⁸⁵

Apesar da importância narrativa significativa, a violência nos filmes nunca era explícita. Destarte algumas cenas, como os tapas no rosto do barman em *Inimigo Público* (1931) descritos anteriormente, os episódios mais violentos sempre aconteciam fora do ponto de vista da câmera. Em *Scarface* (1932), o barman já foi espancado. Ele apenas

³⁸⁴ Id.

³⁸⁵ SKLAR, R., *História...* p. 203.

segura um saco de gelo sobre o olho, o que, naturalmente, significaria que ele havia sido espancado. Mas os assassinatos e torturas mais violentos são simplesmente sugeridos. Em *Scarface*, é apenas a sombra de Toni Camonte que se movimenta pela parede e dispara um tiro contra Big Louie. Em *Inimigo Público*, quando Tom Powers vai se vingar de seu ex-sócio, Pretty Nose, ele saca o revólver. Em seguida, a câmera desvia e foca Matt, parado junto a uma porta, assistindo a cena. Em seguida, ouve-se apenas o som do tiro e o ruído do corpo de Pretty Nose caindo ao chão. Tom volta a entrar no quadro da câmera e sai pela porta. A linguagem cinematográfica desse período certamente incorporou o som. Sem recursos sonoros, uma construção narrativa como essa dificilmente seria possível. São exemplos de uma violência não explícita que, seguramente, atendeu aos parâmetros impostos pelo Código de Produção de 1930.

Foi apenas a partir de 1967 que a maneira de representar a violência passou por uma transformação mais significativa. Essa mudança nos filmes foi, certamente, sensível ao contexto da época. Desde meados da década de 60, o público estadunidense exigia filmes que apresentassem novas perspectivas de uma coletividade em crise. Buscavam-se produções mais complicadas e complexas, capazes de desafiar e surpreender os espectadores. Nesse período, a distância entre a realidade e a ficção estava encurtando-se cada vez mais, pois a identificação com a própria vida passou a ser valorizada. Em particular, o conflito no Vietnã trouxe imagens de violência explícita que, veiculadas, modificaram a opinião pública. Ainda que a maioria da população parecia estar em favor de uma retirada gradual, crescia o número de cidadãos que defendiam o fim imediato da guerra. Por fim, em janeiro de 1973, chegou-se ao acordo e, dois meses depois, o último combatente deixou o Vietnã. A luta entre os vietnamitas, contudo, não terminou, mas a participação americana custou aos EUA mais de 57 mil mortos, mais de 300 mil feridos e mais de 135 milhões de dólares.³⁸⁶ Diante desse contexto, um novo público surgia e procurava algo além dos rostos de astros conhecidos. Foram espectadores com uma consciência mudada pelas drogas, politizado, que questionava as injustiças, aclamando por direitos humanos. Os estúdios cinematográficos tiveram que se adaptar a essa nova audiência.³⁸⁷

³⁸⁶ BAYLIN, B.; DAVIS, D. B.; DONALD, D. H.; *The great republic*. Lexington, Massachusetts : DC and Company. 1977. p. 1250-1264.

³⁸⁷ BENOSKI, *Cinema...* p. 108.

É nesse momento que surgem os filmes como *A primeira noite de um homem* (*The Graduate*, Paravision, 1967), *Sem destino* (*Easy Rider*, Columbia, 1969) e diversas outras produções. Um filme de gângsteres particularmente interessante desse período é *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* (1967). Como visto nos capítulos anteriores, *Bonnie e Clyde* foi mais representativo de seu contexto do que uma reconstrução de época. Sua conjuntura peculiar, com certeza, transpareceu na película. Alguns dos temas dos anos 1960, como a revolta da juventude e a liberação da mulher, estão presentes na obra – através da personagem Bonnie Parker (interpretada por Faye Dunaway). Bonnie, na seqüência inicial, caminha quase nua e insatisfeita em seu quarto, com as grades da janela a simbolizarem a prisão de sua pessoa. Além disso, Bonnie parece mais intrigada do que assustada ao encontrar o criminoso Clyde Barrow. Ela tem, muitas vezes, um papel de liderança (inclusive sexual) na dupla e sente-se mais atraída pela psicologia e forma de pensar de Clyde.



Final de *Bonnie e Clyde*, em *Uma rajada de Balas*. Apocalíptico e contextual. Imagem obtida da película em DVD.

Sobre a relação entre o contexto e a película, Nancy F. Cott escreveu: a percepção de uma autoridade não tão razoável, nos anos 1960, certamente condicionou um filme que questionava claramente: o poder está presente na lei e nas estruturas de uma autoridade constituída

ou no cano de um revólver?³⁸⁸ A justificativa para uma violência cinematográfica tão explícita está embutida nesses motes. Pela primeira vez, a violência explícita entrou na visão dos espectadores. Os atos agressivos, como vimos, anteriormente ficavam excluídos do quadro cinematográfico e da visão do espectador e eram sugeridos pelos sons, ou vagamente mostrada. Em *Uma rajada de balas*, essa tendência foi rompida. Cenas bastante violentas eram veiculadas diretamente, sem desvios de câmera. Pela primeira vez, os corpos perfurados de balas e cobertos de sangue apareciam claramente, atingindo diretamente o espectador. O final apocalíptico, sangrento e espetacular da dupla de criminosos foi o ápice e o representante de uma época de transformações na sociedade e na indústria cinematográfica.

3.5. – Duas caras da violência: *Scarface*

Um modo de perceber diferenças na maneira de representar a violência cinematográfica é analisar duas versões de *Scarface* – uma produzida em 1932 e outra em 1983. Os cinquenta anos que separam as duas produções deixam transparecer o quanto a indústria cinematográfica se modificou nesse quesito.

3.5.1. - *Scarface*, a vergonha de uma nação (1932)

O filme centra-se em Antonio (Toni) Camonte, interpretado por Paul Muni e se inicia com o assassinato de Big Louie/Louis Costillo (Harry Vejar), líder do lado sul da cidade. Toni executa esse crime sob ordem de seu chefe, Johnny Lovo (Osgood Perkins). Posteriormente, Camonte e seu braço direito, Guino Rinaldo (George Raft), ambos suspeitos, são intimados a depor pelo oficial Ben Guarino (Henry C. Gordon). Quando aparecem evidências mais concretas do crime, chega Epstein (Bert Starkey), advogado, com um *habeas corpus*. Os dois gângsteres são liberados. Após assumirem a área de Costillo, Camonte já se imagina vencendo o comandante da região norte, O'Hara. Lovo prefere não fazer isso, pois teme uma guerra. O lado sul é controlado com mão de ferro. Toni e Rinaldo coagem os donos de bares a comprar suas bebidas e bombardeiam concorrentes.

Camonte também passa a se vestir bem e a utilizar jóias caras. Frequentemente espetáculos e clubes noturnos sofisticados. Compra uma casa com janelas de aço e um veículo blindado, com vidros à prova de balas. Começa a agir por conta própria, e assassina O'Hara. As gangues rivais, contudo, não pretendem deixá-lo tomar o lado norte tão facilmente e há

³⁸⁸ Adaptado do artigo de COTT, N. F. *Op. cit.* ... p. 223.

represálias. Gaffney (Boris Karloff), novo comandante da gangue norte, tenta assassinar Camonte. Lovo é ferido e, apavorado, não quer fazer mais nada. Camonte assume os negócios e seduz a namorada de Lovo, Poppy (Karen Morley). Os contra-ataques à gangue norte logo começam. Há diversas ofensivas e Gaffney é assassinado. Lovo, ressentido, arma um ataque a Camonte. Irritado, Toni ordena a Rinaldo matá-lo. Toni e Poppy saem da cidade. Quando voltam, Camonte descobre que Cesca (Ann Dvorak), sua irmã, deixou a casa de sua mãe e está morando com um homem. O homem é Rinaldo. Toni não ouve nenhuma explicação e mata seu amigo. Cesca diz que eles haviam casado no dia anterior. A polícia, no entanto, utiliza esse crime para prender Camonte. Ele se tranca em sua fortaleza. Cesca chega. A polícia faz o cerco. Os dois fazem as pazes e decidem resistir juntos. Cesca logo é baleada e morre. Ao tentar fugir, implorando para não ser morto, é metralhado. Um anúncio em neon brilha ironicamente: “*World is yours*”.

Scarface, filme que ultrapassou tudo o que havia sido visto em termo de violência, evidenciou o debate em torno da censura. A película enfrentou diversos problemas com o código de 1930. A junta de autocensura (Associação dos Produtores e Distribuidores de Filmes dos EUA, dirigida por Will Hays – que posteriormente ficaria conhecida apenas como Escritório Hays) viu o filme e o considerou “estorrecedor”. Exigiram cortes, a presença de cenas que condenassem o banditismo e um novo final. Achavam que o fato de a personagem Camonte encontrar a morte numa saraivada de balas, no final original do filme, era “ligeiramente glorificante”. Hawks não aceitou, mas Hughes, percebendo o problema, acabou cedendo. Paul Muni, no entanto, não estava mais em Hollywood, pois participava de uma peça na Broadway. Hawks usou um dublê e, filmando de longe, com muitas sombras, produziu um novo final. Neste, Camonte é julgado e levado para a morte no cadafalso. Finalmente, a censura exigiu a mudança do título da obra para *Scarface, a vergonha de uma nação* (*Scarface – the shame of a nation*), ao invés de *Scarface*, apenas. O filme recebeu o selo de aprovação, mas mesmo assim foi banido de Nova Iorque.³⁸⁹ Hughes deu uma declaração para a imprensa:

Tornou-se uma séria ameaça para a liberdade de expressão honesta nos Estados Unidos quando supostos guardiões do bem-estar público, como os personificados por nossas

³⁸⁹ THOMAS, T. *Howard Hughes em ...*.p. 91.

juntas de censores, emprestam seu auxílio e sua influência aos esforços vãos de interesses egoístas e maliciosos para proibir um filme simplesmente porque ele retrata a verdade sobre as condições nos Estados Unidos, que vêm sendo notícias de primeira página desde o advento da Lei Seca.

Estou convencido de que a oposição determinada a *Scarface* é impelida por motivos políticos. O filme, como filmado originalmente há oito meses, foi elogiado entusiasticamente por autoridades criminais, policiais e críticos de cinema renomados. Parece ser opinião unânime dessas autoridades que *Scarface* é uma denúncia honesta e poderosa ao poder das gangues nos Estados Unidos e, como tal, será um agente muito importante para convencer nosso estado e o governo federal a tomar medidas mais drásticas a fim de livrar nosso país do banditismo.³⁹⁰

A declaração de Hughes criou uma grande publicidade. A imprensa apoiou o produtor, como o único que teve a coragem de se declarar e lutar contra a censura. Hughes refez os cortes e voltou à versão original. Lançou o filme em estados em que não havia censura e o sucesso fez crescer o interesse pelo filme. Em seguida, Hughes ganhou um processo na justiça contra as juntas de censores que haviam banido o filme.³⁹¹

Por fim, as críticas ao filme foram boas e a resposta do público ratificou as escolhas de Hughes. Porém, quem considerava *Scarface* como “o filme de gângsteres que irá acabar com todos os filmes de gângsteres” errou. Durante toda a década de 1930, filmes sobre criminosos continuaram a florescer. Mas por sua história, seu ritmo, sua direção e a atuação de Muni, *Scarface* acabou por marcar seu lugar no gênero de filmes de gângsteres.

3.5.2. - *Scarface* (1983)

Scarface, de 1983, por sua vez, foi dirigido por Brian DePalma e roteirizado por Oliver Stone. O relato da obra é bastante similar ao filme de 1932, com algumas alterações de personagens e situações; mudanças na ambientação e na narrativa cinematográfica, naturalmente. A história contada pela película gira em torno de Antonio (Tony) Montana (Al Pacino). Tony e seu melhor amigo, Manny Ray (Steven Balier) são

³⁹⁰ Id., p. 98.

³⁹¹ Ibid.

criminosos emigrados cubanos que, ao chegarem aos EUA, já encontram problemas. Para conseguirem a identidade de residentes, passam a executar serviços para criminosos. Ansioso por ascender logo na profissão, Tony executa, com maestria, uma negociação em torno de drogas: ele assassina os traficantes e fica com as drogas e o dinheiro. Em virtude dessa “negociação” bem-sucedida, Tony torna-se um homem importante dentro da organização de Frank Lopez (Robert Loggia), um dos chefões do tráfico de Miami. Graças à sua violência e ambição inerente, Tony sobe rapidamente no emprego. Passa a se vestir bem, usar jóias; e andar em carros blindados e de luxo. Nos Estados Unidos, Tony reencontra sua família: sua mãe e sua irmã, Gina (Mary Elizabeth Mastrantonio). Aos poucos, Tony também começa a cobiçar a posição social de Lopez e sua namorada Elvira (Michelle Pfeiffer). Temendo perder sua posição de destaque, Lopez trama um atentado contra Tony, mal sucedido. Tony se vinga matando Lopez e tomando seu lugar na organização. Passa a negociar diretamente com Alejandro Sosa (Raul Shenan), um mega-traficante colombiano. Em pouco tempo, Tony está multimilionário. Lavar o dinheiro das drogas passa a ser um problema e ele é apanhado pela polícia. Na iminência de ser condenado, faz um trato com Sosa: deve auxiliar um assassino a matar um homem que combate o tráfico internacional e conhece todo o esquema criminoso. Tony se recusa, pois o homem está com família e filhos. Sosa diz que vai se vingar. Nesse mesmo tempo, Tony descobre que Gina está vivendo com Manny e, raivoso, acaba por matar seu amigo, sem saber que ambos estavam casados. Cansado e arrependido, Tony volta para sua mansão e faz uso de grande quantidade de cocaína. Drogado, não percebe a invasão da residência pelo exército de Sosa. Os colombianos matam seus seguranças e sua irmã. Tony reage, utilizando metralhadoras e lança-granadas, matando diversos invasores, mas acaba sendo baleado. Finalmente, ele é morto e cai aos pés de uma escultura com a inscrição: *O mundo é seu.*

Essa versão recente de *Scarface* procurou, por um lado, ser uma homenagem aos antigos filmes de gângster. Quando perguntam a Tony Montana como ele aprendeu inglês, ele responde: “*Vendo filmes antigos, com Humphrey Bogart e James Cagney!*”. Esses dois atores, citados em diversas ocasiões anteriores, representaram inúmeros gângsteres em diversas películas. A outra citação a filmes antigos aparece no final do filme, com a declaração: “*Este filme é uma homenagem a Howard Hawks e Ben Hecht*”, respectivos diretor e roteirista da primeira versão de *Scarface*. Por outro lado, o filme teve a pretensão de tornar-se um outro grande clássico, assim como *Poderoso*

Chefão, há dez anos, havia conseguido. Nessa tarefa, o filme não foi bem sucedido e sofreu diversas críticas. O principal problema seria o fato de o filme ser grandioso, mas vazio – a duração da película se aproxima de três horas, enquanto o primeiro *Scarface* tem pouco mais de uma hora. Os cenários são bem construídos, mas as cenas são longas demais. Grande parte do roteiro original de Stone precisou ser cortado; justamente as cenas que mostravam o desenvolvimento psicológico de Tony Montana.³⁹² Em todo caso, o filme segue os padrões tradicionais dos filmes de gângster, acompanhando a trajetória de um indivíduo ambicioso e violento que ascende socialmente, através do crime e acaba destruído por isso.

O filme também possui uma carga de violência visual acima da média, mesmo para os padrões atuais. As primeiras mortes do filme já são permeadas por cenas bastante chocantes de tortura: traficantes colombianos, para conseguirem informações, cortam membros da gangue de Tony, utilizando uma serra elétrica. Brian de Palma, ao refilmar o clássico de 1932, procurou chocar a audiência através da violência, assim como o filme original havia feito. A seqüência final, em particular, implica em uma mortandade sem precedentes. Inúmeros gângsteres fuzilam uns aos outros – bastante diferente do que se viu na primeira versão de *Scarface*. No entanto, não é uma mensagem muito diferente de que o crime não compensa.

A comparação entre os dois personagens também proporciona uma série de diferenças. O Toni Camonte do primeiro *Scarface* foi inspirado em Al Capone e é, apesar de sua violência, um indivíduo, em certa medida, atraente para o público, pois ascende da massa popular. Tony Montana, ao contrário, teve como base o primeiro Toni, de 1932. Montana é um barão das drogas, violento, viciado e repugnante, sem senso de estilo e sem carisma. Ele, ao contrário de Camonte, provém de uma multidão de criminosos, exilados durante o êxodo da ilha de Cuba, ocorrido no início dos anos 1980. Ambos fazem fortuna através do contrabando e de métodos ilícitos e se casam com loiras. Mas o segundo Tony é um indivíduo sem decência e sua esposa é uma anoréxica, viciada, auto-destrutiva e assustadora.

³⁹² YAQUINTO, p. 155.



Alguns elementos para a comparação entre as películas. Primeiro quadro à esquerda, há uma execução em *Scarface* (1983), explícita. No segundo quadro à direita, uma execução em *Scarface* (1932), apenas sugerida pela sombra, que empunha um revólver. No quadro central, há o final de Tony Montana, na piscina, fuzilado pelo exército de colombianos, em um mar de sangue. No último quadro, o final de Toni Camonte, morto pela polícia. Sem sangue e sem buracos de balas. Cenas extraídas das películas em DVD.

Finalmente, neste capítulo, torna-se possível ver as transformações na maneira de representação da violência pelas quais passaram os filmes de gângster. Sob as regras do Hays Office, todos os filmes de Hollywood traziam um valor embutido: a inviolabilidade da lei. Todos os que violavam a lei – criminosos, policiais corruptos, multidões de linchadores (como em *Fúria*, de 1936), ladrões de bancos ou mesmo vítimas da sociedade – eram punidos. Desde 1967, quando se abandonou o código, os filmes, em busca de ação, de novos heróis e de público, passaram a oferecer retratos diferentes da justiça, da violência e da punição para o crime. Os processos legais, por exemplo, não apenas são descartáveis mas, muitas vezes, simples obstáculos a serem vencidos pelos criminosos – o que acontece em filmes como *Poderoso Chefão, parte 2* (1974). Pela parte dos policiais, também existiram aqueles que descartaram os processos legais e fizeram justiça com as próprias mãos. Exemplos são as produções baseadas em dois personagens: Dirty Harry, interpretado por Clint Eastwood, em *Perseguidor implacável* (Dirty Harry; Malpaso Company, 1971); *Magnum 44* (Magnum Force, Malpaso Company, 1973) e *Sem medo da morte* (The Enforcer, Malpaso Company, 1976). O outro é Paul Kersey (Charles Bronson), em *Desejo de matar* (Death Wish, Dino de Laurentis, 1974). Em outros filmes, os criminosos passaram a sair impunes dos crimes, o que acontece em obras como *Pulp Fiction, tempo de violência* (1995). Na película, após dois crimes, os personagens de John Travolta e Samuel L. Jackson saem caminhando tranquilamente.

A representação da violência cinematográfica também parece não chocar mais a audiência. Afinal, a atual sociedade está imersa na violência. Crimes, assassinatos, roubos, espancamentos, torturas, homicídios e diversas outras formas de violência são veiculadas diariamente pela mídia. Os filmes, conseqüentemente, em busca de público, acabam por fornecer histórias cada vez mais violentas e sanguinárias. Essas novas representações da violência podem ser consideradas uma nova espécie de relação do cinema estadunidense com a sociedade contemporânea. As produções filmicas continuam, a seu modo, a representar com eficácia o mundo.

CAPÍTULO 04

O CRIME COMO NEGÓCIO E A MOBILIDADE SOCIAL NOS FILMES DE GÂNGSTER

“Como assim, gângsteres? É negócio!”³⁹³

Este capítulo tem por objetivo analisar as características da mobilidade social presente nos filmes de gângster. Por mobilidade social entende-se, de maneira bastante simplista, toda a passagem de um indivíduo ou de um grupo de uma posição social para outra dentro de uma constelação de grupos e de estratos sociais – em geral, em termos ascendentes ou descendentes. Afinal, como visto no primeiro capítulo, os filmes de gângster apresentam o *sonho americano* (a crença de que todo indivíduo pode ascender socialmente por meio de seu esforço) como uma de suas características mais importantes. No entanto, os criminosos apresentados nessas películas não utilizam os caminhos, tradicionalmente, aceitados para ascender socialmente. Por esse motivo, este capítulo centra-se nos meios utilizados pelos criminosos para transitar de uma camada social a outra: o crime.

Os filmes abordam a profissão do crime de duas maneiras principais. Há, em primeiro lugar, aqueles que tratam de criminosos que agem como *free-lance*, mercenários, independentes, executando tarefas isoladas. É o caso dos filmes que enfocam ladrões de bancos, seqüestros e outras atividades que não seguem um esquema rígido de atividades, tal como *Bonnie e Clyde* (1967), *O último refúgio* (1939), *Floresta petrificada* (1936), *Só se vive uma vez* (1938), *Mortalmente perigosa* (1949), *Cães de Aluguel* (1992), entre outros.

Em segundo lugar, estão os filmes que apresentam gângsteres atuando em organizações poderosas, sistematizadas e eficientes. Nessa categoria, estão incluídas as películas sobre a Máfia e outras organizações que criaram sistemas fixos de negócios e estabeleceram modelos econômicos estáveis e perenes. Figuram aqui as produções pioneiras de 1930, como *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932) e produções recentes, como *O gângster* (2007), por exemplo. Há, também, produções como *O Poderoso Chefão* (1974) que apresentam negócios diversificados, controlados por um grupo mafioso. Os filmes sobre a Máfia são, provavelmente, os mais importantes desta última vertente, embora não sejam filmes de gângster no sentido literal. Em

³⁹³ Expressão de um criminoso ao ser interpelado sobre sua profissão na película *Força diabólica*.

geral, grande parte do público cinematográfico considera as produções sobre a Máfia como filmes de gângster. Os padrões, estilos e características apresentados por estes filmes, realmente justificam essa crença. A Máfia é uma organização e seus empreendimentos ilegais representam apenas uma porcentagem variável do que se considera como *crime organizado*. Por exemplo, na década de 1970, o jornalista, historiador e romancista Gay Talese apontou que de cem mil gângsteres pertencentes ao crime organizado e desenvolvendo diversas atividades criminosas, apenas cinco mil pertenciam a alguma das vinte e quatro “famílias” de mafiosos existentes nos Estados Unidos.³⁹⁴

Através dos filmes de gângster, é possível mapear as principais diferenças entre os gângsteres que atuam em sistemas e os criminosos *free-lance*. De acordo com as versões cinematográficas, a mais importante destas diferenças é a maneira pela qual os lucros são obtidos. Enquanto os criminosos *free-lance* obtêm apenas um lucro momentâneo, de um assalto, seqüestro ou afins, os gângsteres organizam *negócios*. A sistematização e o controle da prostituição, do jogo, do tráfico de drogas, o domínio dos sindicatos e a extorsão são algumas das atividades que compõem o crime organizado e possibilitam o lucro contínuo. Portanto, este capítulo dedica uma atenção especial à segunda vertente. Observam-se, assim, os principais negócios utilizados pelos criminosos, em particular à Lei Seca, uma vez que foi essa a atividade que possibilitou o florescimento do filme de gângster no início da década de 1930. Posteriormente, são observados os resultados alcançados pelo desenvolvimento dessa atividade – a ascensão social dos criminosos.

4.1. – Crime e mobilidade social.

De acordo com muitos filmes, os gângsteres utilizam o crime como um canal para uma ascensão social mais rápida. As justificativas para isso podem ser duas. Por um lado, os caminhos tradicionais de ascensão social poderiam estar fechados ou limitados – o que aconteceu com grupos de imigrantes. É possível perceber que grande parte dos criminosos é proveniente de guetos – tais como irlandeses, italianos, latinos, chineses, negros e judeus. Os protagonistas, oriundos das classes mais pobres, *outsiders* dispostos a ascender socialmente, precisavam encontrar canais de transição entre a posição social atual e a posição social futura. Como a grande maioria desses canais estava fechada para membros de sua classe, um dos meios mais simples apareceu na forma

³⁹⁴ TALESE, Gay. *Honor thy father*. 5.ed. New York : Wold Publishing. 1971. p. xiii.

do crime. Essa é uma asserção justificável, pois gângsteres verdadeiros frequentemente iniciavam e desenvolviam suas atividades nesses locais. Em um artigo, o historiador Mark H. Haller destaca que, no final da década de 1920, o conjunto de líderes de organizações criminosas era composto pelas seguintes etnias: 31% de italianos (natos ou descendentes), 20% de judeus (natos ou descendentes) e 12% de negros (natos ou descendentes), e o restante em outros grupos, enquanto nenhum era nativo.³⁹⁵ Os filmes, ao estabelecer este parâmetro, apoiaram-se mais uma vez, em Al Capone e em suas palavras: “Eu tentei entrar em negócios legítimos duas ou três vezes, mas não deu certo”.³⁹⁶ Em uma entrevista a Genevieve Forbes, do jornal Chicago Tribune, o gângster comentou: “Minha senhora, ninguém realmente está legal quando se trata de casos específicos”³⁹⁷.

Por outro lado, as escolhas ou decisões dos personagens são contrárias aos meios tradicionais. Eles podem considerar o crime como uma maneira mais fácil e rápida de atingir estratos sociais mais elevados. O crime torna-se, portanto, a escolha e a motivação dos protagonistas. Os caminhos legais são dispensáveis. Há duas referências a meios morais de mobilidade social, já nas primeiras películas. Uma está em *Alma no lodo* (1930) e outra em *Inimigo público* (1931). Em *Alma no lodo*, Joe Massara, o fiel companheiro de Rico, prefere abandonar o crime e tornar-se dançarino, um caminho correto. Esse caminho é execrado pelos criminosos. Acusam Joe de covarde. Em *Inimigo Público*, o papel de Joe é desempenhado por Mike, o irmão mais velho de Tom Powers. Há uma seqüência interessante a esse respeito. Tom e Matt entram no Red Oaks, procurando por “Pretty Nose”.

Pretty Nose: Eu estava com medo que o Mike estivesse com vocês.

Tom: Aquele trouxa. Está ocupado estudando. Está aprendendo a ser pobre.

Pretty Nose: Não trabalha mais nos bondes?

Tom: Claro. É condutor durante o dia e estuda a noite.

O crime é entendido como um negócio mais eficaz, rápido e lucrativo. Os objetivos traçados pelos gângsteres seriam alcançados de maneira mais rápida, teoricamente. Tom, no diálogo acima, considera o

³⁹⁵ HALLER, M. H. Organized crime in urban society: Chicago in the twentieth century. In.: *Journal of Social History*, Vol. 5, No. 2. p. 211. In.: <http://links.jstor.org/>. Visitado em 23/05/2007.

³⁹⁶ BOORSTIN, D. J. *The americans: the democratic experience*. New York : First Vintage. 1974. p. 85.

³⁹⁷ SANN, P. *The lawless decade*. Nova York : Bonanza Books. 1957. p.14.

estudo e o trabalho de Mike, seu irmão, atividades patéticas. Segundo ele, essas ocupações conduziriam a uma vida medíocre e com poucas possibilidades de sucesso financeiro. *Alma no lodo* também apresenta o crime não só como uma alternativa mais recompensadora, mas também como uma possibilidade de reconhecimento e ascensão social. Essa vai ser a motivação principal de Rico na película. Isso transparece logo nas primeiras seqüências. Rico e Joe estão em um bar à beira da estrada. Ao ler o jornal, Rico encontra referências a Diamond Pete Montana, um gângster influente.

Rico: Diamond Pete Montana. Ele não perde tempo em espeluncas como essa. Ele é alguém, está na cidade grande, fazendo coisas grandiosas. Olhe para nós. Não somos ninguém. Não somos nada.

Através da seqüência presente em *Alma no lodo*, é possível destacar que o *American Dream* e o espírito do “go getting” também foram grandes contribuições para a onda de crimes que se iniciou na virada do século XX e acentuou-se nos anos 1920. Neste período, acadêmicos e comentaristas estadunidenses simplesmente consideravam o crime organizado como a atividade criminosa sistemática, tal como objetos roubados, jogos de azar ilegais, tráfico de drogas ou extorsão. Outras vezes, a expressão descrevia uma série vaga de relacionamentos criminosos, entre os quais poderiam figurar policiais, políticos, interesses de negócios respeitáveis, profissionais liberais como advogados ou condutores, assim como gângsteres³⁹⁸.

Na virada dos anos 1920, a imagem do gângster associou-se diretamente à do homem de negócios. O novo criminoso típico da sociedade industrial era alguém que prosperava mediante práticas destruidoras que ainda não chegavam a ser execradas pela opinião pública. Como destaca Wodiwiss, “grupos ou indivíduos que escapam total ou parcialmente da regulamentação e controle eficazes tendem a engajar-se na atividade criminosa organizada.”³⁹⁹ E Capone foi um bom representante do capitalismo estadunidense da década de 1920.

Nos anos seguintes à trilogia *Alma no lodo*, *Inimigo público* e *Scarface*, os longas-metragens continuaram a apresentar o crime como um meio eficiente para atingir a mobilidade social. Na verdade, em todas as películas em que há a sistematização da atividade criminosa, o gângster ascende socialmente. Isso pode ser verificado na tabela abaixo:

³⁹⁸ WOODIWISS, *Capitalismo...* p. 33.

³⁹⁹ Id., p. 35.

| TÍTULO | Ascensão Social | Declínio Social | Destino do Personagem |
|---|------------------------|------------------------|------------------------------|
| <i>Alma no lodo</i> (1930) | X | X | Morte |
| <i>O Inimigo público</i> (1931) | X | | Morte |
| <i>Scarface, a vergonha de uma nação</i> (1932) | X | | Morte |
| <i>Um simples assassinato</i> (1936) | X | X | |
| <i>Balas ou votos</i> (1936) | X | X | Morte / Prisão |
| <i>Heróis esquecidos</i> (1939) | X | X | Morte |
| <i>Guerra entre gângsteres</i> (1946) | X | X | Morte |
| <i>Força diabólica</i> (1948) | X | | Prisão |
| <i>Paixões em fúria</i> (1948) | X | X | Morte |
| <i>Um preço para cada crime</i> (1951) | X | | Prisão |
| <i>Os corruptos</i> (1953) | X | | Morte / Prisão |
| <i>Poderoso Chefão</i> (1972) | X | | Morte dos Inimigos |
| <i>Poderoso Chefão, Parte II</i> (1974) | X | | |
| <i>Scarface</i> (1983) | X | | Morte |
| <i>Era uma vez na América</i> (1984) | X | X | Morte |
| <i>Os intocáveis</i> (1987) | X | X | Prisão |
| <i>Os bons companheiros</i> (1990) | X | X | Prisão / Acordo legal |
| <i>Poderoso Chefão, parte III</i> (1992) | X | | |
| <i>Os infiltrados</i> (2006) | X | | Morte |
| <i>O gângster</i> (2007) | X | X | Prisão / Acordo legal |

De acordo com a relação acima, mesmo diante da morte, muitos gângsteres preferem não abrir mão de suas conquistas ou interromper a atividade criminosa. Películas como *Scarface* (1932), *Inimigo público* (1931) ou *Os infiltrados* (2006) apresentam essa tendência. Toni Camonte, Tom Powers e Frank Costello, protagonistas das respectivas produções, morrem enfrentando a polícia, acreditando em suas

convicções. Em outras obras, os criminosos enfrentam um período de adversidades antes de encontrarem a morte ou a prisão. É o que acontece em *Alma no lodo* (1930), *Balas ou votos* (1936), *Heróis esquecidos* (1939), *Os bons companheiros* (1990), *O gângster* (2007) e outros. Nestes filmes, o gângster perde seu poder e sua riqueza em virtude de diversas situações: investigação/intervenção policial ou judicial, falência econômica, disputas com grupos ou personagens rivais. É o caso de Frank Lucas: na prisão do traficante, o governo estadunidense confiscou cerca de 250 milhões de dólares em bens, investimentos e contas no exterior. Mesmo assim, alguns tentam retornar ao topo do submundo, caem em desgraça e são presos ou mortos.

Em um terceiro grupo de películas, tais como a trilogia do *Poderoso Chefão* ou *Um simples assassinato* (1936), os protagonistas mantêm-se livres da prisão ou da morte. *Um simples assassinato*, no entanto, têm um toque cômico e, embora o personagem principal da película não morra ou seja preso, outros criminosos encontram um destino trágico. Nessa mesma obra, o criminoso não consegue sustentar o negócio de bebidas após o fim da Lei Seca, torna-se um empresário falido, sem dinheiro e devedor. *Poderoso Chefão* gira em torno da legalização dos negócios, o que não livrou a família Corleone de um destino trágico para vários de seus membros. Em *Era uma vez na América*, o personagem Maximillian (Max) Bercouicz (James Woods) utiliza a fortuna obtida na ilegalidade para mudar de vida. Ele troca de identidade, torna-se Jerry Bailey, um empresário e entra para a política, mantendo um alto padrão de vida. Ao fim da película, Max é desmascarado e se suicida.

Pode-se concluir que, através do crime sistematizado, os gângsteres conseguiram ascender rapidamente dentro de suas profissões e da sociedade. Isso se deve, certamente, ao imenso lucro obtido em negócios ilícitos. As películas, em geral, demonstram as grandes quantidades de dinheiro movimentadas nas negociações criminosas. Alguns desses gângsteres, estando no ápice, encontraram um destino trágico, consequência de suas ambições insaciáveis. Preferem morrer a entregar todos os bens obtidos de forma ilegal. Ainda outros, descobrem que, com a mesma rapidez com que ganharam tudo, perdem-no, em virtude de situações diversas. O crime é, sob muitos aspectos, velozmente recompensado em termos financeiros. No entanto, essa atividade acaba por reforçar a idéia de um *American Dream* trágico, uma vez que o topo da sociedade é atingido por meios ilícitos. O crime possibilita uma mobilidade social robusta para seus agentes, no entanto,

os riscos provenientes de tal atividade são inúmeros e, na maioria das vezes, acarretam um destino melancólico aos personagens.

4.2. – O crime como negócio

Grande parte dos filmes de gângster apresenta seus personagens como empresários, envolvidos em atividades criminosas lucrativas. Esses negócios são capazes de promover a ascensão social dos criminosos. Filmes como *Inimigo público* (1931), as duas versões de *Scarface* (1932 e 1983), *Heróis Esquecidos* (1939), *Poderoso Chefão* (1972), *Era uma vez na América* (1984) e *O gângster* (2006) exploraram essa faceta com bastante propriedade. Atividades, como a exploração do jogo, da prostituição, o tráfico de drogas, o *racketeering* (chantagem ou extorsão), o assassinato, entre outras, figuram como atividades vinculadas aos personagens. Através de seus empreendimentos, os gângsteres tornam-se homens de negócios. Sobre esse aspecto, Al Capone citou certa vez: “Eu sou um bem-feitor público. Alguns chamam de tráfico de bebidas. Alguns chamam de *racketeering*. Eu chamo de negócios.”⁴⁰⁰

Os negócios criminosos, nos Estados Unidos, não se iniciaram aleatoriamente. Na virada do século XX, dois negócios ilícitos já contribuíam para a consolidação de empresas criminais: o jogo e a prostituição. Um exemplo, segundo o historiador Daniel Boorstin, é Mont Tennes, que estabeleceu um império do jogo e tornou-se o maior empresário do “ramo” no país, no período anterior a Primeira Guerra Mundial. O predecessor de Al Capone, “Big” Jim Colosimo, também estava fazendo fama e fortuna, transformando a prostituição em negócios. Em seu funeral, em 1920, a multidão presente atestou a gratidão a esse homem e a seu trabalho. Foi, também, durante a década de 1920 que os negócios criminosos começaram a prosperar de maneira profundamente significativa. O primeiro desses grandes negócios foi o da Lei Seca, que apareceu nas primeiras películas da década de 1930.

4.2.1. – A Lei Seca ou Volstead Act

A grande oportunidade de incrementar as empresas criminosas surgiu com a Lei Seca, a Décima Oitava Emenda à Constituição dos Estados Unidos que, também, foi intitulada como Volstead Act, graças ao senador Andrew J. Volstead, que a propôs. Ela entrou em vigor em Janeiro de 1920 e restringiu o comércio de bebidas que contivessem mais de um por cento de álcool. A idéia era justificável, como será visto

⁴⁰⁰ HOSSSENT, H. *Gangsters movies: gangsters...* p. 13.

adiante, mas simplesmente não funcionou. Os proibicionistas não imaginavam que o número de pessoas dispostas a beber fosse tão grande. Os gângsteres do período aproveitaram a crescente demanda ilegal por bebidas alcoólicas e criaram um complexo esquema de produção, contrabando e distribuição de licores, uísques e cervejas. Os filmes de gângster, principalmente aqueles produzidos no decorrer da década de 1930, refletiram esses acontecimentos. Suas narrativas passaram a conter episódios das guerras por bebidas.

4.2.2. – *A Lei Seca e os filmes de gângster*

Inspirados pelos acontecimentos do período, diversos filmes apresentaram o comércio de bebidas desenvolvido pelos gângsteres. Isso porque a Lei Seca possibilitou que qualquer um se tornasse um contraventor e movimentasse grandes somas de dinheiro. Além disso, os criminosos passaram a oferecer um produto realmente desejado pela população, com grandes margens de lucro. *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932) foram algumas dessas primeiras produções e estrearam enquanto a Décima Oitava Emenda ainda estava em vigor. E antes do fim da década de 1930, outros filmes retomaram o tema, entre eles *Um simples assassinato* (1936) e *Heróis Esquecidos* (1939).

Em *Inimigo público*, a Lei Seca, além de um negócio altamente rentável, constitui uma parte decisiva da narrativa e relato cinematográfico. O filme, estruturado em capítulos, mostra o ano de 1920, um dia antes de a Proibição entrar em vigor. A agitação nas ruas é enorme, milhares de pessoas caminham pelas ruas, comprando grandes quantidades de bebidas, construindo estoques domésticos. Tom e Matt, ao lado de Paddy Ryan (Robert E. O'Connor), um gângster “honesto”, observam a agitação. Paddy, dono de um bar, faz a previsão:

Patty Ryan: O preço das bebidas vai subir. Soube que estão cobrando US\$ 30 por um galão. Está difícil conseguir bebida de verdade. Quando fizerem uma entrega boa, só precisam me informar. Podemos ganhar uma grana. Conheço pessoas que comprarão o que eu não vender aqui.



Inúmeras pessoas construindo estoques particulares de bebida, um dia antes de a Lei Seca entrar em vigor. Cena de *Inimigo público*, extraída da película em DVD.

Os três personagens elaboram, então, um negócio clandestino. A sociedade começa com um assalto bem executado a um depósito de bebidas e se torna cada vez mais lucrativa. Tom Powers consegue novas roupas, um automóvel e passa a freqüentar clubes sofisticados. A sociedade de Tom, Matt e Paddy se amplia com a entrada do sr. Leehman (Landers Stevens), dono de uma cervejaria fechada, e Pregos “Nails” Nathan (Leslie Fenton). A idéia é reativar a cervejaria clandestinamente, e criar uma rede de comercialização de bebidas alcoólicas. O esquema vai se tornando cada vez mais complexo, com a terceirização dos pontos de venda, os *speakeasies*. O *speakeasy* era o bar clandestino onde a bebida era comercializada. No filme, Tom e Matt são os responsáveis pela distribuição e cobranças dos proprietários desses bares. Criava-se um sistema de “proteção” ao local, baseado em chantagem e violência. E os proprietários de bares viam-se, quase sempre, em situações muito delicadas. Vulneráveis a diversos grupos criminosos, eles eram obrigados a comprar grandes quantidades de bebida – muito além do necessário – sob coerção física, uma situação apresentada no terceiro capítulo.

Em *Scarface* (1932), Toni e Rinaldo estão envolvidos na mesma “empresa”. A princípio, eles atuam na mesma condição de Tom e Matt

em *Inimigo público*, ou seja, são responsáveis pela “venda” dos barris de cerveja. Eles coagem os donos de bares a comprar suas bebidas e bombardeiam concorrentes.



Fabricação “doméstica” de bebidas alcoólicas em banheiras, em *Heróis Esquecidos* (1939). Imagem obtida da película em DVD.

A Lei Seca também figurou em *Heróis Esquecidos* (1939). Todo o relato dessa produção é construído sobre as atividades de Eddie Bartlet (James Cagney) dentro do negócio do álcool. *Heróis Esquecidos* é um caso particular entre os filmes de gângsteres, pois a película apresenta o que pareceria ser um resumo de todo o período “seco”. No relato, Bartlet é contratado para fazer uma entrega. Desconhecendo o conteúdo do pacote, ele é preso em flagrante pela polícia: carregava diversas garrafas de bebida. Percebendo o potencial do negócio, Bartlet entra nele. Ele e Panama organizam um esquema e, aos poucos, vão adquirindo respeito e dominando a cidade.

Praticamente toda a narrativa do filme é construída em cima da produção e comércio de bebidas alcoólicas que se apresenta altamente sistematizada. O longa-metragem aborda esses diversos aspectos da organização. Em primeiro lugar, está a fabricação de bebidas, principalmente a de gim, em domicílios. A mistura era preparada em banheiras e, segundo o documentário *Prohibition Opens the Floodgates*, de tão má qualidade que muitas pessoas morriam. O documentário *Gângsters, the Golden Age* destaca que éter era preparado através da

combinação de carbonato de sódio e óleo cru, e a maior parte das vítimas dos gângsteres veio justamente do consumo dessas bebidas. Isso aparece claramente em *Heróis Esquecidos*. Ao ver um homem desmaiado em virtude da embriaguez, Bartlet comenta: “*Se ele tomou a bebida que eu faço, não vai acordar tão cedo!*”.

Em segundo lugar, aparecem as complexas redes de distribuição da bebida que envolviam centenas de pessoas. Há, inclusive, a utilização de telefones para organizar as entregas (uma espécie de disque-bebida). Em outras películas, tais como *Os Intocáveis*, o tráfico de álcool era feito através de fronteiras remotas com o Canadá; muitas caixas de bebidas chegavam com a bandeira desse país. Em terceiro lugar, aparecem os *speakeasies*, os bares clandestinos, disfarçados sob a fachada de lojas respeitáveis e freqüentados inclusive por policiais que também bebiam. Finalmente, o filme registra a grande quantidade de dinheiro gerado pelo comércio: “*É um negócio que vai ficar, crescer muito e vai crescer rápido*”, de acordo com Panama. Finalmente, os filmes apresentam algumas cenas da demanda por bebidas alcoólicas. Aparecem casais de namorados, adolescentes, idosos, membros da classe alta, policiais, todos consumindo álcool. Pode-se, portanto, dimensionar a alta demanda pelo produto e os lucros gerados pelo negócio.

Filmes de gângsteres produzidos em anos posteriores que retratam o período dos anos 1920 também abordam a questão. *Os intocáveis* (1987) representa os esforços da lei, cujos figurantes foram Eliot Ness (Kevin Costner) e seus “intocáveis” contra Al Capone (Robert De Niro). A película tem uma interessante seqüência de abertura: uma menininha que aparenta menos de dez anos dirige-se a um *speakeasie*, pretendendo comprar cerveja para seus pais. Enquanto ela está no estabelecimento, o local é bombardeado, pois o proprietário não colaborava com um dos grupos de criminosos. Essa seqüência teve, certamente, dois propósitos: em primeiro lugar, foi capaz de situar o espectador no contexto da Proibição. Em segundo lugar, sintetizou o modo violento dos gângsteres realizarem seus negócios. Tornou-se claro que essa rede de violência precisava ser desfeita, o que aconteceu em 1933. *Os intocáveis* abordou, ainda, a utilização de funcionários e governantes públicos corruptos, em larga escala, e as importações de bebidas do Canadá.

A Lei Seca foi um dos mais importantes negócios no florescimento dos filmes de gângster. Essas produções utilizaram a legislação inaplicável, a corrupção e a infundável multidão de clientes dispostos a beber, como pano de fundo em seus relatos. Tais elementos

forneceram oportunidades sem precedentes para que uma nova raça de gângsteres, muitos dos quais formados nas gangues de rua, emergissem como homens de negócios capazes de gerir operações bastante complexas.

4.2.3. – *As origens e a implantação da Lei Seca*

Historicamente, a Lei Seca representou a maior vitória de uma cruzada moral iniciada no início do século XX e que se estendeu até o fim da Primeira Guerra Mundial. Esse período ficou conhecido como Era Progressista, ocasião dominada pela busca de progresso social e reformas políticas, econômicas e morais. A geração anterior havia se dedicado à construção da nação, da industrialização e à aquisição de riquezas. A geração Progressista buscou reformas para melhorar essa sociedade. O movimento foi fundado na noção de que o progresso e a justiça social seriam possíveis, não importando os custos. Houve alguns pontos de discussão, mas, em geral, o movimento buscou ajustar a América industrial a desejos antigos: fazer a vida política mais democrática, econômica, mais justa e competitiva e construir uma vida social moralmente saudável⁴⁰¹.

Esse grupo de pessoas, que se auto-intitulavam progressistas viam seu trabalho como uma cruzada contra chefes políticos urbanos e barões corruptos. A era foi caracterizada pela crescente exigência de uma regulação efetiva do comércio e da indústria, um renascimento do serviço público e a expansão do governo para garantir que os interesses do país e dos grupos pressionando por estas exigências via. Quase todas as figuras notáveis do período, seja em política, filosofia, educação ou literatura, estavam conectados, ao menos em parte, com o movimento reformista. O maior dos desafios era a corrupção existente na máquina política e no mundo dos negócios. Além disso, o movimento despertou atenção para os males de uma sociedade que se apresentava profundamente injusta e doente, sob uma máscara de prosperidade – principalmente para a classe trabalhadora. Estes últimos eram os mais atingidos pelo descaso social. Sofriam com o desemprego, com a qualidade de moradia e eram vulneráveis a inúmeras dificuldades. As condições de trabalho eram insatisfatórias, com cargas horárias desproporcionais e falta de segurança, o que acarretava acidentes fatais e graves injúrias. Mulheres e crianças trabalhavam nas fábricas, campos, muitos desprotegidos pelos regulamentos legais. Entre estes, os imigrantes ocupavam as piores condições, com pouquíssimas chances de

⁴⁰¹ AARON; HOFSTADTER, R. *The United States...* p. 574-575.

ascendência social. A geração Progressista foi profundamente sensível a estes problemas e à necessidade de remediá-los⁴⁰².

A necessidade de realinhamento foi, em muitos momentos, denunciada por um grupo de jornalistas conhecido como *muckrakers*. O termo foi utilizado pelo presidente Roosevelt, em 1906, para indicar um grupo de jornalistas que apontavam os aspectos sórdidos da sociedade estadunidense. Os editores aprenderam que o público americano estava interessado na corrupção da vida americana e prepararam-se para atender esse interesse. Hábeis repórteres dedicaram-se a apresentar as diversas esferas sociais. Lincoln Steffens, por exemplo, produziu uma série sobre problemas urbanos. Investigando Filadélfia, Pittsburgh, Minneapolis, entre outras cidades, ele encontrou as mesmas doenças: corrupção administrativa, propinas em negócios, corporativismo político, privilégios especiais, vícios, polícia inapta e cidadãos apáticos. Samuel McClure, por sua vez, expôs os métodos inumanos que permitiram o surgimento da Standard Oil. Estes e outros jornalistas denunciaram os *trusts*, os políticos e o senado (retratado como um grupo de milionários que trabalhavam em benefício próprio). Os *muckrakers* tiveram um efeito direto na sociedade e chamaram a atenção do público sobre os problemas que necessitavam de solução⁴⁰³.

A maior contribuição dos Progressistas, no sentido moral, foi a aprovação da Proibição de bebidas alcoólicas. Mas, as origens do movimento em prol da sobriedade, remontam-se aos primeiros anos da república; e já antes da Guerra da Secessão, milhares de indivíduos haviam firmado “promessas” de abstinência total. Alguns estados da Nova Inglaterra já haviam proposto a proibição legal. Sem sucesso, os anos do pós-Guerra da Secessão trouxeram um aumento no consumo de cerveja e de licores fortes e no número de cantinas. Em 1900, cidades como Nova Iorque, Buffalo e San Francisco possuíam um bar para cada duzentos habitantes. As leis que regulamentavam o horário de funcionamento dessas tabernas não eram cumpridos e os interesses dos fabricantes e distribuidores de bebidas aliaram se aos políticos. Para revidar estas circunstâncias, entrou em ação um partido proibicionista, em 1869, que não alcançou sucesso. Muito mais eficientes foram as organizações como a *Women's Christian Temperance Union*, a *Temperance Society of the Methodist Episcopal Church* e a *Anti-Saloon League* e as igrejas evangélicas que sempre lutaram pela suspensão permanente do comércio de bebidas. Estas organizações não se

⁴⁰² Id., p. 575.

⁴⁰³ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past...* p. 646-647.

limitavam a simples agitação política e realizavam uma propaganda incessante na imprensa, na igreja e nas escolas. Durante muito tempo, o líder militante das forças proibicionistas foi Frances Willard. Willard motivou ações no “terreno inimigo”, levando mulheres afiliadas às organizações para rezar e cantar salmos dentro das cantinas⁴⁰⁴.

Foi com a organização da *Anti-Saloon League*, em 1893, que os partidários da proibição encontraram um agente poderoso o suficiente para carregar sua causa à vitória.⁴⁰⁵ A Liga *Anti-Saloon* atuou não somente como um partido, mas como um lobby para pressionar políticos dos dois maiores partidos. Em 1898, após meio século de discussões, apenas cinco estados consideravam ilegal o consumo de álcool: Kansas, Mayne, Dakota do Norte, New Hampshire e Vermont. O negócio de bebidas, no entanto, estava se reduzindo. Os saloons antigos e de baixa reputação estavam sendo duramente criticados e os próprios americanos que consumiam álcool perceberam que o contrabando de bebidas poderia se tornar um bom negócio⁴⁰⁶.

Após um esforço conjunto das organizações, em 1907, estados do oeste e do sul passaram a proibir o comércio e o consumo de bebidas. Em março de 1913, foi proibido o carregamento de qualquer tipo de bebidas alcoólicas em qualquer estado, território ou cidade onde esse ato implicasse em uma contravenção de leis. Encorajados por este sucesso, os proibicionistas introduziram um projeto de emenda constitucional em dezembro de 1913, buscando a proibição nacional. Embora a proposta tenha falhado, o terreno havia sido preparado para uma vitória futura. As condições do tempo da Primeira Guerra Mundial, o ressentimento contra as cervejarias alemãs e a necessidade de conservação de materiais utilizados na destilação deu a oportunidade de transformar a proibição em uma emenda da Constituição. A Décima-Oitava emenda passou no Congresso em dezembro de 1917 e pediu-se a ratificação dos estados. A aprovação da lei por trinta e seis estados, maioria exigida pela Constituição, foi anunciada em janeiro de 1919, entrando em vigor em Janeiro de 1920⁴⁰⁷. O texto da emenda é o seguinte:

⁴⁰⁴ COMMAGER, H. S.; NEVINS, A. *Breve história de los Estados Unidos*. 3.ed. Cidade do México : Compañia General de Ediciones, S. A. 1963. p. 338-339.

⁴⁰⁵ Houve atuação do Partido Proibicionista desde 1876, concorrendo inclusive à presidência da República. Os candidatos foram, cronologicamente: em 1876, Green Clay Smith; em 1880, Neal Dow; em 1884, John P. St. John; em 1888, Clinton B. Fisk; em 1892, John Bidwell; em 1896, Joshua Levering; em 1900, John G. Woolley; em 1904, Silas C. Swallow; em 1908 e 1912, Eugene W. Chafin e em 1916, J. Frank Hanly.

⁴⁰⁶ AARON; HOFSTADTER, R. *The United States...* p. 586.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

Amendment XVIII [Adopted 1919; Repealed 1933]

Section 1. After one year from the ratification of this article the manufacture, sale, or transportation of intoxicating liquors within, the importation thereof into, or the exportation thereof from the United States and all territory subject to the jurisdiction thereof, for beverage purposes, is hereby prohibited.

Section 2. The Congress and the several States shall have concurrent power to enforce this article by appropriate legislation.

Section 3. This article shall be inoperative unless it shall have been ratified as an amendment to the Constitution by the legislatures of the several States, as provided by the Constitution by the legislatures of the several States, as provided by the Constitution, within seven years from the date of the submission thereof to the States by the Congress.⁴⁰⁸

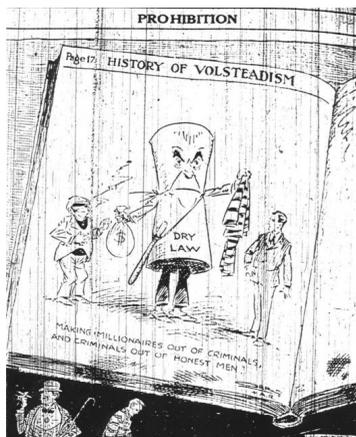
A incorporação da 18ª. Emenda causou sérias preocupações ao Governo. Os proibicionistas esperavam que a Lei Seca diminuísse a beberagem e, conseqüentemente, o número de crimes, principalmente nas cidades grandes. Mas, tornou-se evidente que o desejo de beber era muito mais forte do que se pensara. Milhares de pessoas começaram a burlar a lei. As bebidas eram fabricadas, clandestinamente, e o contrabando passou a ser um rendoso negócio. A criminalidade subiu rapidamente; os índices de homicídios em cidades grandes passaram de 5.6 (a cada 100.000 habitantes), no período pré-Proibição, para aproximadamente 10 (a cada 100.000 hab.) durante a Proibição, um aumento de cerca de 78%. Outros crimes sérios, como assaltos e agressões aumentaram em 24% entre 1920 e 1921. Nestes mesmos anos, os únicos crimes que diminuíram foram os delitos menores, tais como agressão verbal, danos a propriedades ou vadiagem. Em contrapartida, o número de violações federais graças à Proibição cresceu em 561% no mesmo período. A delinqüência cresceu porque a Proibição destruiu empregos legais, criou um mercado negro violento, desviou recursos de impostos e cresceu o preço dos bens tornados ilegais.⁴⁰⁹

A expectativa de reduzir a criminalidade não só se mostrou um insucesso, como mergulhou o cidadão comum na ilegalidade – pois a

⁴⁰⁸ Conforme texto disponível na compilação de emendas à Constituição dos Estados Unidos. In: DIVINE; BREEN, *America : past...* p. A-12.

⁴⁰⁹ POHOLEK, C. H. *Prohibition in the 1920s : Thirteen Years That Damaged America*. 1998. In: <<http://www.geocities.com/athens/troy/4399/>>. Visitado em 10/06/2006.

maior parte das violações à lei nasceu da Décima Oitava Emenda e criou um mar de corrupção. Juizes, promotores, advogados, comissários, policiais viram-se envolvidos em longas cadeias de suborno.



Charge do tempo da Lei Seca, intitulada “História do Volsteadismo”. O texto abaixo informa:

“Fazendo dos criminosos milionários e dos homens honestos criminosos”.

Imagem obtida em: *About.com: Chicago*. Disponível em:

<http://chicago.about.com/es/history/a/gangster_era.htm>.

Visitado em: 10/06/2006.

4.2.4. – O fim da Lei Seca e o surgimento de outras possibilidades de negócio.

Em 1938, o filme *Um simples assassinato* apresentou uma história relativamente diferenciada em termos de negócio. A primeira seqüência do filme mostra um grupo enorme de pessoas, bebendo e comemorando o fim da Lei Seca. A produção foi estrelada por Edward G. Robinson, no papel de Remy Marco, novamente um gângster. Marco está feliz, pois imagina que a partir da extinção da proibição, poderá gerenciar um negócio dentro da lei. Sua cerveja, no entanto, era de muito baixa qualidade e sem a utilização da violência (Remy obriga seus homens a entregarem as armas), não se consegue mais comercializá-la. Acostumado com uma vida de opulência e movimentação de grandes somas de dinheiro, ele não consegue mais se adaptar ao novo mundo e entra em falência. Uma cena similar apareceu em *Era uma vez na América* (1984). O grupo de gângsteres, liderados por Max (James Woods) e Noodles (Robert de Niro), organizam um “enterro” da Lei Seca. O bolo tem a forma de caixão e as velas estão dispostas sobre garrafas de bebida.



Comemoração em virtude do fim da Lei Seca em *Um simples assassinato*.
Imagem obtida da película em DVD.

Estas seqüências foram, certamente, inspiradas pela revogação da Décima Oitava Emenda - a única emenda abolida da Constituição⁴¹⁰. Isso por que, após catorze anos tentando manter os cidadãos afastados das bebidas alcoólicas, a Lei Seca demonstrou ter sido um fracasso. Votou-se uma nova emenda, sob número vinte e um, adotada em 1933.

Amendment XXI [Adopted 1933]

Section 1. The eighteenth article of the amendment to the Constitution of the United States is hereby repealed.

Section 2. The transportation or importation into any State, Territory, or Possession of the United States for delivery or use therein of intoxicating liquors, in violation of the laws thereof, is hereby prohibited.

Section 3. This article shall be inoperative unless it shall have been ratified as an amendment to the Constitution by the legislatures of the several States, as provided by the Constitution by conventions in the several States, as provided in the Constitution, within seven years from the

⁴¹⁰ PAIVA, S. C. *O gângster no cinema*. Rio de Janeiro : Andes. s/d. p. 40-41.

date of the submission thereof to the States by the Congress.⁴¹¹

Com o fim da Lei Seca, em 1933, os gângsteres verdadeiros e os das películas se viram forçados a diversificar as atividades. O jogo, o lenocínio e as drogas voltaram ao topo da lista de negócios. Entre essas atividades, retornou a extorsão de comerciantes – conhecida como *racketeering* (negócio ilegal organizado que visa a obtenção de dinheiro). A palavra “racket” apareceu em jornais de Chicago, em 1923.⁴¹²

Um dos primeiros filmes a fazer referências às outras atividades criminosas foi *Balas ou votos* (1936). O protagonista do filme, Johny Blake (Edward G. Robinson) em sua primeira aparição, está bebendo – um indicativo claro da época: o período posterior à Proibição. E nessa película, as primeiras seqüências já apresentam os outros negócios desenvolvidos por criminosos. A primeira atividade é o *racket*: a extorsão sobre comerciantes de produtos alimentícios. Os mercantes que, porventura, recusassem a comprar gêneros por intermédio de grupos criminosos tinham suas cargas de carnes destruídas. A segunda atividade é a privatização de serviços próximos a escolas. Vendedores de doces eram removidos do lugar onde máquinas de fliperama passavam a operar. As crianças gastavam nessas máquinas o dinheiro do almoço e suas economias. Em terceiro lugar, aparece uma espécie de loteria desenvolvida pelos gângsteres e baseada na aposta de números. Os criminosos manipulavam os resultados, para que ninguém fosse o vencedor; esse esquema, na película, seria capaz de gerar cerca de 300 milhões de dólares por ano.

Em *Balas ou votos*, o principal gângster é Al Krueger (Barton MacLane). Ele dirige a Associação de Auxílio aos Negócios Metropolitanos, o que evidencia a atividade de *racket* do filme, pois ele tem um lucro imenso (cerca de outros 200 milhões de dólares) extorquindo os sindicatos. Em outra seqüência, Krueger repreende um membro de sua gangue, pois ele assassinou um jornalista. Segundo ele, “*esse tipo de violência acabou com a Lei Seca! Nós não estamos mais no negócio de bebidas!*”. De acordo com os policiais da produção, esse tipo de crime era dificilmente combatido, pois as penas para *racketeers* eram muito brandas, ou seja, de 30 a 90 dias de prisão, a mesma por se

⁴¹¹ Conforme texto disponível na compilação de emendas à Constituição dos Estados Unidos. In: DIVINE; BREEN, *America : past...* p. A-12.

⁴¹² ALLEN, *Apenas ayer...* p. 69.

quebrar uma garrafa na rua. Para um combate eficiente ao crime, seria necessário criar leis mais rígidas, acabar com a corrupção que atinge a todos por trás do esquema, destruir a fonte de renda, demitir os corruptos e descobrir quem são os chefões.

A extorsão também apareceu em *Poderoso Chefão parte II* (1974). Parte da película é ambientada em um bairro italiano durante o período da imigração. Lá, o jovem Vito Corleone (Robert de Niro) tenta manter um emprego honesto, mas têm problemas com Fanucci (Gastone Moschin), um membro da Black Hand, a Mão Negra. Fanucci atua extorquindo dinheiro de toda a localidade em troca de “proteção”. Posteriormente, Vito assassina Fanucci e adquire o respeito da vizinhança.

O personagem Fanucci, em *Poderoso Chefão parte II* representa a chegada da máfia italiana aos EUA, ocorrido durante as ondas migratórias. A extorsão em troca de dinheiro é uma das mais antigas atividades desenvolvidas por mafiosos. Desde o século XIX, o faturamento de grupos mafiosos vinha da chantagem sobre proprietários rurais e pequenos mercadores. Logo, os mafiosos perceberam que multiplicariam seus lucros se, em vez de só apenas cobrar por proteção, exigissem participação nos negócios e usassem empresas legais como fachada para lavar dinheiro sujo.⁴¹³ Dessas, as mais recorrentes foram o *racket*, o jogo, a prostituição e o tráfico de drogas.

Nos Estados Unidos, o *racket* se desenvolveu como uma expansão das empresas dos gângsteres. Ainda sobre os valores movimentados, em 1927 por Al Capone, sessenta milhões eram provenientes de cerveja e licores, outros vinte e cinco milhões vinham dos estabelecimentos de jogo, de bancas de apostas, de boates e outros estabelecimentos, e mais dez milhões eram creditados como *racket*. O termo era novo, resultado da década de pós-guerra e da atividade a qual era vinculado, mas o negócio em si existia anteriormente aos anos 1920. “Klondike” O’Donnel, do lado Oeste, e um grupo de homens haviam utilizado o *racket* como forma de obtenção de dinheiro antes da proibição e da era de guerra entre os gângsteres. Sobre eles, a revista *X marks the Spot* destaca que “o próprio Klondike e os homens que o chamavam de chefe haviam sido trabalhadores ‘*racketeers*’ antes da Proibição e não eram exatamente iniciantes no negócio”.⁴¹⁴

⁴¹³ LUPPO, S. *História da Máfia* : das origens aos nossos dias. São Paulo : UNESP. 2002. p. 36.

⁴¹⁴ *X marks the spot* : Chicago Gang Wars in Pictures. Pg. 17. Disponível em: <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> , arquivos 3A e 3B. Visitado em 06/06/2006.

Provavelmente, eles resistiram à ascensão de Al Capone, Torrio e O'Banion graças às suas peculiaridades e talentos.

O *racketeering* originou-se de uma série de causas e, entre elas, destaca-se o sindicalismo violento: trabalhadores que utilizavam métodos agressivos para alcançar seus direitos. Por estas ações, principalmente durante o período do Terror Vermelho, os sindicatos perderam o respaldo da opinião pública. A situação agravou-se mais ainda com a filosofia do presidente Calvin Coolidge que governou de 1924 a 1928, o qual buscava convencer milhares de trabalhadores que se afiliar a um sindicato não era necessariamente uma boa opção⁴¹⁵. Por este motivo, diversos dirigentes sindicais recorreram às formas criminosas de intervenção – utilizando-se, principalmente, de bombas. Assim, como a arma favorita do gângster era a metralhadora, a do *racketeer* era a bomba. A atividade *racket* se desenvolveu rapidamente, graças aos sindicalistas. Quando suas palavras não eram levadas a sério por industriais anti-sindicalistas, eles as respaldavam com atos: buscavam a ajuda de assassinos e escapavam da lei através de subornos. O *racketeering* tornou-se parte das empresas criminosas gerenciadas pelos grandes chefões: Capone, Danion O'Banion, Klondike O'Donnel entre outros⁴¹⁶.

O *racket* também se consolidou na forma de proteção. Pagando uma taxa aos criminosos, você estaria “protegido” de outras gangues e, em alguns casos, dos próprios “protetores”. Quem desafiava um *racket* poderia ter seus estabelecimentos bombardeados, automóveis incendiados ou mesmo ser assassinado. Alguns dos *rackets* se organizavam em empresas, como a “Associação de Garagens do Meio Oeste”, que controlava as oficinas mecânicas. Se alguma oficina não se incorporava à “empresa”, o estabelecimento era bombardeado, os mecânicos espancados, os veículos danificados, entre outras ações danosas. O historiador norte-americano Frederick Lewis Allen destaca que a lista de crimes cometidos por *rackets* podia se desdobrar por várias páginas e que, em 1929, havia 91 *rackets* em Chicago, 75 deles na ativa, causando um prejuízo de 136 milhões de dólares anuais aos cidadãos.⁴¹⁷

4.2.5. – Diversificando as atividades

⁴¹⁵ ALLEN, F. L. *Apenas...* p. 316-317.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Id.*, p. 318-319.

Uma outra atividade desenvolvida por gângsteres foi vagamente mencionada no filme *Fúria* (1936), do diretor Fritz Lang. Essa premissa foi baseada nos diversos casos de seqüestro de crianças que havia abalado os Estados Unidos naqueles anos. Os europeus chamavam o seqüestro, como especulação comercial, de crime americano, pois só era praticado nos EUA. De acordo com o documentário *Gângsters, the golden age*, no início, somente gângsteres eram seqüestrados. Um exemplo foi o rapto de Big French por Leg Diamond. Diamond exigiu dinheiro no resgate. Ma Baker inovou seqüestrando pessoas ricas. Ela conseguiu 100 mil dólares no rapto do milionário William Hamm. E percebeu que tinham encontrado uma mina. Machine Gun Kelly e sua esposa Catherine Thorne raptaram o milionário Charles Herschel e o soltaram após o pagamento de um resgate de 200 mil dólares. Desses crimes todos, o final era quase sempre o mesmo: a vítima de seqüestro quase sempre voltava para casa.⁴¹⁸

Posteriormente, os gângsteres ficaram mais ousados. Começaram a seqüestrar crianças, o que culminou no rapto e morte de Charles Lindbergh Jr., referido no segundo capítulo. O seqüestro foi visto pela nação como um sacrilégio e desencadeou quatro anos de investigações, especulações e julgamentos. Ao fim do episódio, a nação se entristecera e a idolatria dos americanos com os criminosos havia perecido. Havia agora um forte desejo de se fazer justiça, tão vil quanto o próprio crime.⁴¹⁹

A transição das atividades criminosas também foi explorada em películas do período *noir*, tais como *Paixões em Fúria* (1948). Na produção, a simples pilhagem, seqüestro foi abandonada e negócios muito mais complexos estão sendo tramados. Johnny Rocco, após ter sido um gângster famoso, está tramando um retorno ao ápice, falsificando dinheiro. Suas falsificações são de alta qualidade e as imperfeições são reconhecias apenas por especialistas. A idéia é organizar um esquema, envolvendo a troca de dinheiro falsificado por notas legítimas.

Mas a diversificação das atividades de gângster, nos filmes, parece ilimitada. Por exemplo, na década de 1950, Humphrey Bogart estrelou *Um preço para cada crime* (*Murder Inc. / The Enforcer*, Warner, 1951). Na película, Bogart interpreta Martin Ferguson, um promotor público tentando desbaratar uma gangue, cuja atividade é o assassinio de pessoas por encomenda. O título do filme parece ter se

⁴¹⁸ Informações obtidas no documentário *Gângsters: a golden age*.

⁴¹⁹ Id.

inspirado em uma “polícia do crime” verdadeira, a *Murder, Inc.*, uma brigada de assassinos que matava mafiosos em nome da manutenção do regime das 5 famílias mais poderosas de Nova York⁴²⁰ e que foi amplamente noticiada nos jornais do período. O relato da película, no entanto, explora um esquema de assassinatos, cometidos de maneira totalmente impessoal e motivados por razões de negócio simplesmente. O projeto do negócio foi desenvolvido por Albert Mendonza (Everett Sloane). Buscando por colaboradores, ele encontra Joseph Rico (Ted de Corsia). Os personagens travam o seguinte diálogo, dentro de uma lanchonete:

Mendonza: O meu problema é que, quando cheguei, tudo estava pronto. Minha única chance é começar um negócio completamente novo. E já sei o quê. Algo que ninguém ainda pensou.

Rico: Devo ter acertado sua cabeça.

Mendonza: Eu pensei muito. Esse meu negocio dispensa investimentos. Só precisamos de um telefone.

Rico: Não vejo lucro num telefone.

Mendonza: Qual o negócio que sempre paga mais? O mais perigoso! Estou começando hoje.

Rico: E no quê?

Mendonza: Assassinatos. E sem riscos.

Rico: Está realmente maluco.

Mendonza: Como os tiras pegam um assassino? Eles acham o motivo. O motivo leva ao assassino. Veja aquele cara. Quem iria querer matá-lo?

Nesse instante, Mendonza aponta para o Barman.

Rico: Sei lá! Quem?

Mendonza: Talvez um sócio. Ou alguém que lhe deva dinheiro... talvez sua esposa. Está vendo como fica fácil para os tiras? Quatro ou cinco pessoas que tenham um motivo. Mas talvez nenhum deles queira fazer o serviço. É aí que entramos, arrumando um assassino sem motivo algum. Um desconhecido! Como os tiras irão descobrir?

Rico: E quem é que paga?

Mendonza: O cliente.

Rico: Aí está o erro. Como confiar nele? Ele tem você na mão.

⁴²⁰ Os chefes das 5 famílias mais poderosas de Nova York seriam Lucy Luciano, Joseph Bonano, Joe Profaci, Vincent Mangano e Tommy Gagliano. Líderes do crime organizado como Al Capone, de Chicago, e Stefano Magaddino, de Buffalo, também faziam parte dessa elite.. Juntos, eles organizavam estratégias de negócio. In.: LUPU, S. *História...* p. 39.

Mendonza: Não. Nós o temos na mão. É ele quem tem o motivo. É assim que iremos crescer. Cada cliente estará para sempre em nossas mãos. Um banco!

Rico: Você não sabe o que diz. Está exagerando.

Mendonza: O que você acha que estou fazendo aqui? Este é o meu primeiro contrato. Vou receber 500 paus...

Mendonza aponta para o barman, e o esfaqueia. Com o tempo, o esquema cresce. *Um preço para cada crime* evidencia a única preocupação do crime organizado: o lucro. Qualquer atividade sistematizada capaz de gerar grandes quantias de dinheiro torna-se um negócio em potencial. No caso de Mendonza, ele ocupou um espaço vago na cadeia de mercado dos gângsteres.

Um outro filme a apresentar a diversificação das atividades criminosas foi, evidentemente, *Poderoso Chefão* (1972). Na película, o clã Corleone possui um império de atividades legais e ilegais. Cassinos, casas de prostituição, extorsão, tráfico de influência, corrupção de políticos e juízes são alguns desses elementos. E a grande discussão, por trás de toda a trama, é a inclusão ou não da família Corleone e da máfia siciliana – a chamada *Cosa Nostra*⁴²¹ – no lucrativo negócio do tráfico de drogas.

O tráfico de drogas passou a transparecer, nas películas, com maior intensidade a partir dos anos 1960. Isso se deve, certamente, ao crescimento exponencial do consumo de entorpecentes, ocorrido por esse período – e que passou a atingir diferentes grupos sociais. Uma película que retratou com bastante propriedade esse contexto foi *O gângster*, de 2008. Como visto no capítulo 2, o filme retrata o império de drogas construído por Frank Lucas (Denzel Washington). Lucas, assim como Albert Mendonza, de *Um preço para cada crime*, percebeu uma lacuna e, conseqüentemente, a oportunidade de negócio. Ex-combatentes do Vietnã, viciados em heroína, ao retornar para os EUA, não encontram produto para sustentar seu vício. Lucas decide suprir essa demanda e passa a importar drogas escondidas em caixões de militares mortos durante o conflito. A região produtora é conhecida como “Triângulo Dourado”: Camboja, Laos e Vitnã, de onde Lucas importa heroína. Gradativamente, o contrabando aumenta, chegando a três toneladas da droga por viagem e gerando lucros gigantescos.

⁴²¹ De acordo com o historiador Salvatore Lupo, a expressão *La cosa nostra* vem dos Estados Unidos, pois era desconhecido na Sicília. Lupo cita que é um nome para designar a organização no seu conjunto, fazendo pensar num imigrado à procura de uma coisa “nossa” – dos italianos sicilianos –, límpida e clara, para contrapor as incompreensíveis coisas “deles” – os não-italianos. In.: LUPU, S. *História...* p. 40.

Nesses filmes, a relação existente entre a atividade criminosa e o mundo dos negócios extrapolou a simples exploração e o desenvolvimento dessas atividades. Como visto no primeiro capítulo, os gângsteres das películas tornaram-se empreendedores, seguindo o exemplo de gigantes da indústria, como Cornelius Vanderbilt, Andrew Carnegie e John D. Rockefeller, personificações do sucesso a qualquer custo.⁴²² O *New York Times* citou certa vez: “os grupos criminosos simplesmente seguiram a tendência dos negócios, aperfeiçoando sua organização e ajustando quando necessário”⁴²³. Tal citação também transparece nos filmes. Um dos mais claros aspectos do mundo dos negócios apareceu desde as primeiras películas: a disputa por territórios. Em *Inimigo público* (1931) e *Scarface* (1932), os bombardeios e ataques são disputas pelo controle de territórios inimigos. Invadir a área dominada por outra facção significava iniciar uma guerra. Na verdade, essa divisão por territórios era a garantia de um monopólio local. Em *Poderoso Chefão*, as famílias atingiram um alto grau de organização. Cada família gerencia uma área do país, o que garante o monopólio das atividades e, também, a paz.

Frank Lucas (Denzel Washington), de *O gângster* (2007) garantiu o monopólio. Para isso, ele utilizou uma técnica de mercado: vender heroína de melhor qualidade e com valores inferiores ao da concorrência. Seu produto possuía, pelo menos, o dobro da pureza e custava a metade do preço. Essa relação entre o custo e a qualidade acaba por derrubar seus concorrentes, incapazes de competir nesses termos. Um informante da polícia comenta sobre a situação: “*Muita lamentação e reclamação de [outros] que estão perdendo mercado. Só posso dizer que, quem quer que seja, está perturbando a ordem natural das coisas.*” Nesse momento, Lucas ainda era desconhecido, mas seu esquema estava produzindo resultados admiráveis. Diante dessa situação, outros chefões o procuram para fazer negócios. Há o seguinte diálogo entre o irlandês Dominic Cattano (Armand Assante) e Frank Lucas:

Dominic: O que você acha de um monopólio, Frank?

Frank: Aquele jogo de tabuleiro ou...

Dominic: Não, eu acho que os monopólios são ilegais nesse país, Frank, porque ninguém quer competir, sabe? Ninguém quer competir,

⁴²² YAQUINTO, *Pump'em...* p. 24.

⁴²³ *New York Times* de 30 de abril de 1930. A citação está incompleta. In: RUTH, *Inventing...* p. 44.

não com um monopólio. Deixam o ramo de laticínio fazer, sabe? Metade deles estaria fora do negócio amanhã, não?

Frank: Estou tentando viver.

Dominic: Bom, é um direito seu. Todos têm razão. É a América, não? Não podemos agir irracionalmente a custa de outros. Porque aí é anti-americano. E por isso o preço que pagamos pelo litro de leite pode nunca representar o custo da produção, porque tem que ser controlado. Tem que ser fixado. Tem que ser justo.

Frank: Tem que ser controlado por quem? Eu fixei um preço que eu acho que é justo.

Dominic: Eu não acho justo.

Frank: Bom, eu acho que é justo.

Cara: Sei que seus clientes estão satisfeitos, Frank, aquele bando de viciados. Mas nós, colegas fazendeiros, Frank, está pensando em nós? Está pensando neles?

Frank: Nos fazendeiros? Estou pensando neles, Dominic, tanto quanto sempre pensaram em mim.

Dominic: Estou pensando alto agora. Se você pegasse um tanto do seu estoque, Frank, e vendesse no atacado. Poderíamos trabalhar. Nós faríamos a distribuição.

Frank: Eu não sei, estou muito bem, Dominic. Sabe, to da [rua] 110 até a 155, de rio a rio. Estou bem.

Dominic: Bem, é pequeno em relação ao que eu estou falando. Vamos pelo menos ser maiores do que um hipermercado, hein?

Por esse diálogo, pode-se perceber que Frank estabelece um domínio tão absoluto sobre o mercado de heroína que outros chefões compram a droga diretamente dele, ao invés de procurarem outras fontes. Gerenciando o mercado, Lucas possuía um lema: integridade, honestidade, dedicação à família e nunca esquecer suas origens. Lucas sempre trabalhou com seus familiares, liderando seus irmãos no negócio, o que gerou uma espécie de empresa familiar. Há, ainda, a preocupação com a “marca” Magia Azul criada por ele. Um dos revendedores estava adulterando o produto de Lucas, diluindo-o. O criminoso vai até o distribuidor e o obriga a mudar o nome. Magia Azul representa a própria figura do gângster, significa uma garantia de qualidade. Qualquer modificação no produto destruiria todo o trabalho e a imagem construída por Lucas.

Outros filmes indicaram também o tráfico de tecnologia – computadores, micro chips e afins – o que acontece em *Os infiltrados* (2006), por exemplo. As películas mais atuais, como *Os infiltrados*

deixam transparecer os atuais padrões de negócios do crime organizado. Essa é uma prerrogativa dos moldes contemporâneos mundiais, cuja diversificação de negócios e de intercâmbio global obriga os criminosos a operarem em rede e com alta tecnologia. O portfólio dos gângsteres atuais inclui tráfico de armas, de pessoas e de órgãos humanos, fraudes pela internet, pirataria, além dos tradicionais, como drogas, prostituição, jogos ilegais, extorsão.

4.2.6. – *Gângsteres businessmen*

A similaridade entre os gângsteres dos filmes e os homens de negócio começou no visual, incorporando um vestuário elegante (também sinônimo da ascensão social, como veremos adiante) e escritórios muito parecidos com os utilizados por executivos, com mesas e pinturas nas paredes. O mundo dos negócios tornou-se uma peculiaridade interessante nos filmes de gângster. Produções elaboradas durante a Grande Depressão deixavam transparecer elementos de tal contexto: assim como homens de negócio, alguns criminosos perderam tudo com a crack da bolsa.



Imagens da Grande Depressão, no cinema e no contexto. À esquerda, Rico Bandello, de *Alma no lodo*, torna-se um mendigo bêbado, durante a Depressão. Imagem obtida do filme em DVD. À direita, um empresário a ponto de suicidar-se, uma imagem também recorrente durante a Grande Depressão. Obtida no documentário *Brother, can you spare a dime?*, (1976).

Scarface (1932) atribui grande importância ao contexto de crise econômica da época. Toni Camonte anseia por roupas caras, jóias, mulheres. Em um momento que muitos americanos haviam perdido suas possessões materiais, o dispendioso estilo de vida de Toni era praticamente um milagre. Além do aspecto econômico, *Scarface* sugere uma sátira às autoridades. O profundo desprezo que Toni tem pela

polícia demonstra isso. Uma conversa entre a personagem Guino, o amigo, e Toni também aponta para essa perspectiva:

Toni: *O negócio só está esperando alguém que o dirija. E eu tenho algumas idéias.*

Guino: *Nós trabalhamos para Lovo, não é?*

Toni: *Lovo? Quem é Lovo? Somente um cara um pouco mais esperto que Big Louie. Só. Esse cara é um frouxo. Dá para ver pela cara. Tem uma organização, isto é tudo, e nós devemos esperar. Algum dia eu cuidarei de tudo.*

A fraqueza de Lovo (o chefe de Toni), com seu temor de confrontar outras gangues, pareceria representar as autoridades governamentais do início dos anos 1930, as quais também se demonstraram incapazes de conter o avanço da Depressão. Eram aspectos negativos que se refletiam na incapacidade do governo da época de superar a crise econômica. A idéia de fraqueza e falta de liderança obviamente ressoou, como visto, durante a administração de Hoover.

Inimigo público, como visto anteriormente, traz a representação dos aspectos sociais na formação de um caráter criminoso. Tom e Matt crescem em um contexto amoral, com poucas possibilidades de ascensão social. Ali, eles são influenciados por homens como Pretty Nose e acabam entrando para uma vida de crimes. Contudo, a entrada deles no crime não ocorre somente por questões morais; o dinheiro também é importante. Os aspectos econômicos são tão ou mais importantes que outros, uma vez que dinheiro e poder é o que os dois protagonistas almejam. Posteriormente, Tom e Matt comentam sobre os tempos difíceis. Dizem que ainda estariam dirigindo veículos não fossem por suas atividades criminosas. Segundo Tom, Pretty Nose lhes deu a oportunidade de se livrar da “vida difícil”. O irmão de Tom, trabalhador, é visto como um tolo, “treinando” para ser pobre. O crime, nessa película, não resulta unicamente do sistema social, mas também de um sistema econômico.

No fim da década, o filme *Heróis Esquecidos* (1939) lembrou, mais uma vez, as agruras da Grande Depressão. Eddie Bartlet, um dos chefões do negócio de bebidas, possui também uma grande empresa de táxis. Em poucas horas, seu império desmorona. Em desespero, ele procura auxílio de seu sócio, George (Humphrey Bogart):

Bartlet: *Preciso de 200 mil dólares. (...) Em troca, você ficará com 40% da empresa de táxis.*

George: *Não quero táxi nenhum.*

Bartlet: *São muitos táxis. Mais de seis mil.*

George: Pois lhe dou 250 mil dólares e fico com todos os táxis.

Bartlet: Ficou louco? Os caras de Chicago me ofereceram três milhões faz três meses!

George: Venda pra eles!

Bartlet: Não posso! Preciso do dinheiro agora!

George: Ouviu minha oferta. É pegar ou largar!

Essa cena exemplifica o que aconteceu com milhares de empresários – e gângsteres também. De um momento para outro, todas suas economias, empresas e negócios haviam se tornado papel. O filme ainda destaca que os primeiros a sentirem os efeitos da crise foram os contrabandistas e criminosos. Com a queda nos lucros da bebida, não podiam mais pagar os subornos da polícia. As batidas, apreensões e condenações quadruplicaram.



Seqüências da Grande Depressão em *Heróis Esquecidos* (1939). O primeiro quadro apresenta a desilusão enquanto os papéis se desvalorizam. O segundo quadro representa o desmoronamento das instituições. O último fotograma apresenta Eddie Bartlet que, assim como Rico Bandello, tornou-se um bêbado e mendigo da Grande Depressão. Imagens obtidas da película em DVD.

Para a população, na época da Grande Depressão, no entanto, valores sociais discutíveis associados a um sistema econômico decadente adquiriram um caráter perigoso. Com o endurecimento da crise, o estado de espírito da população começou a ser afetado. René Remond comenta: “os americanos perdiam [...] sua confiança no dogma da livre iniciativa, nas virtudes da iniciativa privada e na solidez dos pressupostos liberais”⁴²⁴. “Para os que não tinham controle ou acesso aos meios de produção, ou seja, os homens e mulheres contratados por salários, a consequência básica da Depressão foi o desemprego em escala inimaginável e sem precedentes e por mais tempo do que qualquer um já experiementara. No pior período da Depressão (1932-3), 27% da força de trabalho americana não tinham emprego.”⁴²⁵ Os valores sociais estavam se tornando questionáveis, assim como o governo. As pessoas perceberam que não poderia haver algo de tão errado em burlar a lei, pois as atividades ilegais eram mais rentáveis que qualquer trabalho honesto. O que pode ser tão incorreto em um país onde as pessoas passam fome e a comida é destruída para aumentar os preços? A visão sobre a legalidade de atividades mudou e a linha entre o certo e o errado tornou-se mais tênue. Já que os filmes de gângster contavam com grande público nos cinemas no período da Grande Depressão, eles poderiam influenciar negativamente a população. As autoridades manifestaram sua preocupação com a crescente onda de filmes de crime que não ajudava em nada a auto-estima estadunidense. Por fim, esta preocupação se reverteu em um endurecimento no Código de Produção de Filmes, o chamado Código Hays, a censura, como foi visto no capítulo 3.

Em filmes posteriores, o gângster manteve o *status* de homem de negócio e, talvez, com maior intensidade. Em *Os corruptos* (1953), Mike Lagana (Alexander Scourby) gerencia todos os esquemas criminosos diretamente de seu gabinete. *Um preço para cada crime* mostra, além da visão de negócios, desenvolvida por Mendonza, um sistema muito semelhante ao de uma empresa. Mendonza organiza as atividades utilizando apenas um telefone. Os assassinatos recebiam a denominação de “contratos”; a vítima era conhecida como “mercado (a)”. Ao receber uma ordem de assassinato, o “encarregado” simplesmente tinha de cumprir o “contrato”. Tais designações serviam

⁴²⁴ REMOND, R. *História dos Estados Unidos*. São Paulo : Martins Fontes, 1989. p. 99.

⁴²⁵ HOBBSAWM, E. *A era dos extremos : o breve século XX, 1914-1991*. 2.ed. São Paulo : Cia das Letras. 1995. p. 97.

para despistar a polícia e são retiradas diretamente do mundo dos negócios.

Poderoso Chefão (1972) apresenta, com bastante propriedade, a relação entre o gângster e o empresário. Na película, a tentativa de assassinio de Vito Corleone (Marlon Brando) foi entendida por Tom Hagen (Robert Duvall) como uma jogada de negócios. Vito Corleone tinha imensa força e era contrário à introdução do tráfico de drogas. Outros criminosos, pretendendo introduzir um comércio de entorpecentes, decidem, então, tirá-lo do caminho. Em contrapartida, todos outros assassinatos também são colocados como “apenas negócios”. São atos necessários para recolocar a família Corleone no alto do poder e necessários à manutenção de uma ordem. Na trilogia de *O Poderoso Chefão*, os negócios mantidos pelo clã Corleone são superiores às tradições familiares. Em *Poderoso Chefão 2* (1974), Michael Corleone assassina seu irmão Fredo Corleone para manter a ordem e a supremacia da família sobre atividades criminosas e altamente rentáveis.

Estrada para a Perdição (2002) é outro exemplo importante. A obra, como visto, narra a luta de Mike Sullivan (Tom Hanks) para sobreviver e proteger seu filho da fúria vingativa de uma família de gângsteres. De uma maneira mais simplificada, esse relato pode ser visto como uma interferência ao bom andamento das atividades – pois Mike causa inúmeros transtornos ao crime organizado. A tentativa do assassinato de Sullivan é, portanto, uma “proteção aos negócios e interesses”.

Finalmente, em *O gângster* (2006), a narrativa também apresenta Frank Lucas como um homem de negócios. Durante anos, ele observou a maneira pela qual as atividades criminosas eram sistematizadas. Quando surgiu a ocasião, Lucas simplesmente assumiu o negócio. Ele teve, certamente, a iniciativa necessária, indo ao Vietnã e Camboja, negociar diretamente com os produtores de heroína. O filme mostra o profundo senso de liderança e organização do criminoso – uma das mais importantes qualidades necessárias ao gângster e assunto da próxima sessão. Frank Lucas tornou-se um empresário, e como era negro, chamou a atenção por fazer algo que se considerava impensável. Segundo um investigador, como poderia um negro conseguir o que os italianos não conseguiram em cem anos? O gângster, aqui, representa a transformação do mundo dos negócios. É a transformação que, segundo o detetive Ritchie Roberts (Russel Crowe), fez outros chefões perderem muito dinheiro.

4.3. – A organização dos negócios

A organização é, nos filmes, uma qualidade imprescindível ao gângster. Os criminosos possuem um inestimável senso de coordenação e sistematização. Sob esse aspecto, é possível dizer que, provavelmente, o gângster se beneficiou do processo industrial estadunidense que se acentuou, principalmente, após a Guerra da Secessão (1861-1865)⁴²⁶. As “empresas criminosas”, então, cresceram, organizaram-se e se consolidaram. Afinal, os gângsteres compreenderam que a melhor maneira de manter um lucro contínuo seria através de uma organização extremamente sistematizada. Para tal, eles incorporaram o espírito e as técnicas provenientes da vasta expansão industrial e econômica que dominou o mundo dos negócios nas primeiras décadas dos anos 1920. Utilizando o *know-how* adquirido nesse período, os gângsteres organizaram sistematicamente suas atividades, sobretudo as das idéias de Frederick Winslow Taylor, baseadas na especialização de homens e máquinas, o chamado taylorismo. O industrial e o homem de negócio tornaram-se símbolos para o gângster.⁴²⁷ A exemplo desses empreendedores, os criminosos instituíram hierarquias de autoridade. Eles desenvolveram estruturas de gerência eficientes e amplas, com cadeias de comando claras e precisas. Através destes organismos, é possível gerenciar mercados gigantescos como aqueles gerados pelo comércio ilegal de bebidas e, atualmente, do tráfico de drogas. Essas “empresas” apresentaram escalas hierárquicas com um alto nível de especialização, de organização, informação e de tecnologia.

O termo “crime organizado” refere-se ao crime que envolve a cooperação de vários grupos ou pessoas diferentes para atingir determinados objetivos com sucesso. O crime organizado pode, também, ser entendido como o crime profissionalizado. As formas de organização podem ser informais ou generalizadas – relativamente mais soltas. E podem ser formais, quando o sistema desenvolvido abrange relações definidas com obrigações e privilégios mútuos. Por fim, o crime organizado pode envolver grupos pequenos ou grandes. Um sistema como o de Al Capone é o exemplo de uma organização grande e formal; enquanto um conjunto de batedores de carteiras representa uma organização pequena e informal.⁴²⁸

⁴²⁶ Vide Anexo 01.

⁴²⁷ RUTH, *Inventing the...* p. 38-39.

⁴²⁸ Parágrafo elaborado com o auxílio de LINDESMITH, A. R. Organized Crime. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 217, Crime in the United. States. (Sep., 1941), pp. 119. Disponível em www.jstor.org. Visitado em 23/06/2007.

No topo da organização criminosa está o chefe. Muitas vezes, ele é um indivíduo misterioso, desconhecido de todos, tal como em *Balas ou votos* (1936). Embora, em determinado momento, esse chefe seja conhecido do público, é ignorado ou inalcançável para as autoridades e a lei. Em outras películas, o chefe é conhecido, mas em virtude de sua força política e financeira é inatingível, o que acontece em produções como *Os corruptos* (1953), *Poderoso Chefe* (1972) e *Os Intocáveis* (1987). Nessas películas, os personagens posam como indivíduos respeitáveis, homens do mundo dos negócios. Na verdade, são responsáveis pelo comando de inúmeras atividades criminosas. Em *Poderoso Chefe*, as regiões são divididas pelas famílias. Como visto anteriormente, essa divisão territorial serve para garantir a paz entre as famílias e manter o monopólio sobre as atividades criminosas.

Os líderes dos grupos criminosos são especialistas em gerenciamento, estrategistas e coordenam as ações de seus subordinados. Muitos filmes relatam os esforços desses chefes para se manterem na posição de liderança. *Poderoso Chefe* apresenta a história de Michael Corleone que assume a liderança da família após a tentativa de assassinato do Don Vito Corleone. Michael Corleone assassina os mandantes do atentado e viaja para a Sicília, para se refugiar. Anos depois, ele retorna e assume os negócios de seu pai. *Os infiltrados* (2006), no mesmo sentido, mostra Frank Costello preocupado em, segundo ele, “perder a pesada coroa”; ou ainda em *Estrada para Perdição* (2002), onde, segundo um coadjuvante, o chefe Rooney (Paul Newman) “comanda a cidade como Deus comanda a terra”. Outros gângsteres, presentes em filmes como *Scarface* (as versos de 1932 e 1983) e *Alma no lodo* (1931) tentam chegar a esse nível, caracterizando uma mobilidade social dentro da organização criminosa.

Em segundo patamar, estão os gerentes locais ou tenentes. Eles comandam um pequeno grupo, definem as atividades diárias e respondem somente ao chefe; fazem a ligação entre os chefes (e muitas vezes são os únicos a conhecer o chefe, como em *Balas ou votos*) e seus subordinados (sub-tenentes). De acordo com os filmes, eles são os responsáveis por analisar as informações, monitorar as demandas, dar cobertura às atividades e organizar as finanças. Este é o papel que Toni Camonte desempenha, a princípio, em *Scarface* (1932), antes de atingir o topo. Também é a função de Tom e Matt, em *Inimigo público* (1931); Mike Sullivan em *Estrada para a Perdição* (2002); Sam Vettori e Diamond Pete Montana em *Alma no lodo* (1931); e Joseph Rico (Ted de Corsia) em *Um preço para cada crime* (1951). Em todos esses filmes, os personagens recebem as ordens dos chefes e as

colocam em funcionamento. Esses gerentes representam, de acordo com David Ruth, a prova da complexidade das empresas dos gângsteres⁴²⁹.

No nível mais baixo da hierarquia, está a maioria dos “funcionários”. É a grande maioria de personagens que aparece como coadjuvantes nas películas. Eles compõem a força bruta da organização, vistos, em geral, como músculos sem cérebro. São homens perigosos e em sua maioria violentos, utilizados para serviços desqualificados e recebem pouco por isso; também são os mais suscetíveis à prisão, à morte e aos ataques de adversários. Além disso, nos filmes, essa classe de personagens é mostrada como fraca, tola, desprovida de motivação, diversas vezes bêbada e, em muitas produções, são incapazes ou representam o alívio cômico da narrativa. Em filmes como *Um preço para cada crime*, um gângster dessa classe é o responsável pela desmontagem do esquema criminoso. Incapaz de executar sua função, ele se entrega à polícia.

Representando um esquema à parte, estão os associados. São especialistas, que prestam serviços terceirizados às empresas dos gângsteres. São, por exemplo, os advogados, que protegem a liberdade e a vida de seus clientes e atuam dando amparo legal, dentro do possível, às atividades criminosas. Embora ele não seja presença constante nas películas, muitas vezes possui uma influência marcante. Em *Scarface* (1932), por exemplo, Toni encontra-se em situação difícil na delegacia, acusado pelo assassinato de Big Louie Costello. O advogado entra e o libera com um *habeas corpus*. Toni diz adorar esse documento e se refere a ele como uma “ordem *hocus-pocus*”. Ao dizer isso, Toni estabelece uma relação entre magia (o *hocus-pocus*) e o trabalho do advogado. Em *Força diabólica* (1948), o personagem principal é Joe Morse (John Garfield), um advogado. Ele possui um escritório em uma área nobre da cidade (Wall Street), mas presta apoio legal a uma organização que explora o jogo ilícito. Seu objetivo é ganhar o primeiro milhão de dólares de sua vida, dando pouca importância às questões morais. Em *Poderoso Chefão* (1972), o apoio legal é prestado por Tom Hagen (Robert Duvall). Hagen atende, também, na função de conselheiro, dando sugestões de negócios aos *dons*. Em determinados momentos o trabalho de Hagen e dos advogados é dispensável, pois seus conselhos são destinados a tempos de paz.

Aparecem ainda, no rol de experts, assassinos super-treinados, especializados em eliminar os indesejáveis, torturadores, contadores, enfim, toda a espécie de “profissionais”. Os primeiros exemplos são,

⁴²⁹ RUTH, *Inventing the...* p. 48.

naturalmente, Tom e Matt que, em *Inimigo público*, são a tropa de choque, especializada em vender as bebidas e cobrá-las. Em *Estrada para a perdição* (2002), Jude Law representa um assassino implacável, que persegue Michael Sullivan durante toda a narrativa. Há, ainda, Em *Pulp Fiction*, Jules e Vincent Veja, gângsteres peritos em matar, atingindo tal grau de profissionalismo que observam até os horários para cumprir sua missão e assassinar. Nesse mesmo filme, Wolf (Harvey Keitel) é um personagem com exímia destreza em “limpar” as cenas dos crimes. Em *Fúria sanguinária*, um homem é exímio em montar explosivos.

Desempenhando outros papéis, estão os que atuam por fora da organização, mas que também possuem importância: são os políticos, juízes, policiais, comissários e outros corruptos que vendem informações, influência e proteção ao gângster. A importância dos políticos na manutenção da organização criminosa é mostrada em diversas películas. Em *Paixões em fúria*, Johnny Rocco descreve a situação:

Rocco: Seu Zé-Ninguém! Eu elejo o prefeito e o governador antes de você conseguir um aumento de dez dólares. Não sei quantos deles me devem tudo. Fí-los, tal como o alfaiate faz ternos. Pegue um zé-ninguém, diga-lhe o que deve dizer e ele aparece nos jornais. Pago a campanha dele. Peço aos meus rapazes para trazerem os eleitores e contarem os votos até ele ser eleito. E depois? Ele lembra-se disso, quando as coisas aquecem? Não, ele só queria salvar o pescoço sujo e me chama de Inimigo público!

Segundo Frank Costello (Jack Nicholson), em *Os infiltrados*, quando aparece um político contra o crime, tudo é “muito mais fácil resolver com um maço de notas”. Em *Poderoso Chefão* (1972), a importância dos políticos no esquema criminoso é bastante destacada. Possuir mandos na política significa manter uma blindagem contra qualquer ameaça e estender a influência em outros campos. Isso aparece claramente, pois, após a tentativa de assassinato de Don Vito Corleone, o conselheiro Tom Hagen (Robert Duvall) diz o que acontece caso o Don falecer:

Hagen: Se o perdermos, perdemos todos os contatos políticos e metade da nossa força!

No filme, grande parte da influência da família Corleone é mantida exclusivamente pelos contatos políticos. Para comprovar tal relação profícua, Don Vito Corleone, em *Poderoso Chefão*, lamenta o destino de Michael. Ele acreditava que Michael poderia se tornar um senador ou algum outro tipo de político influente. A política representa

um tipo de segurança especial para os gângsteres. Através dos meios políticos, são praticamente invulneráveis.

Poderoso Chefão parte 2 mostra os negócios de Michael Corleone com o ditador cubano Fulgêncio Batista. Fulgêncio recebe, na película, grandes somas em dinheiro de mafiosos e empresas em troca de benefícios. O objetivo de Michael Corleone, na ilha, era o de explorar um lucrativo negócio de cassinos na ilha. Em *Intocáveis*, um vereador da cidade tenta subornar Eliot Ness; Frank Nitti, tenente de Capone anda pela cidade com uma recomendação especial do prefeito.

Poderoso Chefão apresenta também a corrupção policial. O capitão de polícia McCluskey (Sterling Hayden) está envolvido na tentativa de assassinato de Vito Corleone. Comenta-se, na película, que o capitão estava na folha de pagamento de outros gângsteres e pretendia implantar um esquema de tráfico de drogas.



Periódico de *Poderoso Chefão* (1972): “Capitão de polícia ligado aos traficantes de drogas” [Tradução livre]. O jornal aponta para a corrupção policial. Extraído da película em DVD.

A compra de policiais por gângsteres aparece em diversas outras películas. *Balas ou votos* mostra que, para combater com eficiência o crime, seria necessário demitir vários policiais. *Os corruptos* (1953) – nome bastante sugestivo – flagra a dificuldade encontrada para prender um gângster: ele pagava ao comissário da cidade. Em *Os intocáveis*, Eliot Ness comenta que “a única maneira de combater o crime seria com o auxílio de policiais considerados incorruptíveis”. E, em *O*

gângster, as denúncias de Frank Lucas geraram uma investigação contra a corrupção policial, cujo impacto atingiu a força policial anti-drogas de Nova York e resultou na prisão de 19 oficiais, inclusive membros de elite do Esquadrão Anti-Drogas. Segundo a película, mais da metade dos policiais estavam envolvidos em algum esquema de corrupção, e revelações de Frank levaram à condenação de três quartos da força anti-drogas de Nova York.

Em alguns outros casos, os cidadãos comuns também são corrompidos por criminosos. Em *Balas ou votos* (1953), Al Krueger foi acusado 11 vezes de diversos litígios, de roubos a assassinatos e nunca foi condenado. Quando mais uma vez foi inocentado, o juiz diz ao júri (evidentemente comprado pelo criminoso): “o veredicto destrói a confiança de quem acredita na justiça e na corte. Animam-se os que violam a lei e desestimulam as pessoas honestas”. O mesmo acontece em *Os intocáveis* (1987): durante seu julgamento, Capone estava tranqüilo e sorridente, pois o júri e o juiz estavam em sua folha de pagamento. Graças a um artifício de Eliot Ness, a situação é invertida e o famoso gângster condenado por sonegação de impostos.

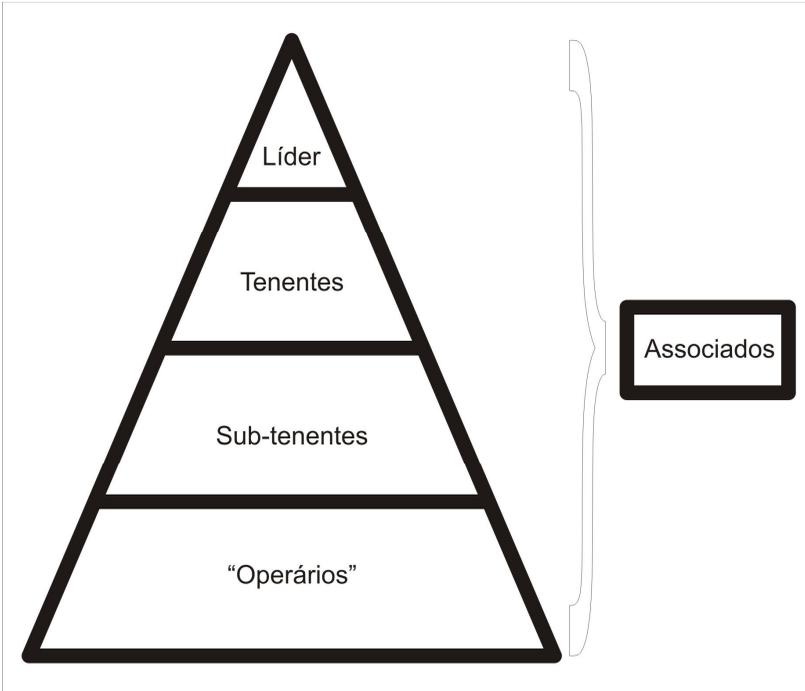
Contextualmente, houve também vários exemplos. “Big” Jim Costello teve o caixão levado por dois congressistas, três juízes, dez vereadores. A cidade de Chicago, segundo o documentário “*Gangsters, a Golden Age*”, era “a terra do suborno. Lá, um tira não sabia o que viria depois de um aperto de mão”.⁴³⁰ O prefeito da cidade, William Hale Thompson (Big Bill Thopson) foi reeleito em 1927, contando com uma fortuna proveniente do submundo. Capone, pelo que se averigua, contribuiu pessoalmente com cerca de 200 mil dólares.⁴³¹ Segundo o historiador Salvatore Lupo, os chefões da máfia estão sob a tutela de senadores, deputados e outros personagens influentes que os protegem e os defendem para depois, por sua vez, serem por eles protegidos e defendidos. Trata-se de uma indústria da proteção.⁴³²

A estrutura hierárquica das empresas criminosas dos filmes, como foi descrita até aqui, pode ser representada da seguinte forma:

⁴³⁰ Informação obtida no documentário *Gangsters: a golden age*.

⁴³¹ In: *X marks the spot*, p. 38-39. Ratificado pela Biografia de Al Capone em: Biografia de Al Capone – Feito na América, disponível no sítio *Crime Library*, em <<http://www.crimelibrary.com/capone/caponemain.htm>>. Visitado em 07/06/2006.

⁴³² LUPU, *História da...* p. 35.



Estrutura hierárquica simplificada de uma empresa criminosa

Essa escala hierárquica é particularmente bem representada em diversos filmes. *Alma no lodo* (1930) é o primeiro exemplo. A cidade está dividida em territórios e grupos organizados desempenham os assaltos e extorsões. Ao chegar à cidade, Rico está no nível mais baixo, figurando como um simples “operário”. Em seguida, destrona seu empregador Sam Vettori. Torna-se gerente (sub-tenente) do quarteirão. O passo seguinte é dominar a região. Assume, então, o posto de tenente, destronando “Diamond” Pete Montana. Neste momento, ele responde diretamente ao “chefão”, o líder da cidade toda, e não precisa mais sujar as mãos em trabalhos pequenos. Rico promoveu sua escalada social através de iniciativa própria, planejando assaltos mais rentáveis e utilizando sua inteligência e determinação.

Poderoso Chefão (1972) também apresenta essa estrutura empresarial. O presidente é, a princípio, Vito Corleone. Com sua “aposentadoria”, quem assume o negócio é Michael Corleone. Na verdade, Don Vito não queria que isso acontecesse. Michael era o filho mais “correto” da família e deveria trilhar o caminho da política. Essa é,

na vida real, uma das tendências do crime organizado, segundo a afirmação de Moisés Naím, ex-diretor do Banco Mundial e especialista em negócios ilícitos. Criminosos se transformam em políticos e governantes se transformam em mafiosos. E é impossível que esquemas criminosos muito grandes existissem sem a cooperação de políticos⁴³³. A empresa, então, possui diversos negócios, gerenciados pelos irmãos de Michael. Fredo, por exemplo, gerencia o negócio dos jogos e de clubes noturnos e de prostituição. Como associados, os Corleone possuem inúmeros juizes, deputados e senadores. Mas a família não está, como vimos, acima dos negócios. Na verdade, segundo o historiador Salvatore Lupo, a unidade elementar da organização, chamada na Sicília do século XIX por nomes do tipo *quadrilha, rede, partido, sociedade, irmandade*, nos EUA é chamada então *família*. Mas, tanto na Sicília quanto na América, podem ocorrer conflitos inframafiosos entre pais e filhos, irmãos e irmãs; e eles podem se matar entre si.⁴³⁴ Isso é o que acontece em *Poderoso Chefão*, na parte 2, quando Michael Corleone ordena a execução de membros de sua família.

Em *Balas ou votos* (1936), Kruger, principal gângster da película, representa a classe dos tententes (ou gerentes). Os verdadeiros chefões da cidade são desconhecidos e, quando aparecem, são três homens, bem vestidos. A reunião entre eles é feita em um banco, o Oceanic Bank, o que simbolizaria seu status e influência na cidade. São vistos, a princípio, como homens probos e corretos, acima de qualquer suspeita. Em degraus mais baixos, estão os sub-tenentes, representados na película por Fenner (Humphrey Bogart). Fenner é responsável pelo ramo dos vegetais. Possivelmente sua função fosse a de *racket*, ou seja, cobrar “proteção” dos envolvidos. Abaixo deles, ainda há um sem-número de operários, com funções distintas e de importância relativa.

Balas ou votos também apresenta uma outra forma de especialização: o policial infiltrado. Johnny Blake é um policial excepcionalmente honesto. Por este motivo, ele recebe a missão de se infiltrar nos esquemas criminosos, pois essa seria a única maneira de descobrir os chefões e desbaratar a empresa ilícita. Personagens infiltrados também aparecem em *O beijo da morte*, de 1947 (cujo título já indica a traição) e em *Cães de Aluguel*. Ambos exemplos possuem personagens que entregam esquemas e atividades criminosas. O mais

⁴³³ Entrevista concedida a Eduardo Sklarz. *Revista Super Interessante*. Edição Especial Mafiosos. 2008. p. 13.

⁴³⁴ LUPU, p. 40.

recente exemplo é *Os infiltrados* (2006), cujo título já é bastante significativo. Na película, um policial (Leonardo DiCaprio) se infiltra no esquema do gângster Frank Costello. Mas há a contra-partida. Costello consegue infiltrar um criminoso (Matt Damon) nos altos quadros da polícia investigativa para se manter informado.

O exemplo gerado por *Os infiltrados* é um indicativo do alto grau de especialização atingido pelos gângsteres. Gângsteres sempre se beneficiaram de diversos aspectos da tecnologia e da indústria, utilizando veículos, telefones, metralhadoras, entre outros. Atualmente, os criminosos têm acesso aos mais variados meios tecnológicos, como telefones celulares com alta capacidade, internet e diversos outros aparatos. Mas, em muitas películas, grande importância é destinada aos personagens de confiança, braços direitos, cúmplices das atividades criminosas. A relação entre gângsteres e seus cúmplices é bastante profunda. Nos primeiros filmes de gângster da década de 1930, é possível encontrar claramente esses elementos. Rico Bandello tem Joe Massara; em *Inimigo público*, encontramos Matt Doyle; e em *Scarface*, Toni Camonte possui Guido Rinaldo; são personagens que agem como suporte, evitando a rápida desintegração dos protagonistas.⁴³⁵ Os gângsteres das películas não se permitem ficar sozinhos. Uma vez desamparados, eles encontram seu fim, o que acontece nos três filmes. Em *Alma no lodo* e em *Scarface* (1932), o rompimento da amizade é uma das causas da queda dos protagonistas. É durante uma discussão que Massara entrega Rico à polícia. Durante a fuga, Rico perde todo o seu império e, posteriormente, é morto. Em *Scarface*, o assassinato de Guido é a acusação que pesa contra Toni, que perseguido pela polícia, acaba metralhado. E, em *Inimigo público*, a morte de Matt leva Tom a se vingar. Durante a vingança, ele é baleado, o que o deixa suscetível a um ataque final. Desses exemplos, é possível concluir-se que, se para o gângster a organização traz o sucesso, o isolamento traz a queda. Neste sentido, há afinidade, mais uma vez, com os heróis das narrativas literárias de Horatio Alger, referida no primeiro capítulo. Os heróis de Alger possuem, freqüentemente, amigos ou benfeitores que os auxiliam durante toda a vida, desde os primeiros anos até o alcance da respeitabilidade. Como diz Ragged Dick, o primeiro herói de Alger: “Eu sou sortudo. Eu encontrei alguns bons amigos que me auxiliaram”.

Pode-se perceber, ainda, nessas películas, as transformações existentes na estrutura organizacional das empresas criminosas. É

⁴³⁵ CAWELTI, J. G. *Apostles of the Self-Made Man*. Chicago ; U. of Chicago Press. 1965. p. 109.

necessário que a organização se mantenha sem depender de um centro de poder exclusivo. De acordo com os filmes, o protagonista é simplesmente apenas mais uma das engrenagens da organização criminosa. À medida que os componentes da empresa são eliminados, outros os substituem naturalmente. A organização criminal, em muitos filmes, já existia antes da entrada do protagonista. É muito provável, portanto, que ela continue existindo após a eliminação desse personagem. Há a impressão, muitas vezes errônea, de que com a morte do protagonista, é impossível a empresa se sustentar. Isso acontece simplesmente, porque filmes de gângster são exemplos de Cinema Clássico de Hollywood. A ação é centrada em um personagem dentro de uma cadeia de causa e efeito. Todos os acontecimentos da película são inerentes às motivações e obras desse protagonista. Como a película termina com a queda ou a morte do protagonista, o espectador tende a crer que a organização se desmantelou, foi destruída pela polícia ou deixou de existir. Observando de outro ângulo, no entanto, é possível assumir que, à medida que determinados gângsteres são eliminados, outros são chamados para assumir seu lugar. Isso acontece em filmes como *Balas ou votos* (1936). Na película, Edward G. Robinson, protagonista, é convidado a assumir o lugar de outros gângsteres que haviam sido presos. Esse é um, entre diversos outros exemplos, de que a organização é perene, independente do grau de importância de uma engrenagem. Em outros filmes aparece, constantemente, a possibilidade de substituição dos “operários”, ocupem eles cargos de muita importância ou não.

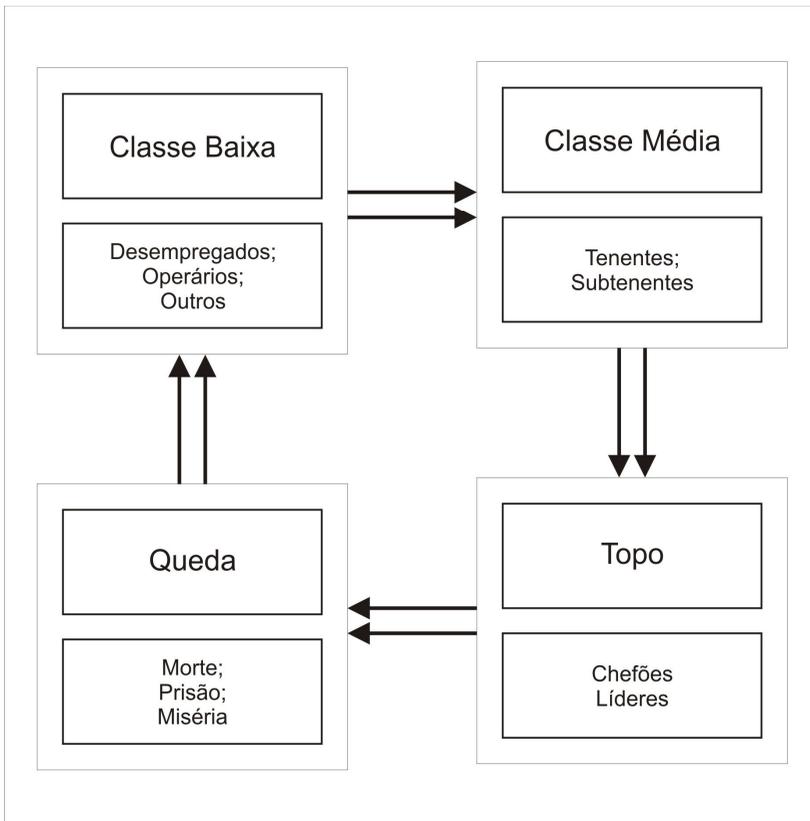
Por fim, pode-se dizer que o consumismo, motivado pela produção industrial de bens, atingiu todos os níveis da sociedade, e a semelhança do gângster com o homem de negócios despontou cada vez mais: ferramentas de trabalho embasadas pela tecnologia, roupas, aparência, aspectos físicos, entre outros. Estes foram alguns dos elementos que se transformaram em instrumentos iconográficos do submundo e do gângster.

4.4. – Mobilidade social em filmes de gângster

O estudo da mobilidade social põe em relação uma posição social com outra passada.⁴³⁶ Os filmes de gângster permitem observar com clareza essa transição entre os diferentes estágios da sociedade. Grande parte dessas películas apresenta um ciclo de mobilidade social, no qual

⁴³⁶ GOLHAMER, H. Movilidad Social. In.: SILLS, D. L. *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*. V. 7. Aguilar Ediciones : Madrid. 1975. p. 255-256.

diversas etapas são atingidas. Deve-se destacar que, evidentemente, os gângsteres possuem ascensão e decadência não só na estrutura social, mas também na estrutura hierárquica da empresa criminosa. Afinal, como visto, uma das características principais dos filmes de gângsteres é o sonho de ascensão social. Através de seus esforços, eles chegam ao topo do submundo e também a um alto nível econômico-social. Ao fim das películas, muitas vezes, esses personagens entram em decadência e acabam perdendo tudo. Esse ciclo pode ser representado da seguinte maneira:



Esquema representativo do ciclo de mobilidade social presente em filmes de gângster

Esse esquema representativo é bastante tradicional, pois está presente desde as primeiras películas de gângster, produzidas na década de 1930. Em *Alma no lodo*, Rico Bandello inicia em um grupo social de nível inferior; é um criminoso descontente com as poucas chances que a vida lhe deu. Ele e o amigo Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.) lêem uma notícia sobre Diamond Pete Montana, um gângster homenageado. Dispostos a mudar de situação, dirigem-se para uma cidade não-identificada no leste do país. Rico rapidamente consegue trabalho em um grupo de criminosos. Está, neste momento, no grau mais baixo de sua vida e da empresa, sendo um “operário”, o músculo sem cérebro, visto na seção anterior. Posteriormente, Rico passa a ser o guarda-costas principal de Sam Vettory (Stanley Fields), o gerente local. Nesse momento, ele teve sua primeira ascensão dentro da “empresa” criminosa.

Rico é talentoso e ousado, e planeja um assalto a uma danceteria. O assassinato é bem sucedido e ao retornar à sede da organização, ele ocupa o lugar de Sam Vettory. Neste ponto, atingiu o nível médio dentro da empresa, gerenciando um território e uma função. Aos poucos, Rico vai conquistando novos territórios e ascendendo no negócio e também na sociedade. É homenageado, exatamente como Diamond Pete Montana. Passa a vestir-se bem e utiliza anéis e relógios ornados com diamantes. Recebe do chefe da cidade o comando de todo o território norte, alcançando o ápice de sua carreira. É rico, bem-vestido e trama ocupar o lugar de chefe da cidade. No entanto, após uma série de acontecimentos inesperados, Rico acaba perdendo tudo, passando a viver na miséria. Neste momento, ele passa a elaborar um retorno, voltar ao topo. Finalmente, tentando recuperar seu *status* e orgulho, é morto pela polícia. Tal esquema se repete em vários filmes, tais como *Heróis esquecidos* (1939), *Era uma vez na América* (1984), *Os intocáveis* (1987) e *O gângster* (2007). Em todas essas películas, os gângsteres são empregados de outros chefões ou provém de níveis mais baixos da escala social. Em virtude de suas motivações, alcançam posições de destaque e, eventualmente, chegam ao topo. Inevitavelmente, porém, acabam decaindo, morrendo ou são presos. O ciclo de mobilidade social se completou. Este caso é o que se pode considerar como um estudo de *mobilidade individual*, pois a comparação se estabelece entre as posições sociais de um mesmo indivíduo em diferentes momentos de sua vida⁴³⁷.

⁴³⁷ Id., p. 257.

O exemplo citado acima é o mais recorrente em filmes de gângster, cuja atividade é sistematizada. Esse ciclo se repete em películas como *Heróis Esquecidos*, que retrata o caso de Eddie Bartlet. Assim como Rico, ele começa a carreira por baixo e, aos poucos, ascende tornando-se uma pessoa importante dentro da cidade. As duas versões de *Scarface* (1932 e 1983) também apresentam o esquema. Toni Camonte e Toni Montana crescem dentro de um esquema criminoso: Toni Camonte no negócio de bebidas; Toni Montana no tráfico de drogas. Eles começam como simples funcionários, cometendo assassinatos e outros crimes. Em virtude de suas motivações e ambição, vão subindo aos poucos, ocupando o lugar de seus respectivos chefes. Muitas vezes, eles mesmos eliminam seus patrões. Ao fim, porém, acabam por perder tudo e são mortos. Toni Camonte é eliminado por policiais; Toni Montana fuzilado por um grupo de traficantes colombianos.

Um outro modelo de estudo de mobilidade é a *mobilidade intergeracional*, na qual se comparam as posições sociais dos pais com os descendentes. Este exemplo de mobilidade também está presente desde as primeiras películas. Em *Inimigo público*, Tom Powers e Matt, crianças, crescem em um gueto irlandês. O pai de Tom, que aparece na película, demonstra estar em um nível mais baixo da escala social, pois vive no subúrbio da cidade e sua residência é bastante modesta. Tom Powers e Matt querem abandonar essa vida modesta e, portanto, entram para a vida de crimes. Ainda crianças, eles praticam pequenos furtos e bebem cerveja. O produto de seus roubos é receptado por Narigão “Pretty Nose” (Murray Kinnell) no clube Red Oaks. Anos depois, Tom Powers e Matt, adultos, continuam freqüentando o Red Oaks e negociando com Pretty Nose. Ano de 1920. O momento é de grande agitação, pois entrará em vigor o Volstead Act, Lei Seca. As pessoas compram diversas caixas de bebida, criando estoques domésticos. Paddy Ryan (Robert E. O’Connor), novo sócio de Tom e Matt, prevê que o álcool se tornará o negócio do momento e propõe-lhes um negócio clandestino. A sociedade começa com um assalto bem executado a um depósito de bebidas. O negócio se torna lucrativo. Tom Powers consegue novas roupas, um automóvel e passa a freqüentar clubes sofisticados. Em virtude da disputa por territórios, Tom e Matt são assassinados por grupos rivais. Esse mesmo esquema aparece em *Anjos de caras sujas*, onde Edward G. Robinson interpreta Rocky Sullivan e Pat O’Brien interpreta Connoly. Assim como em *Inimigo público*, eles habitam um gueto irlandês e transcendem sua classe social; O’Brien ascende através do estudo, tornando-se padre. Rocky Sullivan adquire

fama pelos crimes que cometeu. Em *Os bons companheiros*, produção mais recente, Henry Hill (quando jovem, interpretado por Christopher Serrone), descreve sua situação, após os primeiros meses dentro do grupo de gângsteres:

Henry Hill: Aos 13 anos, eu ganhava mais dinheiro que os adultos do bairro. Eu tinha mais dinheiro do que poderia gastar. Eu tinha tudo.

Em *Poderoso Chefão e Poderoso Chefão parte II*, tal condição de mobilidade social é ainda mais explícita. *Poderoso Chefão parte II* apresenta os primeiros passos de Don Corleone dentro do crime e sua ascensão; em *Poderoso Chefão* tal posição está consolidada; mesmo assim, Don Corleone prevê um futuro ainda maior para Michael Corleone, dentro da política. Tal exemplo comprova o alcance da mobilidade social possível para os criminosos. Através de estudos de mobilidade social, principalmente os intergeracionais, é possível inferir a condição de uma sociedade: aberta ou fechada⁴³⁸. Através desse exemplo, pode-se confirmar a idéia de que os EUA são um país aberto, a “Terra das Oportunidades muita rapidez, principalmente em termos econômicos. No caso do gângster, oportunidades dentro do crime, naturalmente. Independentemente dessa escolha, esses personagens ascenderam de maneira notável e com muita rapidez, em termos econômicos, adquirindo posições sociais mais elevadas.

Dentro do contexto dos estudos de mobilidade, *posição social* ou *estatus social* significa um certo estado, com respeito à posse de bens (valores) estimados e desejados pela maioria de membros de uma sociedade. As mudanças de posição social que revestem interesse para a teoria da mobilidade social são, primordialmente, variações de ocupação, prestígio, renda, riqueza, poder e classe social. Portanto, um número grande ou baixo em um desses valores está associado a um número correspondente à maioria dos restantes; em consequência, a posição social ocupada com respeito a um desses valores, e de maneira mais especial, a uma constelação dos mesmos, oferece uma medida do que se considera, em muitas sociedades, como êxito na vida. Nos filmes de gângster, essa riqueza e êxito são exibidos através de mansões luxuosas, imensas quantidades de dinheiro, jóias, carrões e, principalmente, através das roupas.

Para os gângsteres, as roupas representam, acima de tudo, a transição de uma camada social a outra. São os símbolos da ascensão. Quando os superiores dos protagonistas utilizam vestimentas de

⁴³⁸ Ibid.

qualidade, tais roupas são claramente cobiçadas pelos personagens. Em *Scarface* (1932), quando Toni vai ao encontro de seu amigo e novo chefe Lovo, admira o roupão de seda, comentando: “*caro, não?*” Da mesma maneira, Rico Bandello, em *Alma no lodo*, cobiça os anéis ostensivos nos dedos de “Diamond” Pete Montana. Rico faz do vestuário uma obsessão. As roupas que ele utiliza são belas e caras: ternos, sobretudos, capas. Em uma festa de negócios, ele é fotografado e recebe um relógio de ouro com diamantes. Os dedos permanecem ornados com anéis grandes e brilhantes. E os produtores incluíram um complemento em sua figura: o charuto. Era um detalhe inexistente no livro e tornou-se uma espécie de ícone de Edward G. Robinson e também de outros gângsteres. É um símbolo de autoridade, de agressão, da nova arrogância como gângster. Esse aspecto aparece em *Os bons companheiros* (1990). Henry Hill demonstra seu novo status gângster exatamente através de um novo guarda-roupa. Sua mãe comenta: “*Henry! Você está parecendo um gângster!*”



Henry Hill, aos 13 anos (Christopher Serrone), colhendo os lucros de poucos dias de trabalho. Suas primeiras aquisições são roupas. Cena de *Os bons companheiros*, obtida da película em DVD.

Em *Inimigo público*, no dia a dia, Matt e Tom utilizam roupas desgastadas e rotas, uniformes de trabalho. Com os primeiros cheques, eles adquirem novos smokings e ternos. Para visitar os clubes noturnos, utilizavam ternos bem-cortados, gravatas, capas e chapéus.



As roupas dos protagonistas revelam sua ascensão social. No primeiro quadro, Edward G. Robinson, como Rico Bandello, em *Alma no lodo*. Anéis, charutos, chapéus e belos smokings tornam-se uma obsessão do personagem.

Os dois quadros seguintes são de *Inimigo público*. Tom Powers gasta seu primeiro salário em um alfaiate, tirando medidas. A terceira fotografia é a estréia dos novos smokings de Matt e Tom. Imagens obtidas dos filmes em DVD.

Quando os protagonistas atingem o topo do submundo, as roupas tornam-se as insígnias da vitória, utilizadas para impressionar inimigos, familiares e mulheres. O vestuário também representa o bom funcionamento dos negócios. Atingindo o auge da carreira, Camonte comenta com Poppy: “*Um terno para cada dia. Eu tenho mais três, um de cada cor*”. Não só o guarda-roupa, mas chapéus, relógios, anéis e

moradias sofisticadas demonstram o poder adquirido pelos protagonistas e sua nova posição de respeito.



O exuberante casaco e chapéu de chinchila utilizado por Frank Lucas em *O gângster*; e o momento em que o criminoso é flagrado pela polícia. Em virtude de sua roupa, Lucas atrai a atenção dos investigadores. Imagens obtidas da película em DVD.

Muitas vezes é através da ostentação do vestuário que os gângsteres atraem uma atenção desnecessária. Em *O Gângster* (2007), Frank Lucas perde seu anonimato em virtude da exuberância de sua roupa. Ele vai a uma luta de boxe vestindo um casaco de pele de chinchila reluzente e ocupa alguns dos melhores lugares. Através dessa ostentação, ele acaba chamando a atenção da polícia que passa a investigá-lo.

Os estudos sobre mobilidade não se preocupam com os valores estéticos, morais ou espirituais, o que se deve, provavelmente, à suposição de que estes bens não medem o êxito na vida. Exceto em um limitado número de sociedades, a posse desses bens materiais cuja busca mais evidente na conduta humana e cuja posse tende a limitar o nível que é possuído por outros e, oferecer, assim mesmo, oportunidades (ou ilusão de oportunidades) de controlar os destinos próprios.⁴³⁹

⁴³⁹ Ibid.

A escala de mobilidade nos filmes de gângster, portanto, estabelece-se em graus de *ascendente* ou *descendente*. Os termos ascendente e descendente implicam ordenamento das categorias em um período delimitado quantitativamente – que pode ser o período de vida do gângster ou apenas uma etapa da vida do personagem. Em *Poderoso Chefão* (1972), Don Vito Corleone ascendeu socialmente e também dentro do crime organizado. A história de sua ascensão se dá em *Poderoso Chefão parte 2* (1974). Em *Poderoso Chefão*, ele ocupa o topo da sociedade e sua única preocupação é manter tal *status*. Em outras películas, os graus de ascendente e descendente se sucedem durante um período da vida do gângster, como em *Alma no lodo* e *Heróis Esquecidos*, por exemplo. Durante um espaço de tempo, cerca de dez ou quinze anos, os gângsteres atingiram, ascenderam ao topo e, posteriormente, entram em um grau descendente, chegando a um estágio de miséria e posterior morte. É, portanto, uma mobilidade durante a vida do indivíduo que, com frequência, varia. Quando as posições sociais se definem em função do prestígio (ocupacional), ou do nível de ingressos, é mais fácil estabelecer um ordenamento. As categorias de posição social dos gângsteres representam classes ocupacionais (operários, sub-tenentes, tenentes e chefões) ou classes sociais (alta, média, baixa). Nos filmes de gângster, essas categorias de posição social são atingidas através de um critério bastante delimitado: o crime.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Filmes são metáforas de uma cultura e, como tal, representam a ideologia, a estrutura social e a conjuntura de diferentes épocas. As películas que tratam de gângsteres, por suas características, confirmam de maneira distinta essa afirmação. Afinal, esse gênero sempre se apoiou firmemente em acontecimentos do cotidiano, oferecendo visões bastante peculiares de seus contextos. Essas produções têm apontado para problemas típicos da vida contemporânea, tais como a urbanização rápida e suas conseqüências; as perspectivas sociais; a corrupção política e policial; a ineficiência dos aparelhos do estado, entre diversos outros. E principalmente, os filmes de gângster testemunham e representam de maneira exclusiva as diversas transformações sociais, ideológicas e as da própria indústria cinematográfica nos EUA.

No início da década de 1930, os diretores do estúdio Warner Brothers acreditavam que os filmes por eles produzidos estavam suprindo as futuras gerações de historiadores com a “real representação de seus problemas contemporâneos. O valor destes filmes, em sua época, era o de entretenimento, mas sua maior contribuição para os historiadores do futuro foi sua veracidade”⁴⁴⁰. Como se viu, os filmes produzidos durante a década de 1930 – e posteriormente – trouxeram muito mais informações do que uma simples versão histórica dos acontecimentos. As películas produzidas nessa época definiram os gângsteres em sua totalidade, personagens que se tornaram reconhecidos e recorrentes na indústria cinematográfica.

O florescimento do gênero de gângster, no início da década de 1930, combinou com um período de profundas transformações na sociedade norte americana: a industrialização, o consumismo, a Grande Depressão, acontecimentos incorporados pelos gângsteres cinematográficos. Os gângsteres verdadeiros, as manchetes de jornais, as experiências dos roteiristas, a questão da imigração, as explicações científicas para a criminalidade, a busca do *American Dream*, as novas formas de negócio e de maneiras de ascender socialmente; a exaltação do trabalho; o individualismo, o *self-made man*, a racionalização e organização metódica da vida; a industrialização; a valorização do sucesso material e o consumismo transpareceram nas películas de

⁴⁴⁰ De acordo com o documentário *Cerveja e Sangue*, presente na película de *Inimigo Público* em DVD.

gângster, mas com contornos bastante diferentes daqueles existentes em outras películas. Elas trouxeram e aprofundaram os debates em torno da violência cinematográfica; e os criminosos dessas películas assumiram valores tradicionais da sociedade americana e os distorceram. Os esforços éticos e morais foram desvirtuados e os personagens atingiram o topo da sociedade de maneira corrompida e deformada.

Os filmes de gângster também estiveram presentes no período de maior expansão da indústria cinematográfica. Foi a partir do início da década de 1920 que se acentuou exponencialmente a presença de público nos cinemas. O cinema se generalizou como um passatempo cotidiano após a Primeira Guerra Mundial e alcançou enorme influência a partir de 1927, com a introdução do som. Ao fim da década, de oitenta a cem milhões de pessoas assistiam a filmes semanalmente, a grande maioria composta de crianças. Ao contrário do que era de se esperar, com a Grande Depressão, esses números aumentaram ainda mais, graças ao baixo preço dos ingressos e como uma forma de escapismo da difícil situação. Neste ponto, o desempenho nas bilheterias de *Alma no lodo*, *Inimigo público* e *Scarface* tornou-se um fator decisivo na estruturação de uma imagem que, posteriormente, tornou-se recorrente do gângster. Isso porque, naquele momento, o cinema lançou muitas idéias sobre a vida para a geração que se desenvolvia. As películas ofereciam a muitas pessoas uma evasão da realidade monótona e cinzenta, apresentando um mundo novelesco, no qual a maldade era sempre castigada e a virtude premiada, onde as mulheres eram belas e os homens atléticos; onde as riquezas traziam a felicidade e a pobreza tinha suas satisfações; e os desenlaces eram, geralmente, felizes. Direta ou indiretamente, as películas exerceram uma influência incalculável no público e nos gângsteres verdadeiros. Muitas dessas personalidades passaram a se vestir e agir de maneira semelhante aos gângsteres dos longas-metragens. Não é possível, portanto, ignorar o papel do cinema na forma como as pessoas percebem e estruturam o mundo. Os filmes apresentavam novos códigos morais e, junto com os tablóides, contribuíam para a fabricação dos “falsos” modelos baseados no crime da nova era. O cinema impôs a moda, o mobiliário, originou canções populares, ensinou maneiras e modos, desenhou uma moral e fez dos gângsteres e suas companheiras heróis e heroínas populares. Sua influência se estendeu, posteriormente, por todo o mundo e o cinema

foi, talvez, o instrumento mais poderoso do imperialismo norte-americano⁴⁴¹.

Ao longo dos quatro capítulos que compõem o trabalho, foi possível traçar um histórico de homens que lutaram por seus ideais e foram modelos peculiares do *self-made man*. Eles procuram realizar seus sonhos, à custa de violência e foram condenados por isso. O primeiro capítulo traçou um histórico do filme de gângster, mostrando a influência do contexto na produção desses filmes. As características principais do gênero foram analisadas, e algumas questões foram alçadas: é melhor seguir as regras e ter uma vida difícil, ou ter uma vida confortável, embora baseada na ilegalidade? O final reservado aos personagens gângsteres mostrou de maneira exemplar que o crime não compensa.

O segundo capítulo debruçou-se sobre as inferências feitas pelas películas, ou seja, o quê os filmes disseram em seus relatos sobre os gângsteres. Como se viu, grande parte dessas películas se apoiou em episódios da história dos Estados Unidos e procurou dar versões ou fazer reconstituições de época sobre esses episódios. Nesse processo, ficou evidente a influência gerada pelas películas que definiram o gênero, produzidas no início da década de 1930. Essas produções resultaram de um processo econômico conservador, influência da Depressão.

O terceiro capítulo entrou mais diretamente nos objetivos propostos pela tese: a violência nos filmes de gângster. Justificou-se o comportamento violento dos gângsteres, através das teorias comportamentais de épocas distintas; e analisaram-se alguns elementos de tipologia dessa violência cinematográfica. Por fim, compararam-se películas produzidas em diferentes momentos. Os filmes, conseqüentemente, em busca de público, acabam por fornecer histórias cada vez mais violentas e sanguinárias.

O último capítulo debruçou-se sobre a sistematização do crime. Através desse aparelho, os gângsteres conseguiram ascender rapidamente dentro de suas profissões e da sociedade. Foram observados alguns dos negócios ilícitos desenvolvidos por esses personagens e também se construiu um modelo de ciclo de mobilidade social perceptível nas obras do gênero. O crime é, de acordo com as películas, velozmente recompensado em termos financeiros. No entanto,

⁴⁴¹ COMMAGER, H. S.; NEVINS, A. *Breve história de los Estados Unidos* : biografia de un pueblo livre. p. 393.

essa atividade acaba por reforçar a idéia de um *American Dream* trágico, uma vez que o topo da sociedade é atingido por meios ilícitos.

Seguindo os preceitos discutidos nesta tese, a mais importante contribuição dos filmes de gângster foi, em sua maioria, apresentar criminosos como homens de negócios, capitalistas subversivos bem sucedidos, aliados a grupos de poder existentes ao lado de sua condição de contraventores. Como se sabe, a busca pela realização pessoal dentro do trabalho, em organizações comerciais, tornou-se parte da coletividade capitalista contemporânea. A urbanização e modernização, o surgimento de uma sociedade cada vez mais complexa e organizada, intensamente motivada mais pelo consumismo teve no gângster um expoente. Ele foi um emblema das mudanças ocorridas nas sociedades, a partir do início do século XX e, em certa medida, auxiliou aos espectadores a compreender, questionar e passar por essas mudanças. As histórias de gângster contadas pelo cinema, a partir dos anos 1930, trouxeram lições de moral, modelos de comportamento e, principalmente, exemplos de sucesso e fracasso em um mundo altamente competitivo. E as películas produzidas, recentemente, assim como as do passado, continuam apresentando essas prerrogativas, fazendo críticas sociais e denunciando os problemas gerados pelo crime organizado, tais como a corrupção, a relação entre políticos e criminosos, o tráfico de entorpecentes, armas e pessoas, entre diversas outras formas de delitos.

As produções filmicas sobre gângsteres representam, definitivamente, um campo peculiar sobre os temas da violência e da mobilidade social. Em sua maioria, eles mostram personagens que entram em conflito com determinadas normas sociais e, dispostos a vencê-las ou superá-las e ascender socialmente, recorrem ao crime e à violência. O epítome desses elementos está presente na seguinte expressão: “*uma oferta que ele não pode recusar*”. Essa expressão apareceu pela primeira vez em um dos mais notórios filmes de gângsteres e mafiosos da história do cinema. Em *Poderoso Chefão* (1972), Michael Corleone (Al Pacino) descreve a seguinte situação: “*Quando Johnny estava começando, ele assinou um contrato com o líder de uma banda. Sua carreira deslançou, mas ele queria sair. Johnny é afilhado do meu pai. Meu pai foi procurar esse líder. Ofereceu-lhes dez mil dólares para deixar Johnny sair mas o líder da banda disse não. No dia seguinte, meu pai foi procurá-lo, desta vez com Luca Brasi. Em uma hora, ele assinou a liberação, em troca de um cheque nominal de mil dólares. Meu pai fez uma oferta irrecusável. Luca pôs uma arma na cabeça dele e papai disse que ou seu cérebro ou sua assinatura estaria no contrato.*” No decorrer da trilogia, essa

mesma expressão, pronunciada por Don Vito Corleone, aparece diversas vezes. Pode-se dizer que ela tornou-se sinônimo da maneira dos gângsteres de realizarem negócios, um modo de solucionar conflitos. Tal declaração é capaz de sintetizar todo o terror, a violência, a chantagem e a ameaça do jeito criminoso de realizar negócios, principalmente negócios que envolvam muito dinheiro. Ela serve, conseqüentemente, como uma abreviação dos aspectos abordados nessa tese.

Além dos acontecimentos sociais, essas obras representam as mudanças sociais, estéticas, tecnológicas e econômicas ocorridas na sociedade e na indústria cinematográfica. O gênero de gângster soube, como poucos, captar e representar os diversos elementos contextuais de maneira ímpar. As narrativas incorporam tal contexto e o traduzem, criando relatos diferenciados, dinâmicos, diferentes e críticos. Através dos anos, essas relações têm se fortalecido e multiplicado. Os aspectos econômicos, tecnológicos, sociais e estéticos presentes nas películas de gângster continuam a interagir entre si. Por exemplo, os efeitos artísticos presente nos filmes de gângster de meados da década de 1940, dependeram, em parte, do estado da tecnologia cinematográfica. Estes desenvolvimentos tecnológicos foram condicionados por fatores econômicos. A tomada de decisões econômicas teve lugar dentro de um contexto social e, assim, sucessivamente. É possível, portanto, afirmar que os aspectos componentes dos filmes de gângster constituem uma série *inter-relacionada* em que se condicionam uns aos outros e que continuam atuais.

Dentro do ponto de vista alçado pelos parágrafos anteriores, esta tese apresentou uma nova perspectiva do gângster cinematográfico. O gângster foi visto como um homem de negócios, um empreendedor, que construiu sua carreira e sua ascensão social por meio da violência. A violência e a mobilidade social tornaram-se elementos inerentes aos filmes de gângster. Não há filmes de gângster sem violência, a mobilidade social ou o poder daí proveniente. Nesse sentido, os filmes de gângster tornaram-se filmes sobre a violência e sobre *o poder que dela emana*. A violência tornou-se uma ferramenta imprescindível na organização das empresas criminais instituídas pelos gângsteres representados na tela. Através da utilização da violência em larga escala, os personagens desenvolvem canais de mobilidade social e alcançam estratos mais elevados da sociedade. Por outro lado, em muitas dessas produções, há a denúncia da violência em suas múltiplas formas. Filmes sobre gângsteres também representaram a crescente onda de banalização da violência nos meios de comunicação. O processo de veiculação da

violência acentuou-se vertiginosamente no cinema nos anos posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial e, recentemente, o cinema atingiu o ápice dessa vulgarização. Aparecem filmes cada vez mais violentos, nos quais a morte, a tortura, a mutilação e outras formas de agressão são apresentadas de forma explícita, e muitas vezes, sem necessidade no relato ou na narrativa. Esta é uma premissa cada vez mais freqüente e que se revela também em diversas produções sobre gângsteres.

Esta tese não teve como objetivo encerrar um tema de pesquisa, mas sim abrir um caminho para muitos outros. Atualmente, com a retomada da produção cinematográfica brasileira, novos estudos sobre o cinema vêm se desenvolvendo neste país. Mas, compreensivelmente, a maioria desses trabalhos se debruça sobre o cinema brasileiro, sua trajetória histórica, suas novas fronteiras, uma temática que se distancia da proposta do presente trabalho. O cinema norte-americano é, ainda, em muitos aspectos, o que mais admiramos e o que exerce maior impacto sobre nossa sociedade. Dentro dessas produções, as películas sobre gângsteres continuam a atrair a atenção da audiência e dos críticos em diversas perspectivas. Houve filmes que tentaram recontar biografias de criminosos reais; filmes com características narrativas peculiares; filmes com críticas sociais. E também houve aqueles que, simplesmente, atraíram um público interessado em narrativas cinematográficas policiais. *Poderoso Chefão*, por exemplo, figurou por mais de dez anos como o filme mais bem cotado do site IMDB⁴⁴².

Deve-se ressaltar que outras pesquisas sobre diferentes facetas dos gângsteres cinematográficos podem apresentar dados interessantes. Esta tese se inclinou sobre apenas alguns dos elementos componentes das películas do gênero. Ainda há inúmeros outros aspectos a serem abordados. Ferro, em seus primeiros escritos sobre cinema, já havia indicado que um filme pode responder tanto quanto for questionado. De acordo com essa declaração, algumas propostas foram incluídas no corpo da tese, tais como o tema da presença feminina nos filmes de gângster. Há, também, a carência de um trabalho sobre gângsteres considerando a teoria da recepção. Dar-se ia importância, nesse sentido, à influência da imagem do gângster sobre os espectadores e sobre os próprios gângsteres. Outros aspectos discutidos no decorrer do trabalho

⁴⁴² O IMDB ou *Internet Movie Data Base* é o mais completo sítio sobre cinema da Internet. Apresenta fichas completas, avaliações, sinopses e dados das mais diversas películas produzidas ao redor do planeta. A pontuação das películas é atribuída pelos visitantes inscritos no sítio.

podem, naturalmente, ser aprofundados, tais como a importância da industrialização e da tecnologia, para os gângsteres. Um interessante trabalho sobre gângsteres poderia ser feito levando-se em conta somente os aspectos narrativos, de acordo com os preceitos do cinema clássico de Hollywood, indicados por David Bordwell.

Para a realização da pesquisa, houve grande dificuldade na obtenção de fontes. Ao longo de todo o trabalho, cerca de quarenta filmes de gângsteres foram citados; e somente no início da década de 1930, mais de 200 películas do gênero foram produzidas. Evidentemente muitos longas-metragens importantes não foram incluídos, pela simples constatação de que são inacessíveis aqui, no Brasil. Caso isso fosse possível, esta mesma pesquisa poderia ser realizada considerando apenas as produções de um ou dois anos (1931-1932, por exemplo). Felizmente, a introdução do DVD no mercado de vídeo e a crescente oferta de produtos na internet ofereceram uma solução parcial ao problema. Através desses meios, um material indispensável à realização da tese pôde ser obtido e estudado. Para um trabalho ainda mais completo, seria imprescindível uma visita aos estúdios de produção, o que não foi possível. Através da documentação, entender-se-ia os métodos de produção, as atitudes dos estúdios diante do gênero, o processo criativo de pessoas à frente e atrás das câmeras.

Finalmente, produções cinematográficas continuam sendo realizadas e atraindo um público considerável aos cinemas. Somente essa constatação já indica que ainda há muito trabalho para ser feito. E os filmes de gângster, a despeito das críticas, têm apresentado novos enfoques e desenvolvido novas abordagens sobre a vida de criminosos de carreira. Os gângsteres ainda são modelos para boas histórias e continuam a apresentar aspectos importantes da sociedade.

FILMOGRAFIA CITADA
(em ordem cronológica)

As fichas são compostas pelas seguintes informações:

Título em português – (Título original; produtora se houver). Ano de Produção Diretor; Roteiristas; País de origem. Duração; Tipo; Elenco.

O grande roubo do trem – (The Great Train Robbery; Edison Manufacturing Company) 1903. Edwin S. Porter. Scott Marble, Edwin S. Porter; EUA; 11 minutos
P&B; A. C. Abadie, Gilbert M. Anderson, George Barnes.

Os mosqueteiros de Pig Alley – (The Musketeers of Pig Alley; Biograph). 1912
D. W. Griffith; D. W. Griffith, Anita Loos; EUA; 17 minutos. P&B; Elmer Booth, Lilian Gish, Clara T. Bracy.

Fantômas – (Idem; Société des Etablissements L. Gaumont). 1915 ;
Louis Feuillade
Marcel Allain, Louis Feuillade; França; 54 min. P&B; René Navarre, Edmund Breon, Georges Melchior.

Les Vampires – (Idem; Société des Etablissements L. Gaumont). 1915; Louis Feuillade; Louis Feuillade; França; 399 min. P&B; Musidora, Édouard Mathé, Marcel Lévesque.

Judex – (Idem; Société des Etablissements L. Gaumont). 1917; Louis Feuillade; Arthur Bernède, Louis Feuillade; França; 300 min. P&B; René Creste, Musidora, René Poyen.

O Gabinete do Doutor Caligari (Das Kabbinet der Doctor Caligari; Decla Bioscop); 1919; Robert Wiene; Carl Meyer, Hans Janowitz; Alemanha; 52 min. P&B; Conrad Veidt, Werner Krauss, Friedrich Feher, Lil Dagover,

Dr. Mabuse, o jogador (Doktor Mabuse, der Spieler, Ein Bild der Zeit; UFA)

1922; Fritz Lang; Norbert Jacques, Fritz Lang. Alemanha. 120 min. P&B. Rudolf Klein Rogge, Aud Egede Nissen, Alfred Abel, Gertrude Welker.

Dr. Mabuse, o Império do Crime (Doktor Mabuse, Ein Spiel um Menschen Usererer Zeit; UFA). 1922; Fritz Lang; Norbert Jacques, Fritz Lang; Alemanha. 109 min. P&B; Rudolf Klein Rogge, Aud Egede Nissen, Alfred Abel, Gertrude Welker.

A última gargalhada (Der Letzte Mann; UFA). 1924; F. W. Murnau; Carl Mayer; Alemanha. 77 mins. P&B. Emil Jannings, Maly Deschaft, Max Hiller

O Cantor de Jazz – (The Jazz Singer; Warner). 1927; Alan Crosland; Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn. EUA; 88 min. P&B. Al Jonson, May McAvoy, Warner Orland.

Paixão e Sangue (Underworld; Paramount). 1927. Josef von Sternbert. Charles Furthman, Ben Hecth. EUA. 80 min. P&B. George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook.

Luzes de Nova Iorque – (Lights of New York; Warner). 1928. Bryan Foy. Murray Roth, Hugh Herbert. EUA. 57 min. P&B. Helene Costello, Cullen Landis, Mary Carr.

A Patrulha da Madrugada – (The Dawn Patrol; First National Pictures). 1930. Howard Hawks; John Monk Saunders, Dan Totheroh; EUA; 108 min. P&B. Richard Barthelmess, Douglas Fairbanks Jr., Neil Hamilton

Alma no Lodo – (Little Caesar; Warner). 1930. Mervyn Le Roy. Robert N. Lee; W. R. Burnett. EUA; 80 min. P&B; Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrel.

Anjos do Inferno – (Hell's Angels, Caddo Company). 1930; Howard Hughes. Harry Behn, Howard Estabrook. EUA. 127 min. P&B. Ben Lyon, James Hall, Jean Harlow .

The Widow from Chicago – (Idem, First National Pictures). 1930. Edward F. Cline

Earl Baldwin. EUA; 64 min. P&B; Edward G. Robinson, Alice White, Neil Hamilton

Drácula (Dracula; Universal); 1931. Tod Browning. Bram Stoker, Hamilton Deane. EUA. 73 min. P&B. Bela Lugosi, Dwight Frye, Helen Chandler, Edward Van Sloan

Frankenstein – (Frankenstein; Universal). 1931. James Whale. Mary Shelley. EUA. 71 min. P&B. Colin Baker, Boris Karloff, Mae Clark.

M, o vampiro de Dusseldorf – (M, eine murder unter us; Nero Film). 1931. Fritz Lang; Fritz Lang, Thea Von Harbou. Alemanha; 103 min. P&B. Peter Lorre, Ellen Widmann, Otto Wernicke.

O Inimigo Público – (The Public Enemy; Warner). 1931. William Wellman. John Bright. EUA. 83min. P&B. James Cagney, Edward Hoods, Jean Harlow.

Última Hora – (The Front Page, Caddo Company). 1931. Lewis Millestone; Ben Hecht, Charles MacArthur; EUA; 101 min. P&B; Adolphe Menjou, Pat O'Brian, Mae Clarke

A múmia (The mummy; Universal) . 1932. Karl Freund. Nina Wilcox Putnam, Richard Schayer. EUA; 73 min. P&B; Boris Karloff, Zita Johann, David Manners.

Assassinatos na Rua Morgue (Murders in Rue Morgue, Universal). 1932. Robert Florey; Edgar Allan Poe, Robert Florey. EUA. 61 min. P&B; Bela Lugosi, Sidney Fox, Leon Ames.

Delirante – (The Crowd Roars, Warner) . 1932. Howard Hawks; John Bright, Niven Busch; EUA; 85 min. P&B ; James Cagney, Joan Blondell, Ann Dvorak.

O Tubarão – (Tiger Shark, First National Pictures); 1932; Howard Hawks; Houston Branch, Wells Root. EUA. 77 min. P&B. Edward G. Robinson, Richard Arlen, Zita Johann.

O fugitivo – (I am a fugitive from a chain gang; Warner). 1932. Mervyn LeRoy. Howard J. Green, Robert E. Burns. EUA; 93 min. P&B; Paul Muni, Glenda Farrel, Helen Vinson.

Scarface, a vergonha de uma nação – (Scarface; United Artists) . 1932; Howard Hawks. Ben Hecht. EUA. 93 min. P&B. Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley.

G-Men contra o Império do Crime – (G-Men; Warner) : 1935 ;William Keighley; Seton I. Miller. EUA. 86 min. P&B. James Cagney, Margaret Lindsay, Ann Dvorak.

Balas ou votos – (Bullets or Ballots; Warner) : 1936; William Keighley. Roteiro por: Martin Money. EUA. 82 min. P&B; Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, Joan Blondel.

Floresta Petrificada – (The Petrified Forest; Warner) : 1936; Archie Mayo. Robert E. Sherwood. EUA. 83 min. P&B. Leslie Howard, Bette Davis, Humphrey Bogart.

Fúria – (Fury, MGM): 1936; Fritz Lang. Bartlett Cormack, Fritz Lang. EUA; 96 min. P&B. Silvia Sidney, Spencer Tracy.

Grande Cara – (Great Guy; Zion Meyers) : 1936; John G. Blystone; James Edward Grant, Henry McCarty. EUA. 75 min. P&B; James Cagney, Mae Clark, James Burke.

Um simples assassinato (A slight case of murder; Warner) : 1936; Lloyd Bacon. Earl Baldwin, Joseph Schrank; EUA. 85 min. P&B; Edward G. Robinson, Jane Bryan, Allen Jenkins

Beco sem Saída – (Dead End; Paramount) . 1937. William Wyler. Lilian Hellman. EUA; 93 min. P&B; Humphrey Bogart, Joel McCrea, Sylvia Sidney, Claire Trevor.

Pépé le Moko, o demônio da Algéria (Pépé le Moko; Paris Film): 1937; Julien Duvivier; Henri La Barthe; EUA; 94 min. P&B. Jean Gabin, Gabriel Gabrio, Saturnin Fabre, Fernand Charpin

San Quentin – (Idem; Warner): 1937; Lloyd Bacon; Peter Milne. EUA; 70 min. P&B. Pat O' Brien, Ann Sheridan, Humphrey Bogart

Anjos de Caras Sujas – (Angels with Dirty Faces; Warner) . 1938; Michael Curtiz; Rowland Brown; EUA; 97 min. P&B; James Cagney, Pat O'Brien, Humphrey Bogart.

Só se vive uma vez (You only live once; Walter Wanger); 1938; Fritz Lang. Gene Towne, C. Graham Baker; EUA; 76 min. P&B. Henry Fonda, Sylvia Sydney, Barton MacLane, William Gargan.

Heróis Esquecidos – (The Roaring Twenties; Warner). 1939; Raoul Walsh; Jerry Wald, Robert Rossen; EUA; 104 min. P&B; James Cagney, Priscila Lane, Humphrey Bogart.

The Angels Wash Their Faces – (Idem, First National Pictures): 1939; Ray Enright
Jonathan Finn, Michael Fessier. EUA; 83 min. P&B ; Ann Sheridan, Billy Halop, Bernard Punsly, Ronald Reagan

O Último Refúgio – (High Sierra; Warner): 1940; Raoul Wash; John Huston; EUA; 100 min. P&B; Humphrey Bogart, Ida Lupino, Alan Curtis.

Cidadão Kane (Citizen Kane; RKO); 1941; Orson Welles; Herman J. Mankiewicz, Orson Welles; EUA; 119 min. P&B; Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead.

Falcão Maltês (The maltese falcon; Warner); 1941; John Huston; John Huston, Dashiell Hammet; EUA; 101 min. P&B; Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George

Pacto de Sangue – (Double Indemnity; Paramount); 1944; Billy Wilder; James Cain, Billy Wilder; EUA; 107 min. P&B. Fred MacMurray, Barbara Stanwick, Edward G. Robinson.

Roma, Cidade Aberta – (Roma, città aperta; Excelsa Film): 1945; Roberto Rosselini
Sergio Amidei, Federico Fellini; Itália; 100 min. P&B ; Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero

Guerra entre Gângsteres / O gângster – (The gangster; Allied Artists): 1946. Gordon Willes; Daniel Fuchs; EUA; 84 min. P&B; Barry Sullivan, Belita, Joan Lorring.

O Beijo da Morte (Kiss of Death; 20th Century Fox); 1947; Henry Hathaway; Ben Hecht, Charles Lederer; EUA; 98 min. P&B; Victor Mature, Brian Donlevy, Richard Widmark

Amarga Esperança – (They live by night, RKO); 1948; Nicholas Ray; Charles Schnee, Edward Anderson; EUA; 95 min. P&B; Cathy O’Donnel, Farley Granger, Howard da Silva.

Força Diabólica (Force of Evil; MGM); 1948; Abraham Polonsky; Ira Wolfert, Abraham Polonsky; EUA; 78 min. P&B; John Garfield, Thomas Gomez, Marie Windsor.

Ladrões de Bicicleta – (Ladri di Biciclette; Produzioni De Sica); 1948; Vittorio de Sica; Luigi Bartolini, Cesare Zavattini; Itália; 93 min. P&B; Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell

Paixões em fúria (Key Largo; Warner): 1948. John Huston; Maxwell Anderson, Richard Brooks; EUA; 100 mins. P&B; Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Lauren Bacall

Fúria Sanguinária – (White Heat; Warner) ; 1949; Raoul Walsh; Ivan Goff e Ben Roberts; EUA; 114 min. P&B; James Cagney, Virginia Mayo, Fred Clark.

Mortalmente perigosa (Gun Crazy / Deadly is Female; King Brothers): 1949; Joseph H. Lewis; MacKinlay Kantor, Dalton Trumbo. EUA; 86 min. P&B; Peggy Cummins, John Dall, Berry Kroeger.

Cantando na Chuva (Singing in the rain; Warner). 1951; Joseph H. Lewis; MacKinlay Kantor, Dalton Trumbo. EUA; 86 min. P&B; Peggy Cummins, John Dall, Berry Kroeger

Um preço para cada crime – (Murder, Inc., The Enforcer; U.S. Pictures): 1951 ; Raoul Walsh; Martin Rackyn: EUA. 87 min. P&B. Humphrey Bogart, Zero Mostel, Everett Sloane

Cantando na Chuva (Singin’ in the rain; MGM). : 1952; Stanley Donen, Gene Kelly; Adolph Green, Betty Comden; EUA; 103 min. Color; Gene Kelly, Donald O’Connor, Debbie Reynolds

Os corruptos (The big heat; Warner); 1953; Fritz Lang; Sidney Boehm, William P. McGivern. EUA; 89 min. P&B; Glenn Ford, Gloria Grahame, Lee Marvin

A morte num beijo (Kiss me Deadly; United Artists); 1955; Robert Aldrich; Mickey Spillane, A. I. Bezzerides. EUA; 106 min. P&B. Ralph Meeker, Albert Dekker, Paul Stewart

Ben Hur (Ben Hur, MGM): 1959; William Wyler; Lew Wallace, Karl Tunberg. EUA
212 min. Color; Charlton Heston, Jack Hawkins, Haya Harareet, Stephen Boyd

Quanto mais quente melhor (Some Like it Hot, Ashton Productions): 1959. Billy Wilder; Robert Thoeren, Michael Logan; EUA. 120 min. ; P&B. Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon.

A marca da maldade (The touch of evil, Universal). 1959. Orson Welles; Orson Welles, Whit Masterson; EUA; 95 min. P&B; Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles

Spartacus (Spartacus, Bryna): 1960; Stanley Kubrick; Howard Fast, Dalton Trumbo; EUA; 184 min. Color; Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton

A primeira noite de um homem (The Graduate; Paravision); 1967; Mike Nichols
Calder Willingham, Buck Henry; EUA; Color; Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Katharine Ross

Uma rajada de balas – (Bonnie and Clyde; Warner) ; 1967; Arthur Penn; David Newman, Robert Benton; EUA; 111 min. Color; Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman, Estele Parsons.

Bullit – (Idem; Warner); 1968; Peter Yates; Alan Trustman, Harry Kleiner; EUA; 114 min. Color; Steve McQueen, Robert Vaughn, Jacqueline Bisset

Sem destino (Easy Rider, Columbia); 1969; Dennis Hopper; Peter Fonda, Dennis Hopper; EUA; 95 min. ; Color; Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza

Operação França (French Connection; 20th Century Fox); 1971;
William Friedkin
Ernest Tidyman, Robin Moore; EUA; 104 min. Color; Gene Hackman,
Fernando Rey, Roy Scheider, Tony Lo Bianco

Perseguidor Implacável – (Dirty Harry; Malpaso Company); 1971;
Don Siegel; Harry Julian Fink, Rita M. Fink; EUA; 102 min. ; Color;
Clint Eastwood, Andrew Robinson, John Vernon.

Poderoso Chefão – (The Godfather; Paramount) ; 1972; Francis Ford
Coppolla; Mario Puzo e Francis Ford Coppolla; EUA; 175 min. Color;
Marlon Brando, Al Pacino, James Caan.

Magnum 44 – (Magnum Force; Malpaso Company); 1973; Ted Post;
Harry Julian Fink, Rita M. Fink; EUA; 124 min. Color; Clint Eastwood,
Hal Holbrook, Mitch Ryan

Desejo de Matar – (Death Wish, Dino De Laurentis); 1974; Michael
Winner; Brian Garfield, Wendell Mayes; EUA; 93 min. Color ; Charles
Bronson, Hope Lange, Vincent Gardênia.

Poderoso Chefão, Parte II – (The Godfather, Part II; Paramount);
1974; Francis Ford Copolla; Mario Puzo e Francis Ford Coppolla; EUA;
200 min.; Color; Al Pacino, Robert de Niro, Robert Duvall.

Sem Medo da Morte – (The Enforcer; The Malpaso Company);
1976; James Fargo
Stirling Silliphant, Dean Riesner; EUA; 97 min. ; Color; Clint
Eastwood, Tyne Daly, Harry Guardino.

Desejo de Matar 2 – (Death Wish 2, Cannon Films); 1982; Michael
Winner; David Engelbach, Brian Garfield; EUA; 88 min. Color ;
Charles Bronson, Jill Ireland, Vincent Gardenia.

Scarface (Scarface, Universal): 1983; Brian De Palma; Oliver Stone;
EUA; 170 min. Color; Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeifer

**Era uma vez na América – (Once Upon a Time in América;
Warner);** 1984 ; Sergio Leone; Sergio Leone, Franco Ferrini, et. alli.

EUA; 227 min. Color; Robert de Niro, James Woods, Elizabeth Macgoven

Desejo de Matar 3 – (Death Wish 3, Cannon Group): 1985; Michael Winner; Brian Garfield, Don Jakoby; EUA; 90 min. Color; Charles Bronson, Deborah Raffin, Martin Balsam

Desejo de Matar 4 – (Death Wish 4: The Crackdown; Cannon Group): 1987; J. Lee Thompson; Gail Morgan Hickman, Brian Garfield; EUA; 99 min. ; Color ; Charles Bronson, Kay Lenz, John P. Ryan

Os intocáveis – (The Untouchables; Paramount): 1987; Brian de Palma; David Mamet; EUA; 119 min. Color; Kevin Costner, Robert de Niro, Sean Connery, Andy Garcia

Os bons companheiros – (Goodfellas; Warner); 1990; Martin Scorsese; Nicholas Pillegi, Martin Scorsese; EUA. 146 min. Color Ray Liotta, Joe Pesci, Robert De Niro.

Poderoso Chefão, Parte III – (The Godfather, part III; Paramount): 1990; Francis Ford Coppola; Mario Puzo, Francis Ford Coppola; EUA; 162 min. Color; Al Pacino, Andy Garcia, Diane Keaton, Sofia Coppola

Cães de Aluguel (Reservoir Dogs, Live América Inc.,): 1992; Quentin Tarantino; Quentin Tarantino, Roger Avary; EUA; 99 min. ; Color; Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi

Assassinos por Natureza (Natural Born Killers, Warner); 1994; Oliver Stone; Quentin Tarantino, David Veloz; EUA; 118 min. Color ; Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tom Sizemore

Um sonho de liberdade – (Shawshank Redemption; Castle Rock): 1994; Frank Darabond; Stephen King, Frank Darabond; EUA; 142 min. Color; Tim Robbins, Morgan Freeman, Bob Gunton.

Desejo de Matar 5 – (Death Wish 5: The Face of Death; 21st. Century Film); 1995; Allan A. Goldstein; Michael Colleary, Brian Garfield. EUA. ; 95 min. Color. Charles Bronson, Lesley-Anne Down, Chuck Shamata

Pulp Fiction, Tempo de Violência – (Pulp Fiction, A Band Apart); 1995; Quentin Tarantino; Quentin Tarantino; EUA; 154 min. Color; John Travolta, Uma Thurmann, Samuel L. Jackson, Quentin Tarantino.

Jackie Brown (Jackie Brown, Miramax) 1997; Quentin Tarantino; Elmore Leonard; EUA; 154 min. P&B; Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster

Los Angeles, Cidade Proibida – (L.A. Confidential, Regency Enterprises) ; 1997. Curtis Hanson; James Elroy, Curtis Hanson: EUA; 136 min.; Color; Russel Crowe, Guy Pearce, Kevin Spacey, Kim Basinger.

O chamado – (Ringu; Omega Project); 1998; Hideo Nakata; Hiroshi Takahashi; Japão; 96 min. ; Color; Nanako Matsushima, Miki Nakatani, Hiroyuki Sanada

Máfia no Divã (Analyze This, Village Roadshow): 1999. Harold Ramis. Kenneth Lonergan, Peter Tolan. EUA. 103 min. Color. Robert de Niro, Billy Cristal, Lisa Kudrow.

Matrix (Matrix, Groucho II Film); 1999; Andy Wachowski, Larry Wachowski; Andy Wachowski, Larri Wachowski; EUA; 136 min. Color; Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving

Gladiador, (Gladiator; Dreamworks) ; 2000; Ridley Scott; David Franzoni; EUA; 155 min. Color; Russel Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen

Snatch, porcos e diamantes (Snatch; Columbia); 2000; Guy Ritchie; Guy Ritchie; Inglaterra, EUA; 104 min. Color ; Brad Pitt, Sam Douglas, Benicio Del Toro

X-Men – (X-Men; 20th. Century-Fox); 2000; Brian Singer; Tom DeSanto, Bryan Singer; EUA; 104 min. Color; Hugh Jackman, Patrick Stewart, Ian McKellen, Anna Paquin.

Estrada para a perdição (Road to Perdition; Dreamworks); 2002; Sam Mendes; Max Allan Collins, Richard Piers Rayner; EUA; 117 min. Color; Tom Hanks, Paul Newman, Daniel Craig, Jude Law

Homem-Aranha – (Spider-Man; Columbia); 2002; Sam Raimi; Stan Lee, Steve Ditko; EUA; 121 min. Color; Tobey Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Duns, James Franco.

Dogville – (Idem; Zentropa Entertainments); 2003; Lars Von Trier
Lars Von Trier; EUA; 178 min. Color; Nicole Kidman, James Caan, Paul Bettany

Hulk (Hulk; Universal); 2003; Ang Lee; Stan Lee; Jack Kirby; EUA; 138 min. Color; Eric Bana, Jennifer Connelly, Sam Elliott, Nick Nolte

Ju-On – (Ju-on; Oz Company); 2003; Takashi Shimizu; Takashi Shimizu; Japão; 92 min. Color; Megumi Okima, Misaki Ito, Yui Ichikawa.

Snatch, porcos e diamantes (Snatch); 2003; Guy Ritchie. Guy Ritchie; Inglaterra; Color; Benicio Del Toro, Brad Pitt, Dennis Farina, Jason Statham.

Espíritos, a morte está ao seu lado – (Shutter; GMM Pictures); 2004; Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom; Banjong Pisanthanakun, Sopon Sukdapisit; Tailândia; 97 min. Color; Ananda Everingham, Natthaweeranuch Thongmee, Unnop Chanpaibool

Kill Bill parte 2, (Kill Bill 2; Miramax): 2004; Quentin Tarantino; Quentin Tarantino; EUA; 136 min. Color; Uma Thurman, David Carradine, Michael Madsen

Batman Begins – (Batman Begins; Warner); 2005; Christopher Nolan
Bob Kane, David S. Goyer; EUA; 140 min. Color; Christian Bale, Michael Caine, Liam Neeson, Gary Oldman, Katie Holmes

Dália Negra (Black Dahlia; Universal); 2006; Brian De Palma; Josh Friedman, James Ellroy; EUA; 121 min. Color; Josh Hartnett, Scarlett Johansson, Aaron Eckart, Hilary Swank.

Os infiltrados (The Departed; Warner Bros); 2006; Martin Scorsese

William Monahan, Siu Fak Mak; EUA; 151 min. Color; Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson, Mark Wahlberg.

Super-homem, o retorno (Superman Returns; Warner); 2006; Bryan Singer; Michael Dougherty, Dan Harris; EUA; 154 min. ; Color; Brandon Routh, Kate Bosworth, Kevin Spacey, James Marsden

O gângster – (American Gangster; Universal); 2007; Ridley Scott Steven Zaillian, Mark Jacobson; EUA; 157 min. Color; Denzel Washington, Russel Crowe, Chiwetel Ejiofor, Josh Brolin.

O Procurado – (Wanted, Universal); 2008; Timur Bekmambetov Michael Brandt, Derek Haas; EUA; 110 min. ; Color; James McAvoy, Morgan Freeman, Angelina Jolie, Terence Stamp .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARON, D.; HOFSTADTER, R. *The United States: the history of a republic*. 5 ed. Prentice Hall : New Jersey. 1959.

ADORNO, T. W., *Mínima moralia : reflections from a damaged life*. Londres : Verso, 1978.

ALLEN, F. L. *Apenas ayer : história informal da década de 1920*. Buenos Aires : EUDEBA. 1957.

ALLEN, R. C.; GOMERY, D. *Teoria e práctica de la história del cine*. Buenos Aires : Paidós. 1995.

ALMEIDA, C. A. *O cinema como “agitador de almas” : Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo : Fapesp. 1999.

BASIL, W. Real life on screen. In: *Stars of silver screen*. London : Bloomsburry Books. 1984.

BAXTER, J. *The gangster film*. New York : A.S. Barnes. 1970.

BAYLIN, B.; DAVIS, D. B.; DONALD, D. H.; *The great republic*. Lexington, Massachusets : DC and Company. 1977.

BEHR, S. *Expressionismo*. São Paulo : Cosac & Naify. 2000.

BELTON, J. *American cinema, american culture*. New York : McGraw-Hill. 1994.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. In: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Brasiliense. 1985.

BENOSKI, D. A. *Cinema: representação e loucura*. Florianópolis, 2004. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

BENOSKI, D. A. O despertar do monstro: depressão, ciência e divindade em Frankenstein. *Fronteiras: revista catarinense de história*. n. 14. Florianópolis : Anpuh. 2006.

BENOSKI, D. A. “Sou perseguido por mim mesmo”: sociedade e loucura em *M, o vampiro de Dusseldorf*. *Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural : Mundos da imagem: do texto ao visual*. 1 CD-ROM. UFSC : Florianópolis. 2006.

BERGMAN, A., *We're in money*. Nova York. Publicação da Universidade de Nova York. 1970.

BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Rio de Janeiro : Girafa. 2003.

BOORSTIN, D. J. *The americans: the democratic experience*. Random House : New York. 1974.

BORDWELL, D; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona : PAIDOS, 1997.

BORDWELL, D. *Film art : an introduction*. 3.ed. New York : McGraw-Hill. 1990.

BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. *Movimentos culturais de juventude*. 10. ed. São Paulo : Moderna. 1990.

BOORSTIN, D. J. *The americans: the democratic experience*. New York : First Vintage. 1974.

BURNET, M. *Meios de informação e violência*. Lisboa : Edições 70. 1971.

BURSCHELL, R. A; HOMBERGER, E. A experiência do imigrante. In.: BRADBURY, M.; TEMPERLEY, M. *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro : Forense Universitária. 1981.

CAPUZZO, H. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CARNES, M. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro, Record. 1997.

CATHERINE, D. D. "Hits, whacks, and smokes: the celluloid gangster as horror icon." *Post script: essays in film and the humanities*, 21:3 2002.

CAVALLERO, J. *Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos: The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety*. In: *J Pop Film Telev* .32 no2. 2004.

CAWELTI, J. G. *Apostles of the self-made man*. Chicago ; U. of Chicago Press. 1965.

CLARENS, C. *Crime movies: from Griffith to The Godfather and beyond*. New York: Norton, 1980.

COMMAGER, H. S.; NEVINS, A. *Breve história de los Estados Unidos*. 3.ed. Cidade do México : Compañía General de Ediciones, S. A. 1963.

CORTÉS, C. E. Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons. In.: MELUS, *Italian-American Literature*. Vol. 14, No. 3/4. 1987.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro : Globo. 1985.

COSTA, J. F. *História da Psiquiatria no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro : Documentário. 1976.

COTT, N. F. Uma rajada de balas: Bonnie and Clyde. In: CARNES, M. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro, Record. 1997.

CURRENT, R., WILLIAMS, T. *A history of the United States (since 1865)*. New York : Alfred Knopf. 1963.

CURTI, M. *The growth of american thought*. 2.ed. New York : Harper & Brothers. 1951.

DANIEL, E. Fenomenologia crítica da violência urbana. In. BARCELOS, C.; PUTY, Z. C. B. *Violência urbana*. Rio de Janeiro : Codecri. 1982.

DAVIES, N. Z. *Slaves on screen: film and historical vision*. Cambridge : Harvard, 2000.

DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past and present*. 3. ed. New York : Harper Collins Publisher. 1991.

DOUGALL, A. Dead end. In.: *Stars of silver screen*. London : Bloomsbury Books. 1984.

DURGNAT, R., *A mirror for England* : British movies from austerity to affluence. Londres, 1970.

DURGNAT, R. Paint it black: the family tree of the *Film Noir*. In.: SILVER, A; URSINI, J. *Film noir reader*. New York : Proscenium Publishers. 1996.

EPSTEIN, E. J. *O grande filme* : dinheiro e poder em Hollywwod. São Paulo : Summus, 2008.

FEAR, J.; McNEIL, H. Os anos 1920. In: BRADBURY, M. *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro : Forense Universitária. 1981.

FERREIRA, J.; SOARES, M. C. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro : Record, 2001.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1992.

FREIDEL, F. *Los Estados Unidos em el siglo veinte* (Tomo I). Cidade do México. Editorial Novaro-México, S.A.

FRENCH, P. Kings of the underworld. In: *Stars of Sylver Screen*. London : Bloomsbury Books. 1984.

GABREE, J. *Gangsters from Little Caesar to Godfather*. 2.ed. New York : Pyramid Publications. 1975.

GOLHAMER, H. Movilidad Social. In.: SILLS, D. L. *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*. V. 7. Aguilar Ediciones : Madrid. 1975.

GUERIN, M. A. *El relato cinematográfico*. Barcelona : Paidós, 2004.

HOBBSAWM, E. *A era dos extremos : o breve século XX, 1914-1991*. 2ed. São Paulo : Cia. das Letras. 1995.

HOSSENT, H. *Gangster movies: gangsters, hoodlums and tough guys of the screen*. London : Octopus Books. 1974.

HOUAISS, A. *Novo webster's : dicionário universitário*. 6.ed. Rio de Janeiro : Record. 2007.

IANNI, O. *Capitalismo, violência e terrorismo*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 2004.

KARPF, S. The gangster film. In.: STAPLES, D. E. *The american cinema*. Washington: Forum Series. 1983.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler : uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar.

LEE, R.; VAN HECKE, B. C. *Gangster and hoodlums: the underworld in the cinema*. New Jersey : A.S. Barnes. 1971.

LEITE, S. F. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo : Fundação Perseu Abramo. 2005.

LIEF, H. I. Contemporary forms of violence. In: ENDLEMAN, S. *Violence in the streets*. Chicago : Quadrangle Books. 1968.

LOMBROSO, C. *O homem criminoso*. Rio de Janeiro : RIO. 1983.

LOUVISH, S. Top of the World. In: *Wilson Web*. Sight Sound ns14 no7 JI 2004. p.36-39.

LUPO, S. *História da Máfia : das origens aos nossos dias*. São Paulo : UNESP. 2002.

MALTBY, R. *Hollywood cinema*. Massachusetts : Blackwell. 1995.

MATTOS, A. C. G. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro : Rocco. 2003.

MATTOS, A. C. G. *Do outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro : Rocco, 2001.

McGILLIGAN, *Fritz Lang: the nature of the beast*. St. Martin's Press : New York. 1997.

MENEGUELLO, C. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. São Paulo : Unicamp. 1996.

MERTEN, L. C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre : Artes e Ofícios. 2003.

MICROSOFT CORPORATION. *Cinemanía 94*. Redmond, Wa. c. 1992-1993. 1 CD ROM. Aplicativo Multimídia.

MITCHELL, E. Apes and essences: some sources of significance in the American gangster film. In: GRANT, B. K. *Film genre reader II*. Austin : University of Texas. 1995.

MONACO, P. *Cinema & society : France and German during the twenties*. New York : Elsevier. 1976.

MONTERDE, J. E. *Historia, cine y enseñanza*. Barcelona : Laia, 1986.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: *História: questões & debates*. Curitiba : Ed. UFPR. Ano 20, n. 38. 2003.

MORIN, E. *Estrelas : mito e sedução no cinema*. 3.ed. Rio de Janeiro : José Olympio. 1989.

MUNBY, J. *Public enemies, public heroes: screening the gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University Press, 1999.

NAÍM, M. *Ilícito*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. 2006.

NAREMORE, J. American *film noir*: the history of an idea. *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 2. Winter, 1995-1996.

NAZARIO, L. *À margem do cinema*. 1. ed. São Paulo: Nova Stella, 1986.

- NAZARIO, L. . O cinema industrial americano. 2. ed. São Paulo: Nova Stella, 1987.
- NAZARIO, L. . O medo no cinema. 1. ed. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986.
- ODÁLIA, N. *Que é Violência*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo : Estação Liberdade. 2003.
- PAIVA, S. C. *O gângster no cinema*. Rio de Janeiro : Andes. s/d.
- PIRES, Z. *Cinema e história* : José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense. Blumenau : EDIFURB, 2000.
- RAFTER, N. *Shots in the mirror* : crime films and society. New York : Oxford. 2000.
- REMOND, R. *História dos Estados Unidos*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- ROBINSON, D. *The coming of sound*. In: *Stars of silver screen*. London : Bloomsburry Books. 1984.
- ROSENFELD, A. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002.
- RUIZ, E. A. Cinema Noir (1941-1958): uma aproximação histórica. *Revista da SBPH*. Curitiba. n. 19. 2000.
- RUIZ, E. A. História no cinema: ciência e horror na cultura de massas (1910-1935). *Anais da XXIII Reunião da SBPH*. Reunião anual da SBPH. Curitiba : 2003. 1 CD-Rom.
- RUIZ, E. A. O crime como metáfora: os filmes de Fritz Lang. *Anais da XXII Reunião da SBPH*. Rio de Janeiro. 2002.
- RUTH, D. E. *Inventing the public enemy* : the gangster in American culture, 1918-1934. Chicago: University of Chicago. 1996.

SANN, P. *The lawless decade*. Nova York : Bonanza Books. 1957.

SCHATZ, T. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York : McGraw-Hill. 1981.

SCHRADER, P. Notes on *film noir*. In.: SILVER, A; URSINI, J. *Film noir reader*. New York : Proscenium Publishers. 1996.

SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo : UNESP, 2004.

SCORCESE, M.; WILSON, M. H.; *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

SHADOIAN, J. *Dreams and dead ends : the american gangster crime film*. Massachussets : MIT Press. 1977.

SILVA, B.; Et. Alli. *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas. 1986.

SILVA, L.L.; COELHO, E. B. S.; CAPONI, S. N. C. Violência silenciosa: violência psicológica como condição da violência física doméstica. *Interface: Comunic., Saúde, Educ.*, v.11, n.21. 2007.

SKLAR, R. *História social do cinema norte-americano*. São Paulo : Cultrix. 1978.

SLATER, P. *Origem e significado da escola de Frankfurt : uma perspectiva marxista*. Rio de Janeiro : Zahar. 1978.

SORLIN, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona : Paidós, 1996.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas : Papyrus. 2003.

STAM, R. *Teorias del cine*. Barcelona : Paidos. 2001

STEINBECK, J. *As vinhas da ira*. 6. ed. Rio de Janeiro : Record. 2004.

TALESE, Gay. *Honor thy father*. 5.ed. New York : Wold Publising. 1971.

THOMAS, T. *Howard Hughes em Hollywood*. Rio de Janeiro : Frente. 2004.

THOMSON, O. *A assustadora história da maldade*. 3.ed. São Paulo : Ediouro. 2002.

TODD, D. The history of crime films. In.: RAFTER, N. *Shots in the mirror : crime films and society*. New York : Oxford. 2000.

TULARD, J. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre : L&PM, 1996.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo : Summus. 1997.

VAUGHN, S. Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. In: *The Journal of American History*, Vol. 77, No. 1. 1990.

VUGMAN, F. S. *The gangster in film and literature: a study of a modern american monster*. Florianópolis, 2001. 271 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

WARSHOW, R. The gangster as a tragic hero. 1948. In: WARSHOW, R. *The immediate experience: movies, comics, theatre and other aspects of popular culture*. New York : Atheneum. 1975.

WOODIWISS, M. *Capitalismo gângster: quem são os verdadeiros agentes do crime organizado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

YAQUINTO, M. *Pump 'em full of lead: a look at gangsters on film*. New York : Twayne Publishers, 1998.

SÍTIOS DA INTERNET

"Gorilla" Picture of Gangster Based on Facts of Science. In: *The Science News-Letter*, Vol. 21, No. 581. (May 28, 1932), p. 344. Disponível em: <<http://links.jstor.org>>. Visitado em: 23/11/2007.

About.com: Chicago. Disponível em:

<http://chicago.about.com/cs/history/a/gangster_era.htm>. Visitado em: 10/06/2006.

BALLONE, G.V. Violência e saúde. In.: *PsiquWeb*. Disponível em:

<http://gballone.sites.uol.com.br/temas/violen_inde.html>. Visitado em 25/08/2006.

Chicago History Museum. Disponível em:

<<http://www.chicagohs.org/history/capone/capfact1.html>>. Visitado em 15/08/2007.

Crime Library. Al Capone - Made In America. Disponível em:

<<http://www.crimelibrary.com/capone/caponemain.htm>>. Visitado em 07/06/2006.

Crime Library. Bonnie and Clyde. Disponível em:

<[http://www.crimelibrary.com/Bonnie Clyde\Crime Bonnie01.htm](http://www.crimelibrary.com/Bonnie%20Clyde/Crime%20Bonnie01.htm)>. Visitado em 10/02/2008.

Crime Library John Dillinger. Disponível em:

<http://www.crimelibrary.com/americana/dillinger/dillingermain.htm>. Visitado em 05/03/2008.

Crime Library. Gangsters & outlaws/outlaws & thieves. Disponível em:

<http://www.crimelibrary.com/gangsters_outlaws/outlaws/dillinger/1.html?sect=17>. Visitado em 04/07/2007;

FBI History. Disponível em:

<<http://www.fbi.gov/libref/historic/famcases/capone/capone.htm>>. Visitado em: 06/06/2006.

Freedom of Information Privacy Act (FOIA). Disponível em:

<<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>> Visitado em 06/06/2006.

<<http://foia.fbi.gov/foiaindex/capone.htm>>, arquivos 3A e 3B. Visitado em 06/06/2006.

Fritz Lang's 'M'. Disponível em:

<<http://www.cyberroach.com/m/default.htm>>, visitado em 10/05/2004.

Gambino City Index. Disponível em:

<<http://www.gambino.com/bio/hymieweiss.htm>>. Visitado em 27/06/2006.

HALLER, M. H. Organized crime in urban society: Chicago in the twentieth century. In.: *Journal of Social History*, Vol. 5, No. 2. p. 211. Disponível em: <<http://links.jstor.org/>>. Visitado em 23/05/2007.

Hereditary Genius. Francis Galton. Disponível em:

<<http://galton.org/books/hereditary-genius/>>. Visitado em 12/06/2007.

History of the FBI Lawless Years: 1921 – 1933. Disponível em:

<<http://www.fbi.gov/libref/historic/history/lawless.htm>>. Visitado em 06/06/2006.

Horatio Alger. Disponível em:

<http://library.stanford.edu/depts/dp/pennies/1860_alger.html>. Visitado em 23/02/2007

Internet Movie Database. Disponível em:

<<http://www.imdb.com/name/nm0953123/>>. Visitado em 19/09/2007

It's the Booze Talkin: Prohibition and the Gangster film. Disponível em:

<<http://xroads.virginia.edu/~MA03/holmgren/prohib/index.html>>.

Visitado em 16/06/2006.

LINDESMITH, A. R. Organized Crime. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 217, Crime in the United States. (Sep., 1941), pp. 119. Disponível em:

<www.jstor.org>. Visitado em 23/06/2007.

LOUVISH, S. Top of the World. In.: *Wilson Web. Sight Sound* ns14 no7 J1 2004. Disponível em:

<www.periodicos.capes.gov.br>. Visitado em 15/04/2006.

My Al Capone Museum. Disponível em:

<<http://www.myalcaponemuseum.com/id73.htm>>. Visitado em 15/08/2007.

My Al Capone Museum. Disponível em:

<<http://www.myalcaponemuseum.com/id89.htm>>. Visitado em 15/08/2007.

MONTERDE, J. H. *Indústrias culturais : imagens, valores e consumos*. Disponível em: <<http://industrias-culturais.blogspot.com>>. Visitado em 25/10/2007.

NOVA, C.; O cinema e o conhecimento da História. In: *Olho da história*. Disponível em: <<http://www.ufba.br/revistao/o3cris.html>>. Visitado em 13/09/2000.

POHOLEK, C. H. *Prohibition in the 1920s : Thirteen Years That Damaged America*. 1998. In: <<http://www.geocities.com/athens/troy/4399/>>. Visitado em 10/06/2006.

Teach with Movies. Disponível em: <www.teachwithmovies.org/guides/jazz-singer.html>. Visitado em 17/01/2008.

The Great Depression. Disponível em: <<http://thepatrioticgentleman.com/TheGreatDepression/TheGreatDepression1.html>>. Visitado em 19/01/2007.

The Real American Gangsters. Disponível em: <<http://joelpatrick.wordpress.com/2007/12/21/the-real-american-gangsters>> Visitado em 01/06/2008.

Thompson. Site. Disponível em: <<http://www.machinegunbooks.com/eleven.html>>. Visitado em 15/08/07.

Wikipedia, the free encyclopedia. Clyde Barrow. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Clyde_Barrow>. Visitado em 10/02/2008.

Wikipedia, the free encyclopedia. Lindbergh. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/lindbergh>>. Visitado em 05/03/2008

Wikipedia, the free encyclopedia. Okie. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Okie>>, visitado em 05/03/2008

Wikipedia, the free encyclopedia. Pretty Boy Floyd. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pretty_Boy_Floyd>. Visitado em 17/06/2008.

Wikipedia, the free encyclopedia. Violência. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Viol%C3%Aancia#column-one#column-one>>. Visitado em 05/03/2008.

YOUNG GUNMEN LAY; Judge Taylor, Sentencing Pair in Brooklyn, Denounces Making of Gang Films. *New York Times*. August 4, 1931, Tuesday. Page 4. Obtido no site oficial do New York Times. Disponível em: <www.newyorktimes.com>. Visitado em 06/03/2006.

Imagens obtidas em:

Bonnie e Clyde. Imagem obtida em: <<http://condodomain.com/blog/wp-content/>> Visitado em: 05/03/2008.

Bonnie Parker. Imagem disponível em: <<http://www.pbs.org/wgbh/amex/dillinger/gallery/images/11.jpg>>. Visitado em 05/03/2008.

Fúria. Imagem disponível em: <http://www.artline.ro/admin/_files/newsannounce/fury.jpg>. Visitado em: 30/01/2008.

Jean Harlow. Imagem disponível em: <<http://www.retrohairstyles.com/pictures/jeanharlowhairstyles.jpg>>. Visitado em 05/10/2007.

Karen Morley. Imagem disponível em: <www.anndvorak.com/Scarface9.jpg>. Visitado em 05/10/2007.

Mae Capone e Josephine Simard. Imagem disponível em: *My Al Capone Museum*. Disponível em: <<http://www.myalcaponemuseum.com/id31.htm>>. Visitado em 05/10/2008.

Oakies. Imagem disponível em:

<http://www.nansemondriverworks.com/lesley/gd14_oakies.gif> .
Visitado em: 19/01/2007.

Cartaz de O fugitivo. Imagem disponível em:
<<http://img2.nnm.ru/imagez/gallery/3/4/7/9/a/>>. Visitado em
10/12/2007

Paul Muni, no papel do prisioneiro James Allen. Imagem disponível
em: <<http://img402.imageshack.us/img402/6140/>>. Visitado em
10/12/2007.

DOCUMENTÁRIOS CITADOS

Alma no Lodo: o fim de Rico, o começo do anti-herói (Little Caesar:

End of Rico, Beginning of the Antihero)

Ano de Produção: 2005

Diretor: Karen Hillhouse, John Rust

Duração: 17 min.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Com: Drew Casper, Robert Sklar, Martin Scorsese.

Informações adicionais: Documentário presente no filme em DVD *Alma no Lodo* (Little Caesar, Warner, 1930).

Brother, can you spare a dime?

Ano de Produção: 1975

Diretor: Phillipe Mora

Duração: 103 min.

Tipo: P&B

País de Origem: Inglaterra

Com: Bing Crosby, Humphrey Bogart, Laverne Andrews, James Cagney.

Gangsters: a golden age.

Ano de Produção: 1988

Diretor:

Duração: 91 min.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Informações adicionais: Narrado por Patrick O'Neal

Molls and Dolls: The Women of Gangster Films.

Ano de Produção: 2006.

Diretor: Gary Leva

Duração: 20 min.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Com: Drew Casper, Michael Madsen, Larry Cohen

Informações adicionais: Documentário presente no filme em DVD *Dois contra uma cidade inteira* (City for Conquest, Warner, 1940).

Prohibition Opens the Floodgates.

Ano de Produção: 2006

Diretor: Gary Leva

Duração: 25 min.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Com: Michael Madsen, Michael B. Druxman, Teresa Russel

Informações adicionais: Documentário presente no filme em DVD *Um simples assassinato* (A Slight Case of Murder, Warner, 1936).

Stool Pigeons and Pine Overcoats.

Ano de Produção: 2006.

Diretor: Gary Leva

Duração: 22 min.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Com: Teresa Russel, Martin Scorsese, Drew Casper, Michael Madsen.

Informações adicionais: Documentário presente no filme em DVD *A morte me persegue* (Each Dawn I Die, Warner, 1939).

Teste de Heroína

Ano de Produção: 2006

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Informações adicionais: Documentário presente na seção *Arquivos do Caso*; extras do filme *O gângster* (The american gangster, Universal, 2007)

ANEXO 01 BREVES MOMENTOS DA HISTÓRIA NORTE-AMERICANA 1865-1920

O objetivo deste anexo é fornecer um breve histórico da história norte-americana de um período anterior aos anos 1920. As transformações na indústria, na economia e na sociedade norte-americana foram decisivas para a construção dos gângsteres verdadeiros, aqueles que inspiraram a indústria cinematográfica. Como visto no decorrer do trabalho, os acontecimentos contextuais foram decisivos na representação dos criminosos das películas. Justifica-se assim a breve análise dos episódios ocorridos após a Guerra Civil norte-americana⁴⁴³ (iniciada em 12 de abril de 1861 e terminada em 09 de abril de 1865).

A história da economia mundial desde a Segunda Revolução Industrial tem sido de acelerado progresso técnico, de contínuo mas irregular crescimento econômico, e de crescente globalização, ou seja, de uma divisão mundial cada vez mais elaborada e complexa de trabalho. “O progresso técnico continuou e até se acelerou na Era da Catástrofe, transformando e sendo transformado pela era de guerras mundiais. Embora na vida da maioria dos homens e mulheres as experiências econômicas centrais da era tivessem sido cataclísmicas, culminando na Grande Depressão de 1929, o crescimento econômico não cessou nessas décadas. Apenas diminuiu o ritmo”⁴⁴⁴.

Imediatamente após a Guerra Civil norte-americana acentuaram-se a industrialização, a inovação tecnológica, a miscigenação, a imigração e a urbanização. As estruturas sociais e ideológicas surgidas nesse momento foram determinantes para os acontecimentos que ocuparam espaço na década de 1920. O povo norte-americano já entrou no século XX com um espírito de otimismo e cheio de esperança em um futuro que parecia reservar um bem-estar nunca antes visto. O desenvolvimento fabril que se observou nos anos que se seguiram à Guerra da Secessão⁴⁴⁵ significou para muitos americanos a elevação do

⁴⁴³ Também conhecida como Guerra da Secessão.

⁴⁴⁴ HOBBSAWM, E. *A era dos extremos* : o breve século XX: 1914-1991. São Paulo : Cia das Letras, 1995. p. 92.

⁴⁴⁵ A Guerra da Secessão significou também a abolição da escravidão. Os estados Confederados do Sul admitiram a superioridade da legislação federal – assinalando a vitória jurídica.

nível de vida e um desenvolvimento cultural para todo o país⁴⁴⁶. O período que se estendeu do fim da Guerra Civil até o prelúdio da Grande Depressão foi de grande originalidade na história norte americana e tudo esteve relacionado com o crescimento econômico e à combinação dos interesses dos principais grupos da sociedade americana. Tratou-se de um momento de forte reorganização social e do aparecimento de novas correntes teóricas, mudanças tecnológicas e culturais que reestruturaram os valores e só foram parcialmente contidos durante a grande Depressão. Tudo se ordenava na direção do lucro e da evolução em conformidade com a concepção liberal do Estado e da iniciativa individual. Essas perspectivas eram apoiadas e rejuvenescidas pela filosofia de homens como Charles Darwin e Herbert Spencer: a seleção natural favoreceria os mais fortes. Ainda destacam-se neste período o constante avanço demográfico, o movimento de migração, a contínua investida para oeste, a ocupação do solo, a industrialização e o desenvolvimento econômico⁴⁴⁷.

A industrialização norte americana merece um lugar de destaque nos anos que vão de 1860 a 1900. Nesta ocasião, os EUA saltaram de quarto a primeiro lugar entre as nações manufatureiras do mundo. Somente no decênio de 1860-1870, o número total de estabelecimentos fabris aumentou em oitenta por cento, e o preço dos produtos industrializados dobrou. As indústrias de base apresentaram um grande crescimento e foram catalisador dessa revolução – baseada principalmente em carvão, petróleo, aço e na eletricidade. No cerne desta transformação estava o aço, tocando todos os aspectos do crescimento americano. Em 1876 a produção de aço era em torno de 597 mil toneladas e em 1895, já passava de 6.780 milhares de toneladas⁴⁴⁸. A extração de carvão betuminoso também apresentou resultados: saltou de 11,9 milhões de toneladas em 1865 para 212,3 milhões de toneladas em 1900, e a produção de petróleo aumentou mais de sete vezes no mesmo espaço de tempo⁴⁴⁹. Este rápido desenvolvimento da indústria norte-americana deveu-se a alguns pontos principais, segundo o historiador Henry Commager: abundância de matérias primas, invenções e técnicas para conversão das matérias primas em produtos

⁴⁴⁶ FREIDEL, F. *Los Estados Unidos em el siglo veinte* (Tomo I). Cidade do México. Editorial Novaro-México, S.A. p. 29-31.

⁴⁴⁷ REMOND, R. *História dos Estados Unidos*. p. 65-72.

⁴⁴⁸ LEE, B.; REINDERS, R. A perda da inocência: 1880-1914. In: BRADBURY, M., TEMPERLEY, H. *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro : Forense – Universitária. 1981. p. 225.

⁴⁴⁹ FREIDEL, p. 33.

manufaturados, sistemas de transportes ferroviários e aquáticos adequados às necessidades, um mercado interior que crescia rapidamente, graças ao aumento populacional, mercados exteriores mais importantes e, por fim, uma mão de obra renovada constantemente pela imigração. Destacam-se ainda a ausência de barreiras aduaneiras entre os estados e regiões, o protecionismo contra os produtos estrangeiros e a manutenção de subsídios governamentais diretos e indiretos.⁴⁵⁰ Com estes recursos, em 1900, os Estados Unidos já estavam produzindo mais aço que a Inglaterra e a Alemanha juntas⁴⁵¹. Os sinais de crescimento industrial eram vistos por toda a parte. Por volta de 1880, os EUA já tinham a maior rede ferroviária do mundo e mesmo assim, esta continuou a se expandir, passando de 115.547 milhas para 395 000 em 1915. O número de passageiros também dobrou entre 1890 e 1912.⁴⁵²

Esses elementos todos se convertem numa espiral constantemente ascendente nos anos do pós-Guerra Civil. Esse momento proporcionou uma crescente demanda de artigos de consumo. Por exemplo, os agricultores resolveram a escassez de mão de obra adquirindo maquinaria agrícola e motivando a indústria. Juntam-se a isso o protecionismo econômico, que evitava a entrada de produtos estrangeiros e um mercado continental, em expansão acelerada. Ao mesmo tempo, os Estados Unidos facilitava o acesso aos recursos naturais existentes⁴⁵³.

Deve-se ainda destacar o aumento no número de invenções – destinadas a facilitar a produção industrial e a bem estar social da população. O número de inovações tecnológicas registrados pela Oficina de Patentes dos Estados Unidos registrou uma ampliação gigantesca de inventos e utilidades. Antes de 1865, o número de registros não chegava a 62 mil. Até 1900, se expediram mais de 600 000 novos registros⁴⁵⁴. Entre esses inventos destacam-se o telégrafo, o telefone, e o cabo submarino para comunicações instalado em 1866. A máquina de escrever, a caixa registradora e a calculadora auxiliaram nas transações financeiras. Houve revoluções também na indústria alimentícia. Novos processos apareceram para a farinha, carne, vegetais, leite condensado, empacotamento de cereais, entre outros. Destacam-se ainda novas máquinas e novos processos industriais, luzes elétricas, elevadores,

⁴⁵⁰ COMMAGER, H. S.; NEVINS, A. *Breve história de los Estados Unidos*. 3.ed. Cidade do México : Compañía General de Ediciones, S. A. 1963. p. 248.

⁴⁵¹ COMMAGER, p. 258.

⁴⁵² Id.

⁴⁵³ FREIDEL, p. 36.

⁴⁵⁴ FREIDEL., p. 37.

vagões ferroviários de aço (tornando as viagens de trens mais confortáveis e seguras). Nenhuma invenção, no entanto, supera a importância do telefone e da eletricidade nas transformações que ocuparam lugar neste período⁴⁵⁵.

O ciclo evolutivo que se seguiu à expansão, principalmente das empresas ferroviárias (que entre 1880-1890 tornaram-se instituições econômicas maduras, de organização e funcionamento complexos) conduziu de maneira inevitável de concentração dos negócios e ao monopólio (conhecido também como “*trust*”). O sistema começou a se desenvolver depois dos anos 1870. Homens perspicazes de negócio agruparam as empresas competidoras em uma organização única, reduzindo os custos de produção e fixando os preços dos produtos. O sistema seguiu alguns passos: primeiro, a empresa transformava-se em sociedade ou companhia, seguido pela fusão de empresas, e por último, o *trust*. A sociedade anônima apareceu como um artifício para criar pessoas fictícias e que podiam usufruir das vantagens legais, mas renunciando às responsabilidades morais de um ser humano. O *trust* era, por fim, uma combinação de sociedades anônimas mediante a qual os acionistas de cada uma delas poderiam confiar suas ações em mãos de depositários que administravam o negócio de todas. Com o tempo, a palavra *trust* veio a designar qualquer grande combinação de negócios. Mas o *trust* trouxe vantagens inúmeras, pois fazia possível a centralização, em grande escala, da direção e administração e a eliminação de empresas menos eficazes. Além disso, a grande quantidade de capital possibilitava a expansão, a competição com indústrias estrangeiras e o exercício de influência direta na política nacional e estadual.⁴⁵⁶ O primeiro grande *trust* foi aplicado pela Standard Oil Company. Os produtores de petróleo da Pensilvânia estavam envolvidos em uma competição acirrada, e um jovem homem de negócios começou a adquirir as refinarias e fundi-las em uma única companhia. John D. Rockefeller conseguiu, em cerca de uma década, o monopólio de extração, das refinarias, do transporte e da distribuição – controlando todos os estágios envolvidos na produção e venda de combustíveis. Em 1882 nasceu a Standard Oil Company reorganizando a indústria petrolífera, eliminando os concorrentes e criando o maior

⁴⁵⁵ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past and present*. 3. ed. New York : Harper Collins Publisher. 1991. p. 538-539.

⁴⁵⁶ COMMAGER, p. 260.

monopólio do país⁴⁵⁷. A este, outros *trusts* se seguiram rapidamente: do azeite de semente de algodão, do whisky, do açúcar, dos cereais, do tabaco, todos compreendidos no período de 1884 a 1892⁴⁵⁸. A resposta do governo foi lenta, dado o poder que os *trusts* haviam adquirido. Um filósofo, Pedro Cooper, candidato à presidência, declarou, já em 1876: “Está se formando neste país uma aristocracia de dinheiro, a pior forma de aristocracia, e que pode tornar execrável a prosperidade de qualquer país”⁴⁵⁹. Ao se constatar a evidente impotência dos estados diante dos monopólios, o Congresso interviu em 1890, com a Lei Sherman. Dirigida a todos os *trusts*, a lei declarou ilegal todos os monopólios, contratos, combinações e conspirações para restringir o comércio⁴⁶⁰. O objetivo desta lei era proporcionar ao governo uma arma contra as organizações gigantescas, algo que efetivamente não ocorreu. Sobre estas tentativas, permaneceu a alusão de Rockefeller: “As fusões vieram para ficar. O individualismo se foi para nunca mais voltar”⁴⁶¹.

Outro elemento que fez parte deste cenário foi o crescimento populacional observado. No período de 1860 a 1900, a população dos Estados Unidos saltou de aproximadamente 31 milhões para 76 milhões e em 1910, o número já alcançava 92 milhões de pessoas. A rápida e contínua ampliação populacional foi um dos dados fundamentais para o desenvolvimento do país. Este aumento deveu-se principalmente ao volume de imigrantes. Nas quatro décadas de 1860 a 1900, cerca de 14 milhões de estrangeiros entrou no país. Contudo, a porcentagem de filhos de imigrantes não aumentou, e a composição étnica da população não se alterou⁴⁶². O pico migracional foi atingido em 1882, quando cerca de 640.000 indivíduos desembarcaram nos EUA⁴⁶³. A imigração foi motivada por duas razões: por um lado, o desejo de escapar de condições políticas e econômicas desfavoráveis e por outro, a aspiração de alcançar a América, a terra de oportunidades, onde se necessitava constantemente de mão de obra industrial.

⁴⁵⁷ DIVINE, R.; BREEN, T. H. *America : past and present*. 3. ed. New York : Harper Collins Publisher. 1991. p. 536-537.

⁴⁵⁸ COMMAGER, p. 260-261.

⁴⁵⁹ COMMAGER, p. 264.

⁴⁶⁰ A lei Sherman foi utilizada pela primeira vez em 1894, contra os sindicatos que promoviam greves. In: CURRENT, p. 211.

⁴⁶¹ COMMAGER, p. 269.

⁴⁶² CURRENT, R. *A history of the united states*. p. 164-165.

⁴⁶³ AARON, D.; HOFSTADTER, R. *The United States: the history of a republic*. 5 ed. Prentice Hall : New Jersey. 1959. p. 479.

O último ponto a ser examinado nessa época diz respeito ao crescimento urbano. A cidade foi o lugar que conectou todos os pontos até aqui observados. Nela se encontraram os imigrantes, a expansão industrial, a ideologia darwinista. Mais ainda, a cidade tornou-se o caldeirão em fervura da sociedade norte-americana. A cidade foi, também, o primeiro local de ação do gângster.

Antes de 1830, a população rural dos EUA continuava a crescer muito mais rapidamente que a população urbana. Os moralistas acreditavam que, em 1850, a expansão das cidades não passava de uma “acumulação de ignorância, erros, vícios e crime”.⁴⁶⁴ O progresso fenomenal das cidades deveu-se principalmente à industrialização. Pittsburgh e Birminhan, por exemplo, tributavam seu crescimento diretamente à expansão industrial do aço e do ferro. Em todo país, as oportunidades se expandiam para o trabalho nas cidades – em indústrias, fábricas, lojas de departamento, jornalismo, bancos e seguros, em administração de transportes, no gerenciamento de serviços em geral⁴⁶⁵.

Em 1840, somente um vigésimo da população vivia em cidades com população acima de oito mil pessoas. Em vinte anos, essa proporção pulou para um sexto, e em 1900, um terço da população já vivia em centros urbanos. Por esta época, cerca de 25 milhões de americanos estavam vivendo em cidades, a maioria deles em metrópoles, que haviam crescido rapidamente nos últimos 50 anos. Nova Iorque e o Brooklyn (independente, na época), em 1850 possuíam cerca de um milhão e duzentos mil habitantes. Para 1900, essa população havia ultrapassado os três milhões. No mesmo período, a Filadélfia passou de 560 mil a um milhão e trezentos mil habitantes⁴⁶⁶. Chicago dobrou sua população em menos de uma década: de 1880, com 503.185 habitantes, passou para 1.099.850 em 1890. Enquanto a população rural havia duplicado, a população urbana havia quadruplicado. Mas mais impressionante ainda foi o crescimento das cidades criadas por volta de 1880. Nestas cidades, a transformação do rural para o urbano foi mais desafiadora e mais traumática. No período de 1880 a 1910, milhares de sonolentas pequenas comunidades, com seus poucos serviços para a população agrícola das vizinhanças, foram transformadas em cidades. Onde havia somente poucas lojas sem vitrine, encontravam-se agora “bancos, jornal, ruas pavimentadas, Associação Cristã de Moços, loja maçônica, talvez uma oficina de

⁴⁶⁴ AARON, p. 510.

⁴⁶⁵ AARON, p. 510-511.

⁴⁶⁶ AARON, p. 510-511.

arquivo, lojas de especiarias, loja de departamentos, uma estação ferroviária maior, linha e bonde, hospital, polícia uniformizada e uma série de pequenas fábricas e depósitos”.⁴⁶⁷ Cada uma destas pequenas cidades tinha seu próprio senso de identidade urbana e os cidadãos se conscientizavam cada vez mais acerca do contraste com o mundo rural.

O êxodo rural também estava contribuindo para o aumento urbano. As cidades necessitavam de novos trabalhadores, e devido à mecanização industrial, a produção alimentícia aumentou e o número de trabalhadores no campo necessários para isso diminuiu. A elevada taxa de natalidade das áreas agrícolas fornecia uma mão de obra excedente, que não podia ser absorvida pela abertura de novas terras agrícolas nas Grandes Planícies. Há estimativas de que, em 1910, cerca de 11 milhões de habitantes urbanos haviam se mudado de lares rurais após 1880, e que um terço de todos os residentes urbanos era de origem americana rural⁴⁶⁸. Os jovens trabalhadores do campo acreditavam que não mais eram necessários e muitos deles mudaram-se para as cidades em crescimento. Nas cidades encontraram o que sentiam falta no campo: conforto doméstico, música, arte e entretenimento popular.⁴⁶⁹

Entre 1870 e 1900, a cidade tornou-se o símbolo de uma nova América. A urbe estava sendo transformada pelas revoluções tecnológicas. No início dos anos 1880, o aço e o vidro produziram os primeiros arranha-céus. Os campanários das igrejas ficavam visíveis acima dos telhados das fábricas. Elevadores elétricos carregavam passageiros até os andares mais elevados de edifícios. Sistemas de transporte público, formados por bondes, aumentaram o raio do perímetro urbano⁴⁷⁰. Os centros urbanos ainda ofereciam muitas vantagens para os que desfrutavam de um nível de vida mais elevado. Aperfeiçoamento técnico, água encanada, telefone, melhores disposições higiênicas, escolas mais aperfeiçoadas eram algumas destas vantagens. Nas cidades também floresceram algumas das heranças culturais da Europa: ricos industriais adotaram universidades, hospitais, orquestras sinfônicas e bibliotecas, assumindo um papel de mecenas⁴⁷¹.

A ascensão das cidades e das indústrias afetou todos os aspectos da vida americana. Os laços de família começaram a se perder, as fábricas lançaram bens de consumo e a aquisição de bens aumentou. Os

⁴⁶⁷ LEE, B.; REINDERS, R. A perda da inocência: 1880-1914. In: BRADBURY, p. 227-228.

⁴⁶⁸ Id. p. 228.

⁴⁶⁹ AARON, p. 510.

⁴⁷⁰ BREEN, DIVINE, p. 557.

⁴⁷¹ FREIDEL, *Los Estados Unidos em el siglo Veinte*. P. 50-52.

sistemas de educação pública e privada se aprimoraram, assim como o número de analfabetos diminuiu. A expectativa de vida aumentou, graças às revoluções da medicina. Enquanto muitos trabalhavam arduamente em busca de sobrevivência, outros encontraram um padrão de vida elevado que ainda desconheciam. A urbe tornou-se, a seu tempo, um local de contrastes violentos. Nela se podiam encontrar, em proximidades, as pessoas mais ricas e as mais pobres da América, as moradias palacianas e as mais paupérrimas favelas.⁴⁷²

Os norte-americanos entraram no século XX promovendo alterações em sua estrutura política. O governo, que desde a Guerra da Secessão havia se mostrado inerte e enfraquecido por escândalos, despertou no último decênio do século XIX motivado pela política imperialista. Em fato, os anos 1890 marcam o nascimento de uma presidência influente e moderna. Em 1900, sob a administração de William McKinley, os presidentes reassumiram a autoridade⁴⁷³. Os homens de negócio americanos começaram a lançar seus olhares para além dos limites do mercado nacional. Grupos poderosos e organizados exerceram pressão sobre o Congresso e a Administração para que prevalecesse uma política internacional mais ativa. A imprensa preparou e moldou a opinião pública, que se convenceu da missão civilizadora norte-americana.

Este período, que abrange o início do governo do presidente Theodore Roosevelt até a erupção da Primeira Guerra Mundial, é conhecido como Era Progressista, ocasião dominada pela busca de progresso social e reformas políticas, econômicas e morais. A geração anterior havia se dedicado à construção da nação, da industrialização e a aquisição de riquezas. A geração progressista buscou reformas para melhorar essa sociedade. O movimento foi fundado na noção de que o progresso e a justiça social seria possível, não importando os custos. Houve alguns pontos de discussão, mas, em geral, o movimento buscou ajustar a América industrial a desejos antigos: fazer a vida política mais democrática, a vida econômica mais justa e competitiva, e construir uma vida social mais moral e mais justa⁴⁷⁴.

Para a maioria dos progressistas, o maior dos desafios era a corrupção existente na máquina política e no mundo dos grandes negócios. Além disso, o movimento despertou atenção para os males de uma sociedade que se apresentava profundamente injusta e doente sob

⁴⁷² CURRENT, p. 168.

⁴⁷³ BREEN, T.; DIVINE, R. p. 591.

⁴⁷⁴ AARON, p. 574-575.

uma máscara de prosperidade – principalmente para a classe trabalhadora. Estes últimos eram os mais atingidos pelo descaso social. Sofriam com o desemprego, com a qualidade de moradia, e eram vulneráveis a inúmeras dificuldades. As condições de trabalho eram insatisfatórias, com cargas horárias desproporcionais e falta de segurança, o que acarretava acidentes fatais e graves injúrias. Mulheres e crianças trabalhavam nas fábricas, campos, muitos desprotegidos pelos regulamentos legais. Entre estes, os imigrantes ocupavam as piores condições, com pouquíssimas chances de ascendência social. A geração progressista foi profundamente sensível a estes problemas e à necessidade de remediá-los⁴⁷⁵.

A necessidade de realinhamento foi, em muitos momentos, denunciada por um grupo progressista conhecido como *muckrakers*. O termo foi utilizado pelo presidente Roosevelt em 1906 para indicar um grupo de jornalistas que apontavam os aspectos sórdidos da sociedade norte-americana. Os editores aprenderam que o público americano estava interessado na corrupção da vida americana e prepararam-se para atender esse interesse. Hábeis repórteres dedicaram-se a apresentar as diversas esferas sociais. Lincoln Steffens produziu uma série sobre problemas urbanos. Investigando Filadélfia, Pittsburgh, Minneapolis, entre outras cidades, ele encontrou as mesmas doenças: corrupção administrativa, propinas em negócios, corporativismo político, privilégios especiais, vícios, polícia inapta e cidadãos apáticos. Samuel McClure, por exemplo, expôs os métodos inumanos que permitiram o surgimento da Standard Oil. Estes e outros jornalistas denunciaram os *trusts*, os políticos e o senado (retratado como um grupo de milionários que trabalhavam em benefício próprio). Os *muckrakers* tiveram um efeito direto na sociedade e chamaram a atenção do público sobre os problemas que necessitavam de solução⁴⁷⁶.

Pelo lado econômico, as transformações prosseguiram em ritmo acelerado. O pensamento social darwinista continuava a vigorar na elite letrada americana, e muitos o consideravam um fato otimista. A corrente ideológica significava a aplicação da ciência e da tecnologia, onde o novo e o superior eliminariam o obsoleto e inferior. Os cientistas, engenheiros e inventores liderariam o caminho a um milênio econômico. A rapidez da nação em assimilar inovações deveria tornar-se ainda mais eficiente – e os fazendeiros já demonstravam isso. Nas fazendas, a adoção de novas técnicas já se demonstrava, em contraste

⁴⁷⁵ AARON, p. 575.

⁴⁷⁶ BREEN, p. 646-647.

com a tendência conservadora da geração anterior⁴⁷⁷. O novo século indicava progresso, onde a tecnologia e o empreendedorismo definiam uma vida melhor. A palavra “novo” estava presente em tudo: nova era, nova história, nova democracia, nova arte, nova imigração, nova moralidade e novas cidades.

A produção de massa também causou mudanças significativas no sistema industrial, incrementando os negócios em larga escala. Dirigindo essa fabricação em larga escala, estava a indústria automobilística. A transformação nas formas de produção veio acompanhada de outras inovações na indústria, principalmente na geração de energia elétrica. Os geradores de 100,000 horse-power eram comuns. A eletricidade entrava nas casas e, mais importante, incrementava a eficiência da produção industrial. Em 1899, apenas 5 por cento das indústrias utilizavam energia elétrica. Em 1919, esse número passou para 55 por cento. Graças à eletricidade, os processos eletrolíticos da indústria química também se aceleraram. Na área das comunicações, a revolução também se fez presente, atendendo às necessidades crescentes do mundo dos negócios. O sistema Bell operava cerca de 680 mil aparelhos na virada do século. Em 1915, o número já chegava a 6 milhões de aparelhos, e as linhas ligavam de costa a costa. O rádio também se difundia: em 1910 todos os navios de grande porte estavam equipados com rádios.⁴⁷⁸

Contudo, a organização industrial em produção de massa acarretou também o crescimento dos *trusts*. O sistema inaugurado com a Standard Oil em 1882 alcançou seu clímax entre 1898 e 1903. Muitas empresas de pequeno porte desapareceram, engolidas pelas grandes corporações. Por volta de 1904, metade do capital em manufaturas era dominado pelos grandes conglomerados. O monopólio passou a ser um oligopólio, controlado por companhias poderosas. Seis grandes grupos financeiros dominavam a indústria ferroviária e a Standard Oil dominava 85 por cento do negócio de petróleo. Por volta de 1909, apenas um por cento de firmas industriais produzia aproximadamente metade dos bens de consumo⁴⁷⁹. O debate sobre os trusts atravessou o período progressista. Alguns críticos acreditavam que o governo deveria intervir – algo que não havia ocorrido nos anos anteriores. Havia legislação impedindo os trusts desde 1890 (Sherman Anti-Trust Act), mas nem o governo republicano de Benjamin Harrison e tampouco a

⁴⁷⁷ CURRENT, p. 258-263.

⁴⁷⁸ CURRENT, p. 260-261.

⁴⁷⁹ BREEN, p. 650.

administração democrata de Grover Cleveland haviam demonstrado interesse em barrar o monopólio⁴⁸⁰. Estes críticos acreditavam que as companhias gigantes eram responsáveis pela falta de oportunidades e preços altos, e desejavam quebrar estas empresas em unidades menores e competitivas entre si. Outros argumentavam que o negócio em larga escala era uma marca dos tempos, produzindo mais bens de consumo e resultando em uma vida melhor. Ambos, no entanto, eram partidários da propriedade privada e da importância do progresso econômico. Por fim, os progressistas, trabalhando pelas formas, utilizaram os mesmos métodos do mundo que eles tentavam regular⁴⁸¹.

A produção de massa mudou a direção da indústria americana. A organização, o sistema, a velocidade tornaram-se indispensáveis. Pelo lado social, a fórmula estava apresentando certos problemas, especialmente no campo de distribuição de renda. Como já citado, a classe trabalhadora foi atingida de diversas formas pelo capitalismo. Os impérios industriais utilizavam sua força econômica e política para, diminuindo a competição, sufocar iniciativas particulares, adquirir força de trabalho mais barata e aumentar seus lucros. Por esta época, um por cento das famílias da América dividia aproximadamente sete oitavos da riqueza gerada. Um quinto das famílias vivia em conforto e riqueza, enquanto quatro quintos viviam em condições de pobreza ou miséria. Os jornais começaram a apontar para o fato desse império econômico ser construído sobre a exploração de empregados em fábricas. O trabalho feminino e infantil também era uma realidade: por volta de 1900, cerca de um milhão e setecentos mil jovens abaixo de 16 anos trabalhavam em fábricas e nos campos. Nas indústrias, os operários adquiriram experiência com a transformação no sistema de trabalho, mas com a atividade repetitiva, eles passaram a sentir-se parte do maquinário. Os empregos tornaram-se monótonos e perigosos. A aparelhagem industrial tornou-se mais veloz, de forma que qualquer distração poderia resultar em um desastre. Foi um grave acidente, ocorrido em 1911, que chamou a atenção para a falta de segurança no trabalho. Um incêndio na Triangle Shirtwaist Company, em Nova Iorque, matou cento e cinquenta e seis trabalhadores, a maioria imigrantes judeus e italianos. As saídas de emergência estavam bloqueadas. Duzentos e cinquenta mil pessoas acompanharam o funeral, o que obrigou o governador do estado a recomendar leis para segurança em fábricas e lojas⁴⁸².

⁴⁸⁰ CURRENT, p. 265.

⁴⁸¹ BREEN, p. 650.

⁴⁸² BREEN, p. 650-652.

Por outro lado, as linhas de produção, a alta velocidade, as longas horas de trabalho e os baixos salários que produziram um aumento substancial na produção norte-americana e nos lucros depois de 1900 também deram início a numerosas greves e outros tipos de manifestação trabalhista. Algumas greves tomaram lugar através da interferência de sindicatos, outras foram decididas pelos próprios trabalhadores, cansados da falta de condições de labor, que pararam de trabalhar. Indiferente à causa, as greves tornaram-se freqüentes. Somente em uma indústria de empacotamento de carne em Chicago, foram 253 greves apenas em 1903. As greves e abstenções aumentaram após 1910, e a produtividade do trabalho caiu dez por cento entre 1915 e 1918; o primeiro declínio desde a Guerra Civil. Em muitas indústrias, a rotatividade no trabalho tornou-se um problema sério. Os sindicatos cresceram em ritmo vertiginoso: em 1900, apenas um milhão de trabalhadores estava vinculado à União de Trabalhadores. Em 1920, o número chegou a 5 milhões, cerca de 13 por cento da força de trabalho⁴⁸³.

Durante o período 1901-1920, a mão de obra operária continuou a ser alimentada pela constante chegada de imigrantes. Embora ainda alimentado por imigrantes do lado ocidental europeu, o fluxo principal continuou a ser o sul e o leste da Europa, e a esta corrente juntaram-se os imigrantes do México. As companhias náuticas estabeleceram relações diretas com Nápoles, Dancing, Memel, Fiume e Atenas e contrataram milhares de agentes na Itália, Polônia e Áustria-Hungria para recrutar passageiros. Outras companhias saía das Ilhas Ellis ao encontro dos imigrantes e os conduziam às regiões mineradoras ou zonas fabris. No primeiro decênio do século XX chegaram 340.000 imigrantes irlandeses e outros 340.000 alemães; mas ao mesmo tempo entraram 2 milhões de italianos e outros 2 milhões de austro-húngaros. Quando se pôs um fim à imigração, a Itália havia mandado mais de 4,5 milhões de imigrantes; a Áustria-Hungria, 4 milhões e a Rússia e Polônia, 3,4 milhões de pessoas⁴⁸⁴. Entre 1901 e 1920, o número de migrantes ultrapassou os 14,5 milhões de pessoas.⁴⁸⁵ Ainda conhecidos como os “novos” imigrantes, eles encontraram hostilidade dos

⁴⁸³ DIVINE, R.; BREEN. T. p. 660.

⁴⁸⁴ A imigração somente foi contida na década de 1920, por uma série de leis, em 1921, 1924 e 1929. O limite de imigrantes foi definido em 150.000 imigrantes admitidos anualmente.

⁴⁸⁵ COMMAGER, p. 286.

imigrantes do norte da Europa, que questionaram os valores, tradições, religião e aparência destes novos recém chegados.

Os Estados Unidos figuravam como Terra da Oportunidade para todos os recém-chegados, assim como para os que fugiam de perseguições religiosas e buscavam liberdade para exercer seu culto, para os que abandonavam o serviço militar e buscavam uma sociedade mais democrática, ou ainda, os que esperavam escapar da pobreza e partilhar da riqueza do Novo Mundo. Estes novos imigrantes continuaram a ocupar lugar em cidades. A população de Chicago, por exemplo, em 1900, apresentava quatro quintos de imigrantes ou filhos de imigrantes.⁴⁸⁶ Em Nova Iorque haviam centenas de milhares de italianos, poloneses, russos e judeus; grande número de italianos e de franceses do Canadá viviam em Boston; muitos russos se estabeleceram na Filadélfia, outros russos e polacos viviam em grande número em Cleveland, enquanto os escandinavos preferiram St. Paul e Minneapolis. Chicago oferecia uma heterogeneidade racial como nenhuma outra cidade no mundo. Em pequenas vilas industriais, a proporção de nascidos no estrangeiro era ainda maior que nas grandes cidades – indicando que os recém chegados encontravam trabalho em minas e em fábricas. Já em 1910, por exemplo, três quartos dos mineiros de carvão da Pensilvânia haviam nascido no estrangeiro, e a imensa maioria deles eram italianos, poloneses e eslovacos. Em 1920, os imigrantes formavam a oitava parte da população total e a terceira parte deles trabalhavam em fábricas e mais da metade em minas⁴⁸⁷. Convém destacar que por trás do constante afluxo de imigrantes estava o interesse de grandes industriais. A mão de obra barata era uma razão dos altos lucros, e a imigração irrestrita era a razão da mão de obra barata. O trabalho de imigrantes era controlado pelos agentes de trabalho, os *padroni*. Estes recrutavam operários imigrantes, encontravam emprego e deduziam um quantia de seus ordenados. Em Chicago, na virada do século, os padroni empregaram mais de um quinto da população italiana. Em Nova Iorque, eles controlavam dois terços de toda a força de trabalho⁴⁸⁸.

Muitos americanos, tantos conservadores quanto progressistas, eram suscetíveis à crença na superioridade anglo-saxã, e uniram-se em movimentos antiimigração. Sua influência estava se traduzindo em medidas para reduzir o fluxo de pessoas em direção aos EUA. Já em

⁴⁸⁶ DIVINE, R.; BREEN. T. *América, Past and Present*. p. 559.

⁴⁸⁷ COMMAGER, p. 288.

⁴⁸⁸ BREEN, p. 658.

1894 havia sido fundada a Liga de Restrição a Imigrantes. Tal organização havia proposto um teste de alfabetização para imigrantes do sul e leste da Europa. O Congresso aprovou um projeto de lei para essa proposta em 1896, mas o presidente Cleveland o vetou. Em 1907, Theodore Roosevelt restringiu a chegada de imigrantes japoneses na costa do Pacífico, e uma série de leis restritivas proibiu os indesejáveis (alcoólicos, ex-presidiários) de entrar nos EUA. Em 1917 o Congresso finalmente aprovou um teste de alfabetização⁴⁸⁹, passando sobre o veto do presidente Wilson, como um meio de reduzir o número de imigrantes⁴⁹⁰. Estas atitudes dos progressistas e conservadores não eram, no entanto, completamente negativas. Eles desejavam americanizar os recém-chegados, através do ensino do inglês e de uma educação cívica. Dentro das cidades, o movimento de justiça social enfocou principalmente os imigrantes, não porque eles eram estrangeiros, mas por que eram afligidos pela pobreza e explorados. Para muitos imigrantes, esse interesse pareceu excessivamente condescendente e, tanto quanto possível, continuaram a seguir os antigos hábitos. As crianças, por um lado, eram muito mais aptas a aceitar os novos caminhos e, crescendo como americanos, lutaram para sair das condições injustas de vida a que eram submetidas⁴⁹¹. Por outro, elas representavam um problema muito maior de adaptação e assimilação. Os filhos dos imigrantes se sentiam desraizados e desmoralizados. Em casa viviam em um mundo, fora dela em outro. Estavam vinculados ao velho mundo através de seus pais e de sua igreja, e por seu aspecto e sotaque, não eram aceitos por seus companheiros norte-americanos. A escola sanou parcialmente este problema, mas muitas vezes acentuava as diferenças, ao invés de dissolvê-las. A questão da imigração foi parcialmente resolvida somente nos anos 1920. Ao fim da primeira Guerra Mundial e ante a perspectiva de uma emigração em grande escala das nações européias devastadas, o assunto se tornou muito mais como um problema de proibição do que de

⁴⁸⁹ O analfabetismo quase não existia nas Ilhas Britânicas, Alemanha e países escandinavos, mas era muito elevado na Itália, Polônia, Rússia e em outros países do sul e do leste da Europa. Por este motivo, este parâmetro parecia reunir as vantagens de reduzir o número total de imigrantes. Três presidentes – Grover Cleveland, William Howard Taft e Woodrow Wilson – vetaram projetos de lei que exigiam saber ler como requisito indispensável para admissão nos Estados Unidos, baseando-se que isto era uma prova de possibilidades ou oportunidades, mas não de inteligência. In: COMMAGER, p. 290.

⁴⁹⁰ CURRENT, p. 269-270.

⁴⁹¹ CURRENT, p. 270.

restrição. Por uma série de leis, em 1921, 1924 e 1929, o Congresso assinalou um limite quantitativo – 150.000 em definitivo – ao número de imigrantes que seriam admitidos anualmente. Esta medida restritiva, contudo, não se aplicou à imigração procedente do Canadá, do México e dos países da América do Sul⁴⁹².

Mas para muitos americanos, inseridos em outros segmentos sociais, a qualidade de vida melhorou significativamente entre 1900 e 1920. A oferta de emprego era abundante, a escolaridade aumentava, mais e mais pessoas ingressavam em profissões como doutores, advogados, professores e engenheiros. Com rendimentos confortáveis, uma classe média crescente começou a aproveitar as vantagens de novos estilos de vida, invenções e formas de entretenimento. A produção em massa não poderia existir sem o consumo em massa e a América, nestes anos, rapidamente se transformou em uma nação de consumidores. Em 1900, as empresas de negócio investiram cerca de 95 milhões de dólares em propaganda; vinte anos depois essa cifra ultrapassou os 500 milhões. Anúncios e outdoors ofereciam cigarros, carros, perfumes, roupas e cosméticos. As agências de publicidade se expandiram, e desenvolveram novas técnicas de marketing. A produção em massa desenvolveu a indústria do vestuário e os americanos se vestiram mais e melhor que em qualquer outra época ou lugar. As manufaturas desenvolveram roupas padronizadas e por volta de 1900, noventa por cento dos homens utilizavam roupas prontas. A renda também apresentou crescimento: em 1900, os operários ganhavam cerca de US\$ 418 por ano. Duas décadas depois, eles recebiam em torno de US\$ 1342 por ano. A classe média se expandiu; e a elite também se tornou ainda mais abastada: em 1920, a nova taxa de imposto de renda confirmou o que muitos já acreditavam: cinco por cento de toda a população recebia mais de um quarto de toda a renda da nação⁴⁹³.

O espaço urbano também manteve sua constante expansão, cada vez em ritmo mais acelerado. Os centros tornaram-se locais de arranha-céus, lojas de departamentos, armazéns e hotéis. Afastando-se do centro, encontrava-se o setor industrial, composto por fábricas. Com a difusão dos trilhos de bondes, a cidade adquiriu um modelo sistemático de segregação, de formato anelar. O círculo mais central era composto por imigrantes, cercado por um cinturão da classe trabalhadora. Os anéis restantes, situados em subúrbios, demarcavam áreas mais nobres, de poder aquisitivo maior, com uma disposição que restringia interações

⁴⁹² COMMAGER, p. 290.

⁴⁹³ BREEN, p. 666.

sociais. As maiores cidades eram Nova Iorque, Chicago e Filadélfia, cidades industriais que englobavam todo o tipo de produção, de têxteis a produtos de base. Cidades menores, como Rochester e Cleveland especializaram-se na manufatura de produtos específicos ou no processamento de produtos regionais. As estradas de ferro mantinham todo o complexo social interligado. E por volta de 1916, o sistema ferroviário alcançou sua extensão máxima: 254 mil milhas de trilhos, que transportavam cerca de três quartos de toda a produção industrial. Pausadamente, os centros urbanos adotaram as formas do século XX. Entre 1909 e 1915, Los Angeles passou por uma série de transformações, proporcionando um espaço urbano mais moderno. Pela primeira vez um planejamento dividiu a cidade em três distritos de uso específico: uma área residencial, uma área industrial, e uma outra área reservada para a ampliação da zona residencial de da zona industrial. Esse modelo foi rapidamente seguido por outras cidades. A zona planejada de Nova Iorque tornou-se um modelo para o país e, dentro de uma década, outras 591 cidades adotaram o sistema.⁴⁹⁴

O planejamento organizou o crescimento das cidades, mantendo arranha-céus distante dos distritos industriais, indústrias fora dos subúrbios. Essa organização, contudo, também tornou-se uma ferramenta que ampliou a segregação racial. Nas cidades do norte, o zoneamento atuou contra minorias étnicas (judeus em Nova Iorque, italianos em Boston, poloneses em Detroit, afro-americanos em Chicago); a demarcação das zonas urbanas manteve todos os grupos sociais em suas respectivas áreas⁴⁹⁵.

Foi dentro desse contexto que os gângsteres elaboraram suas empresas do crime e estabeleceram a padronização do crime. No decorrer do trabalho, percebe-se a influência da industrialização, do consumismo, da urbanização e das transformações econômicas nessas pessoas. Influenciados por um período de tamanhas mudanças, os gângsteres foram transpostos para as telas e estes últimos também incorporaram muitos desses elementos.

⁴⁹⁴ BREEN, p. 666.

⁴⁹⁵ BREEN, p. 667.

ANEXO 02

**SINOPSES DAS PELÍCULAS DE GÂNGSTER
ANALISADAS
(em ordem cronológica)****Paixão e Sangue (Underworld; Paramount) - 1927**

O filme se inicia com o roubo de um banco. Anuncia-se que o gângster Bull Weed (George Bancroft) "fechou outra conta." Bull, durante a fuga, encontra um bêbado (Clive Brook) – uma testemunha em potencial. Em vez de matá-lo, Bull joga-o em seu carro e o leva embora, sem saber o que fazer. Posteriormente, eles tornam-se amigos, e Bull batiza a esse homem de "Rolls Royce". Royce está feliz por ser retirado das ruas e estar vivendo em um apartamento com uma biblioteca cheia de livros à sua disposição, Entre os dois homens é a relação harmoniosa e mutuamente benéfica - Royce tem uma casa abandonada à disposição e o criminoso fornece sábios conselhos.

Bull Weed tem vários rivais, e o mais notável desses é "Buck" Mulligan (Fred Kohler). Mulligan está interessado na namorada de Weed, "Feathers" McCoy (Evelyn Brent). Rolls Royce também está atraído por Feathers e é correspondido. No entanto, Feathers e Royce concordam em se manter afastados, para não ferir seu benfeitor mútuo. Royce volta a beber, por conta disso. Durante uma festa, Weed embেbede-se e Mulligan rapta Feathers. Weed desperta com o auxílio de Royce e da ex-namorada de Mulligan e parte em busca de vingança: resgatar Feathers e matar Mulligan - um ato que o leva a ser acusado de homicídio, e condenado a morte.

Feathers e Rolls Royce, com a ajuda da gangue de Weed, tentam ajudá-lo a escapar na véspera de sua execução, mas o plano falha. Weed consegue escapar por conta própria. Ele vai em busca de vingança, pois acredita que Feathers e Rolls Royce o traíram. No momento fatídico, Bull descobre que Feathers e Rolls Royce sempre foram corretos, e mesmo que estivessem atraídos um pelo outro, nunca fizeram nada, por respeito a ele . Bull deixa-os ir e se entregue à polícia. O chefe do esquadrão que o capturou comenta que ele ganhou apenas duas horas. Bull sorri, dizendo que essas duas horas valeram a pena, pelo que ele descobriu.

Alma no Lodo – (Little Caesar - Warner) – 1930

A história trata de Rico Bandello (Edward G. Robinson), um criminoso descontente com as poucas chances que a vida lhe deu. Ele e o amigo Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.) lêem uma notícia sobre Diamond Pete Montana, um gângster homenageado. Dispostos a mudar de situação, dirigem-se para uma cidade não-identificada, no leste do país. Rico rapidamente consegue trabalho em um grupo de criminosos e passa a ser o guarda-costas principal de Sam Vettori (Stanley Fields), o gerente local. Em uma reunião, cobiça as jóias e roupas de Pete Montana. Seu amigo Massara decide abandonar a carreira de crimes e torna-se dançarino em um clube. Massara começa a namorar a bailarina Olga Strassoff (Glenda Farrell). Rico, talentoso e ousado, planeja um assalto a uma danceteria. Durante o roubo, Rico assassina o comissário McLure (Landers Stevens), o novo encarregado de combate ao crime e considerado incorruptível. Rico consegue escapar. Ao retornar, ocupa o lugar de Sam Vettori. Elimina um de seus amigos, que pretendia entregá-lo. Com o tempo, Rico conquista novos territórios, ascendendo no negócio. É homenageado, exatamente como Diamond Pete Montana. Passa a vestir-se bem e utiliza anéis e relógios ornados com diamantes. Recebe do chefe da cidade o comando de todo o território norte. Decide convidar seu amigo Joe Massara para auxiliá-lo no comando. Massara refuga a proposta e tenta dissuadir Rico da vida de crimes. Há uma discussão e o guarda-costas de Rico tenta matar Massara. Olga chama a polícia. Rico decide fugir. Massara é pressionado pela polícia e acaba contando que Rico assassinou McLure. O cerco vai se fechando e Rico, durante a fuga, perde praticamente tudo, passando a viver na miséria. Alguns meses mais tarde, Rico é chamado de covarde e comparado a um foguete, que saiu da sarjeta e para lá retornou. Sentindo-se ofendido, Rico desafia a polícia e é morto em um tiroteio. Cai embaixo de um outdoor que anuncia um casal de dançarinos famosos, Joe Massara e Olga Strassof. Suas últimas palavras são: *“Mãe misericordiosa, é este o fim de Rico?”*

O Inimigo Público – (The Public Enemy; Warner) – 1931

Tom Powers (Frank Coghlan quando jovem, James Cagney posteriormente) e seu amigo Matt Doyle (Frankie Darro jovem, Edward Woods após). Ainda crianças, eles praticam pequenos furtos e bebem cerveja. O produto de seus roubos é receptado por Narigão “Pretty Nose” (Murray Kinnell), no clube Red Oaks. Anos depois, Tom Powers e Matt, adultos, continuam freqüentando o Red Oaks e negociando com

Pretty Nose. O plano é invadir uma loja de peles e roubá-las. Pretty Nose promete protegê-los se algo der errado. Durante o assalto, Tom se apavora e dispara a arma contra um manequim, atraindo a atenção da polícia. Na fuga, Tom Powers acerta um policial. Retornando ao clube, descobrem que Pretty Nose fugiu. Ano de 1920. O momento é de grande agitação, pois entrará em vigor o Volstead Act, Lei Seca. As pessoas compram diversas caixas de bebida, criando estoques domésticos. Paddy Ryan (Robert E. O'Connor), novo sócio de Tom e Matt, prevê que o álcool se tornará o negócio do momento, e propõe a entrada num negócio clandestino. A sociedade começa com um assalto bem executado a um depósito de bebidas. O negócio se torna lucrativo. Tom Powers consegue novas roupas, um automóvel e passa a freqüentar clubes sofisticados. Em um desses clubes, ele acaba conhecendo Kitty (Mae Clark), que se torna sua namorada.

A sociedade de Tom, Matt e Paddy se amplia com a entrada do sr. Leehman (Landers Stevens), dono de uma cervejaria fechada, e Pregos "Nails" Nathan (Leslie Fenton). A idéia é reativar a cervejaria clandestinamente, e criar uma rede de comercialização de bebidas alcoólicas. Tom e Matt tornam-se responsáveis pelo cumprimento dos contratos e cobranças, a tropa de choque da sociedade. Ambos exercem a função com violência. Tom passa a viver com Kitty. A convivência não é pacífica, e durante um café da manhã, Tom Powers esmaga um grapefruit no rosto de Kitty. Tom reencontra seu antigo sócio, Narigão Pretty Nose, e o mata. Com a morte repentina de Pregos Nathan, um grupo rival, liderado por Burns (Ben Hendrix Jr.), ataca a área de Tom e incendeia a cervejaria. Matt é assassinado. Tom ataca a gangue de Burns, mata diversos oponentes e é ferido. Tom é seqüestrado do hospital e seu cadáver é entregue enfaixado na porta da casa de sua mãe.

Scarface, a vergonha de uma nação – (Scarface; United Artists) – 1932

Produzido pelo milionário Howard Hughes, *Scarface* centra-se em Antonio (Toni) Camonte, interpretado por Paul Muni. O filme se inicia com o assassinato de Big Louie/Louis Costillo (Harry Vejar), líder do lado sul da cidade. Toni executa esse crime sob ordem de seu chefe, Johnny Lovo (Osgood Perkins). Posteriormente, Camonte e seu braço direito, Guino Rinaldo (George Raft), ambos suspeitos, são intimados a depor pelo oficial Ben Guarino (Henry C. Gordon). Quando aparecem evidências mais concretas do crime, chega Epstein (Bert Starkey), advogado, com um *habeas corpus*. Os dois gangsteres são liberados.

Após assumirem a área de Costillo, Camonte já se imagina vencendo o comandante da região norte, O'Hara. Lovo prefere não fazer isso, pois teme uma guerra. O lado sul é controlado com mão de ferro. Toni e Rinaldo coagem os donos de bares a comprar suas bebidas e bombardeiam concorrentes.

Camonte também passa a se vestir bem e utilizar jóias caras. Freqüente espetáculos e clubes noturnos sofisticados. Compra uma casa com janelas de aço e um veículo blindado, com vidros a prova de balas. Começa a agir por conta própria, e assassina O'Hara. As gangues rivais, contudo, não pretendem deixá-lo tomar o lado norte tão facilmente e há represálias. Gaffney (Boris Karloff), novo comandante da gangue norte, tenta assassinar Camonte. Lovo é ferido e, apavorado, não quer fazer mais nada. Camonte assume os negócios e seduz a namorada de Lovo, Poppy (Karen Morley). Os contra-ataques à gangue norte logo começam. Há diversas ofensivas e Gaffney é assassinado. Lovo, ressentido, arma um ataque a Camonte. Irritado, Toni ordena a Rinaldo matá-lo. Toni e Poppy saem da cidade. Quando voltam, Camonte descobre que Cesca (Ann Dvorak), sua irmã, está morando com um homem. O homem é Rinaldo. Toni não ouve nenhuma explicação e mata seu amigo. Cesca diz que eles haviam casado no dia anterior. A polícia, no entanto, utiliza esse crime para prender Camonte. Ele se tranca em sua fortaleza. Cesca chega. A polícia faz o cerco. Os dois fazem as pazes e decidem resistir juntos. Cesca logo é baleada e morre. Ao tentar fugir, implorando para não ser morto, é metralhado. Um anúncio em neon brilha ironicamente: “o mundo é seu”.

O fugitivo – (I am a fugitive from a chain gang; Warner) – 1932

Após o término da I Guerra Mundial, James Allen (Paul Muni) volta para casa e sonha em se tornar um engenheiro, mas só consegue um emprego por pouco tempo, numa fábrica de sapatos. Desempregado, Allen torna-se um vagabundo sem dinheiro, incapaz até mesmo de se orgulhar das medalhas que ganhou na guerra. Quando Allen assiste outro homem cometendo um furto, é preso por engano e condenado injustamente a 10 anos de cadeia, numa prisão na Geórgia. Lá, é perseguido e castigado cruelmente por guardas sádicos. Com a ajuda de outro prisioneiro, escapa e parte determinado em busca do sonho de se tornar um engenheiro.

Em virtude de sua dedicação e vontade próprias, Allen progride e se torna um benfeitor público. Ele está feliz, mas é forçado a casar-se

com Marie (Glenda Farrel), sob chantagem, pois ela sabe de seu passado. Marie, mesmo casada, sai com vários outros homens e gasta muito dinheiro. Allen conhece, então, outra mulher Helen (Helen Vison), se apaixona e pede o divórcio. Marie não cede e o entrega para a polícia. Disposto a pagar por seus erros e ter a vida limpa, Allen submete-se à justiça e promete passar um mês na prisão. O governo, no entanto, o engana e diz que vai mantê-lo preso indefinidamente. Infeliz, amargurado e desiludido, Allen foge novamente e passa a viver como um bandido, à margem da sociedade.

G-Men contra o Império do Crime – (G-Men; Warner) – 1936

James "Brick" Davis (James Cagney) é um jovem advogado criminalista, que deve sua formação a um criminoso chamado McKay (William Harrigan), mas se recusa a se envolver com o submundo. James recebe a visita de um antigo amigo, Eddie Buchanan (Regis Toomey) e conversam sobre o passado. Eddie trabalha para o FBI e vai cumprir uma missão. Durante o trabalho, Eddie é morto pelo gângster Brad Collins (Barton McLane). Brick decide renunciar ao direito, para estabelecer uma carreira junto ao Departamento. Ele dá adeus a seu benfeitor e à sua namorada, Jean Morgan (Ann Dvorak), uma cantora da boate de McKay. Em Washington, tentando ingressar no Departamento, Brick consegue a antipatia imediatamente de seu chefe, Jeff McCord (Robert Armstrong). Ele flerta, sem sucesso, com a irmã Jeff, Kay (Margaret Lindsay). E ganha o respeito de um homem experiente e líder do departamento, Hugh Farrell (Lloyd Nolan).

Apesar das aptidões naturais de Brick e do seu conhecimento das actividades das gangues, Jeff se recusa a colocá-lo em um caso, mesmo quando ele identifica Danny Leggett (Edward Payley) como um dos criminosos. Jeff dá a tarefa de prender Leggett a Farrell. Brick intervém e auxilia Jeff. Durante uma investigação McKay é morto e Brick ferido. Collins foge e seqüestra Kay. Brick está no hospital e Jean aparece para avisar o que aconteceu. Collins pretende usar Kay como refém para atravessar carreiras policiais. Jane liga para avisar a Brick, mas é morta por Collins, quando ele descobre a traição. Brick segue para o local e surpreende Collins. Ele mata-o e resgata Kay, feliz em casar com ele.

Fúria – (Fury, MGM) – 1936

Quando Katherine Grant (Sylvia Sidney) deixa seu noivo, Joe Wilson (Spencer Tracy), em Chicago, para obter um emprego melhor, sua tristeza é abrandada pelo fato de que o dinheiro extra lhes permitirá casar mais cedo. Após um ano, Joe e seus irmãos, Charlie (Frank Albertson) e Tom (George Walcott), abriram um posto de gasolina; e ele escreve para ela avisando que podem se casar agora. Joe faz uma viagem para encontrá-la, mas é parado na cidade de Strand pelo vice-xerife local, “Bugs” Meyers (Walter Brenan). Ele é preso pelo seqüestro de uma criança, argumento baseado em provas circunstanciais. Para não quer implicar Katherine, Joe não liga para ela, acreditando que o xerife Hummel (Edward Ellis) em breve resolverá tudo. Na cidade, fofocas disseminam a culpa de Joe. Inflamados por Kirby Dawson, a população ataca a prisão. O xerife tenta combatê-los, mas a guarda nacional e as tropas que ele solicitou que nunca vêm. Quando Katherine descobre que Joe está mantido preso, ela vai para a Strand, mas chega apenas no momento em que a população está incendeiando a prisão. Ela desmaia, após ver Joe nas chamas. Pouco depois, os seqüestradores reais estão presos e a nação está chocada com o acontecimento. Charlie e Tom, desesperados, são visitados por Joe, que ainda está vivo, pois escapou do fogo. Ele é, nesse momento, um homem mudado, amargurado, e quer vingança. Na clandestinidade, ele manda os irmãos convencer o procurador distrital Adams. O intuito é julgar os responsáveis pelo “assassinato”. Um filme, produzido durante o linchamento, identifica claramente os membros da multidão. A maioria das pessoas é condenada, com base nos filmes de prova e de no testemunho de Katherine. No momento em que as sentenças são lidas, no entanto, Joe aparece no tribunal. Ele foi convencido por Katherine, que tinha descoberto que ele estava vivo. Ela ajudou-o a perceber que o que ele fazia não era melhor do que o que a plebe havia feito. Joe diz ao juiz que a sua crença no seu país e na bondade do homem havia sido desfeita. Em seguida, ele abraça Katherine e diz que talvez após ele pagar pelo que fez, eles poderão começar de novo.

Um simples assassinato (A slight case of murder; Warner) – 1936

Gângster do tempo da Lei Seca, Remy Marko (Edward G. Robinson) decide transformar seu negócio de cerveja em algo legítimo após o fim da Proibição. Ele pretende reunir a família, com a chegada de

sua filha Mary (Jane Bryan), que estudava em em uma notável escola européia. Infelizmente para Remy, sua cerveja é horrível, e ele entra em falência. O banco quer executar os empréstimos, mas Remy diz que irá conseguir o dinheiro. Pede aos banqueiros para encontrá-lo em Saratoga, sua casa de verão. Acredita que assim poderá convencê-los a prorrogar o empréstimo.

Quando a família de gângsteres reformados chega à Saratoga, encontraram quatro corpos na casa. Remy reconhece os cadáveres de ex-inimigos e decide retirar os corpos do lugar. Remy está também chateado por saber que Dick Whitewood (Willard Parker), noivo de Maria, é um patrulheiro estadual. Nesse momento, os ex-gângsteres descobrem que há uma recompensa pelos os homens mortos, pois eles são procurados por roubar um grupo de corretores. Pretendem recuperar os corpos, antes que eles sejam descobertos. Um quinto ladrão, que ficou escondido na casa, tenta recuperar o dinheiro roubado do esconderijo, em um dos quartos. Durante a festa daquela noite, Remy descobre o dinheiro roubado e usa-o para enganar os banqueiros, antes de devolvê-lo ao corretor. Durante o processo, Remy descobre a verdade sobre o sabor da sua cerveja e faz planos para melhorá-la. Finalmente, Dick dispara acidentalmente e acerta o quinto ladrão, impressionando a polícia e seu futuro sogro.

Balas ou votos – (Bullets or Ballots; Warner) – 1936

Quando um jornalista anti-crime é assassinado, imediatamente suspeita recai sobre gângster Al Kruger (Barton MacLane), chefe da cidade. O assassinato instiga um grande júri, com o intuito de investigar a criminalidade em sindicatos como o de Kruger. A investigação é liderada pelo Capitão Dan McLaren (Joseph King), o oficial superior e amigo do ex-policial detetive Johnny Blake (Edward G. Robinson). Por um tempo, Kruger havia pedido a Johnny para se juntar à sua organização, mas Johnny optou por permanecer incorruptível. Johnny pretende participar da investigação, mas McLaren o despede sem razão aparente. Uma velha amiga, Lee Morgan (Joan Blondell), oferece a Johnny um lugar em um jogo de números, mas Johnny recusa, agradecido. Em vez disso, ele aceita a proposta anterior de Kruger. Kruger quer Johnny para eliminar os pontos fracos da organização. No entanto, o pistoleiro e braço direito de Kruger, Bugs Fenner (Humphrey Bogart) não confia em Johnny. Na verdade, Johnny realmente continua a trabalhar secretamente para a polícia. Seu trabalho consiste em descobrir os homens por trás de Kruger, os grandes chefões. Quando os

criminosos Johnny acusam de ser um traidor, ele sugere que iniciar uma nova atividade, baseada no jogo de números de Lee. A atividade é muito bem sucedida. Lee, que perdeu seu espaço, conversa com Fenner. Ele diz que Johnny a passou para trás. Durante uma discussão Fenner mata Kruger. Johnny assume o lugar de Kruger. Ele é convidado a conhecer os chefões. Fenner descobre que o Johnny está trabalhando para a polícia. Blake traça um plano para entregar os chefões à McLaren. Fenner vai ao encontro de Lee, ela diz onde Blake está. Fenner diz que ele está com a polícia e que vai acabar com ele. Lee se desespera. Tenta telefonar, mas não consegue. Blake está saindo. Fenner chega. Trocam tiros. Fenner morre. Blake é baleado. Lee chega de carro. Eles se esclarecem, ela pede perdão e ele diz que entende. Mesmo baleado, vai ao encontro dos chefões. Ela o leva até o local do encontro. Os dois se despedem. Blake vai cambaleando até os chefões e lhes dá o dinheiro. Ao sair, cai. Se arrasta até a saída e abre a porta. A polícia acorre e prende os chefões. Blake, no entanto, está morto.

Floresta Petrificada – (The Petrified Forest; Warner) – 1936

Alan Squire (Leslie Howard), um intelectual desiludido e desconhecido atravessa o deserto do Arizona. Ele chega a um desolado restaurante, onde encontra Gabby Maple (Bette Davis), uma idealista ingênua, cuja luta interna reflete seus desejos. Gabby tem sonhos de escapar daquela vida monótona e viver na França. Ela é imediatamente atraída pela filosofia de Alan. Mas o romance de curta duração é interrompido pela chegada de Duke Mantee (Humphrey Bogart) e sua gangue. Mantee, um assassino brutal está fugindo para a fronteira mexicana após um assalto e usa o restaurante como seu esconderijo. Ele mantém o pequeno grupo de pessoas no cativeiro, enquanto espera por sua garota. Sob a ameaça constante de Mantee, cada refém mostra a sua verdadeira natureza. Alan admite que está vivendo em um mundo de idéias ultrapassadas e começa a conversar com Mantee. Alan assinará o seu seguro de vida beneficiando Gabby, se Mantee concordar em atirar nele. Gabby, desconhecendo o sacrifício de Alan, herda o dinheiro, e pode perseguir seu sonho. Mantee escapa para encontrar a morte nas mãos das autoridades.

Beco sem Saída – (Dead End; Paramount) – 1937

Os cortiços de East Side de Nova York têm, progressivamente, cedido espaço para as residências dos ricos. Tal processo levou muitos

pobres a viver próximos de opulentos apartamentos, algo que nunca poderão ter. "Baby Face" Martin (Humphrey Bogart), um notório assassino, volta a esse lugar, sua casa de infância, pois pretende ver sua mãe e Francey (Claire Trevor), uma antiga namorada. Dave Connell (Joel McCrea), um arquiteto desempregado, também vive na rua, mas têm sonhos de que um dia ele e Kay (Wendy Barrey), a namorada de um homem rico, poderão ter uma vida melhor.

Drina Gordon (Sylvia Sidney) amou Dave durante anos e manteve a esperança de ganhar dinheiro suficiente para evitar que seu irmão Tommy (Billy Hallop) se transformassem em um criminoso, assim como os outros meninos da rua. Martin encontra sua mãe e Francey, mas fica desesperado, pois sua mãe o rejeita e descobre que Francey é uma prostituta. Martin pretende ficar por ali, mas, apesar da cirurgia plástica em seu rosto, suas impressões digitais não podem ser alteradas e ele está preso ao seu passado de crimes. Naquela mesma tarde, os garotos da rua bate em Philip (Charles Peck), filho de um dos ricos proprietários de apartamentos, e roubam o seu relógio. Embora Tommy devolva o relógio, o pai do menino, Sr. Griswold (Minor Watson), irmão de um famoso juiz, pretende apresentar queixa. Tommy o fere com uma faca. Tommy quer fugir, mas Drina implora para ir com ele. Tommy se esconde enquanto Drina fala com a polícia.

Nesse meio tempo, Martin planeja seqüestrar Philip, mas é morto por Dave. Dave vai ganhar uma grande recompensa e acredita que poderá iniciar uma nova vida com Kay. Ele acaba deixando-a ir, quando percebe que ela só está interessada em dinheiro. Dave e Drina convencem Tommy a se entregar, embora o Sr. Griswold se recuse a retirar as queixas. Dave oferece a recompensa para contratar um bom advogado e manter o garoto fora de um reformatório escolar. O filme termina com os moradores voltando às suas respectivas casas e Dave e Drina caminhando juntos com Tommy à delegacia.

Anjos de Caras Sujas – (Angels with Dirty Faces; Warner) – 1938

Rocky Sullivan (James Cagney) e Jerry Connolly (Pat O'Brian), duas crianças de uma favela de Nova Iorque, são capturados tentando roubar cassetas de um carro ferroviário. Jerry escapa, mas Rocky é capturado e enviado para o reformatório escolar. Adultos, Rocky volta para uma vida de crime, enquanto Jerry torna-se um sacerdote em seu antigo bairro. Eventualmente, Rocky é preso e faz um acordo com seu advogado, James Frazier (Humphrey Bogart), para não denunciar a gangue, em troca de US\$ 100.000 após a sua libertação.

Rocky volta para o bairro, após a sua libertação da prisão, e reencontra Jerry, que tem esperanças na recuperação de Rocky. No entanto, Rocky tem planos de aderir a uma organização criminosa e recolher os US\$ 100.000. Nesse meio tempo, Rocky torna-se ídolo e colega de um bando de jovens infratores. Jerry não gosta dessa influência. Rocky começa namorar uma conhecida de infância, Laury Ferguson (Ann Sheridan), que é agora uma assistente social do local. Frazier tem planos para matar Rocky, em vez de pagar os US\$ 100.000. Quando Rocky descobre o que ele tem em mente, ele rapta Frazier e rouba o conteúdo do seu cofre, o que inclui todas as informações de Frazier e o grupo.

Frazier finalmente paga a Rocky. Desse dinheiro, US\$ 10.000 Rocky tenta dar a Jerry para o projeto de um ginásio. Jerry começa uma campanha para a reforma do governo municipal. Rocky descobre que Frazier e o chefão Keefer (George Bancroft) têm um plano para matar Jerry, a fim de interromper o seu trabalho, Rocky mata-os e foge para uma discoteca. A polícia cerca o local e Rocky é preso e condenado à morte. Jerry o visita no corredor da morte. Ele implora para morrer Rocky acovardado, pois assim a gangue de garotos vai deixar de idolátrá-lo. Rocky recusa, mas como os guardas começam a prendê-lo na cadeira elétrica, ele implora-lhes para não deixá-lo morrer. Mais tarde, quando as crianças lêem o jornal com as notícias da morte de Rocky, Jerry relutantemente confirma a sua covardia e convida as crianças a participar com ele em uma oração para o menino que "não pode correr mais rápido que pude."

Só se vive uma vez (You only live once; Walter Wanger) – 1938

Eddie Taylor (Henry Fonda) é um delinqüente nos EUA da década de 1930, que ajudado pela noiva, Joan Graham (interpretado por Sylvia Sidney), secretária da Defensoria Pública, consegue sair da prisão para tentar uma vida nova. Ele casa-se com Joan, que alimenta uma intensa paixão por ele. Entretanto, Eddie defronta-se com o preconceito social por ser ex-presidiário. É demitido do emprego numa transportadora e é acusado falsamente de assalto a banco com seis mortes. Preso, é condenado à cadeira elétrica. Em desespero, Eddie tenta uma fuga desesperada. Durante a fuga, um amigo, o padre Dolan (William Gargan) vem lhe dar notícias do perdão. Desconfiado, Eddie assassina ao padre e é baleado, mas consegue fugir. Fora dos portões, Eddie telefona para Joan, que está decidida de beber veneno na hora

programada para a execução. Ela rouba suprimentos médicos de uma drogaria e, culpando a si mesma pela situação, recusa o fundamento de Eddie deixá-la. Posteriormente, o casal é falsamente acusado de roubos em todo o país. Joan tem um bebê e o deixa para sua irmã, Bonnie (Jean Dixon). Eles viajam para o norte, para cruzar a fronteira. Um homem na auto-estrada reconhece Joan e chama a polícia. Perto da fronteira, Eddie e Joan são surpreendidos por uma barricada e ambos são feridos. Eddie carrega Joan, no colo, em direção à fronteira. Só depois que ela morre em seus braços, Eddie é baleado. Ele beija Joan e ouve (ao morrer) a voz do Padre Dolan dizer: "Você é livre, Eddie; as portas estão abertas".

Heróis Esquecidos – (The Roaring Twenties; Warner) – 1939

Na França, ao fim da 1ª. Guerra Mundial, três soldados americanos especulam sobre seu futuro. Eddie Bartlett (James Cagney) considera voltar ao seu antigo trabalho, em uma garagem de mecânicos. George Hally (Humphrey Bogart) pretende ser dono de um bar. Lloyd Hart (Jeffrey Lynn), graduado em direito, pretende retomar a carreira. No entanto, os Estados Unidos mudaram. Eddie encontra seu antigo trabalho ocupado e, em face de desemprego galopante, é forçado a dirigir um táxi. Uma noite, ele involuntariamente fornece um pacote de licor a Panamá Smith (Gladys George), dona de uma boate, e os dois são presos. Eddie se recusa a testemunhar contra o Panamá. Como forma de gratidão, ela pague a fiança e o introduz no negócio de bebidas. Através do negócio, ele alcança a prosperidade e poder. Eddie se apaixona por Jean Sherman (Priscilla Lane), mas ela está apixonada por Lloyd, que está trabalhando como advogado de Eddie.

Durante o seqüestro de uma carga de licores, Eddie reencontra Geoge hally. Posteriormente Eddie é arruinado no mercado acionário, durante a quebra da bolsa em 1929. Eddie torna-se um bêbado e volta a guiar um táxi e George, inescrupuloso, prospera. Eddie reencontra Jean, que está feliz, casada com Lloyd, novo empregado no escritório do procurador distrital. George está sendo alvo de uma investigação criminal e pretende assassinar Lloyd. Jean pede a Eddie que intervenha. Eddie, a princípio se recusa, mas cede. Vai conversar com George e o mata. Durante a fuga, é baleado por guarda-costas de George. Cai morto, nos braços de Panamá, que nunca o abandonou.

O Último Refúgio – (High Sierra; Warner) – 1940

Em razão de um indulto concedido pelo governador, Roy Earle (Humphrey Bogart) é libertado do Presídio Mossmoor, após cumprir pena de 8 anos por assalto a banco. Earle encontra com um ex-tira, Jake Kranmer (Barton MacLane), que é capanga de Big Mac (Donald MacBride), um chefe do crime. Big Mac quer Earle comandando um roubo num hotel em uma estância de férias na Califórnia, Tropic Springs, onde só ricos se hospedam. Kranmer dá para Earle dinheiro e um carro, dizendo para que vá para uma pousada nas montanhas. Lá ele se encontra com dois pistoleiros, Red Hattery (Arthur Kennedy) e Babe Kozak (Alan Curtis), que o ajudarão no roubo. Earle vê que Babe tem uma namorada, Marie Garson (Ida Lupino), que trabalhava num bar de strip-tease. Durante o planejamento do assalto, Earle conhece uma família de migrantes e ajuda a filha deles a voltar a andar. No dia do assalto, Marie os acompanha para ajudá-los, mas nem tudo sai como o planejado. O alarme dispara e Earle e os outros assaltantes são procurados e perseguidos. O único que consegue escapar é Roy Earle, que se refugia no alto de uma montanha. Ao fim, cercado, ele é baleado e morto.

Guerra entre Gângsteres / O gângster – (The gangster; Allied Artists) – 1946

Um gângster chamado Shubunka (Barry Sullivan) e seu sócio Nick (Akim Tamiroff) são assediados por um rival, Cornell (Sheldon Leonard), que pretende absorver suas atividades extorsionistas. Nick está apavorado, mas Shubunka só pensa na amante, Nancy (Belita), uma cantora de quem tem um ciúme doentio. Shubunka surpreende Nancy com Cornell e fica arrasado. Ao saber da morte de Nick, ele procura se esconder, pois percebe que levou todos ao fim; não foi vil o suficiente para vencer seus adversários. No fim, ele é morto a tiros pelos homens de Cornell.⁴⁹⁶

O Beijo da Morte (Kiss of Death; 20th Century Fox) – 1947

Nick Bianco (Victor Mature) é um ladrão de segunda categoria, que é preso quando assaltava uma joalheria. Ele se recusa a fazer qualquer acordo com a promotoria, pois se recusa a entregar um colega. Nick é então condenado, mas acredita que tanto sua mulher como suas duas filhas vão saber superar este momento. Ao descobrir que sua

⁴⁹⁶ Sinopse elaborada com o auxílio de MORIN, E. *O outro lado...* p. 166.

mulher cometeu suicídio, Bianco se submete a trabalhar como informante da polícia, com o objetivo de conseguir liberdade condicional e voltar para suas filhas, que estão em um orfanato. Após três anos, Nick é libertado, casa-se novamente e leva uma vida feliz, mas fica sabendo que Tommy Udo (Richard Widmark), um psicopata assassino que delatou, foi absolvido e provavelmente em pouco tempo estará no seu encalço. Nick elabora um plano para entregar Tommy Udo à polícia, pois sabe que o assassino é implacável. Nick avisa a polícia e vai ao encontro de Tommy em um restaurante. Os dois discutem. Na saída do restaurante, Tommy atira em Nick, e é preso no mesmo instante, pela polícia que vigiava. Nick é baleado, mas consegue se salvar.

Amarga Esperança – (They live by night, RKO) – 1948

Um jovem ingênuo, Bowie (Farley Granger) foge da penitenciária na companhia de dois criminosos brutais, Chicamaw (Howard da Silva) e T-Dub (Jay C. Flippen). Ferido em um acidente de carro, Bowie é atendido por Keechie (Cathy O'Donnel). Bowie e Keechie se apaixonam, casam-se e tentam começar uma vida nova. Porém Chicamaw e T-Dub obrigam Bowie a cometer outro roubo, que é um desastre. O casal vive se escondendo, até que a irmã de Keechie, na esperança de tirar o próprio marido da prisão, delata Bowie e ele é abatido pelas balas dos policiais.

Força Diabólica (Force of Evil; MGM) – 1948

Joe Morse (John Garfield) é um inescrupuloso e ambicioso advogado que, representa o chefe do crime e banqueiro do jogo de números Ben Tucker (Roy Roberts). Tucker quer unificar todo o "jogo do bicho" em uma única e poderosa organização. Para fazê-lo sem o uso da violência e sem transpor nenhuma lei, Joe precisa acabar com todos os pequenos "bicheiros", sendo que, entre eles, está seu irmão mais velho Leo Morse (Thomas Gómez). Leo é seqüestrado pelos homens de Ficco (Paul Fix), o rival de Tucker. Ao saber dos fatos, Joe vai procurar Tucker. Encontra-o celebrando um acordo. Tucker tenta acalma-lo, mas Ficco revela que Leo morreu de um ataque do coração. Joe agride Ficco, derrubando uma lâmpada. No escuro, Ficco mata Tucker, pensando que era Joe, e Joe mata Ficco. Joe vai procurar o corpo de Leo jogado na margem do rio e decide cooperar com a polícia.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ Sinopse elaborada com o auxílio de MORIN, E. *O outro lado...* p. 164.

Paixões em fúria (Key Largo; Warner) – 1948

O ex-militar Frank McCloud (Humphrey Bogart) vai visitar o padrasto inválido (Lionel Barrymore) e a esposa Nora Temple (Lauren Bacall) de um amigo falecido durante a guerra. Eles são proprietários de um hotel, em Key Largo, na Flórida. Durante a visita, um furacão despenca sobre a ilha. Presos no hotel e mantidos sob a mira de um sádico gangster em fuga, Johnny Rocco (Edward G. Robinson). Rocco está elaborando um esquema de falsificação de dinheiro. McCloud é o único capaz de enfrentar Rocco, mas a dura realidade do pós-guerra pode ter-lhe retirado qualquer vontade de lutar. Na ânsia de fugir para Cuba, Rocco obriga McCloud a dirigir um barco. Durante a viagem, McCloud elimina diversos capangas e consegue matar Johnny Rocco.

Mortalmente perigosa (Gun Crazy / Deadly is Female; King Brothers) – 1949

Desde a infância, Bart Tare (John Dall) é obcecado por armas de fogo. Depois de passar anos em um reformatório, ele se torna adulto e conhece Annie Laurie Starr (Peggy Cummings), uma insinuante e misteriosa atiradora, em um espetáculo de circo. Durante um concurso de tiro, Bart a vence e é contratado para formar uma dupla no espetáculo. Os dois se casam e, quando ficam desempregados, Annie convence Bart a roubar. Ambos cometem uma série de roubos à mão armada. Apesar de seus conflitos de consciência, Bart não condena nem abandona a companheira. Durante os assaltos, Annie passa a matar inocentes. Procurados pela polícia, eles vão se esconder na cidade natal de Bart. Seus amigos de infância tentam convence-los a se entregar, porém os dois fogem e se embrenham no pântano, onde são metralhados pelos policiais⁴⁹⁸.

Fúria Sanguinária – (White Heat; Warner) – 1949

A quadrilha do sádico e cruel Cody Jarrett (James Cagney) assalta um trem e mata quatro ferroviários. A esposa de Cody, Verna (Virginia Mayo), é amante de Big Ed (Steve Cochran) que vislumbra um dia comandar o bando. Todos sentem medo de Cody, achando que ele é louco. Cody só tem o apoio da mãe. Para evitar ser preso por

⁴⁹⁸ Sinopse elaborada com o auxílio de MORIN, E. *O outro lado...* p. 189.

assassinato, Cody resolve se entregar pelo roubo de um hotel em Springfield, Illinois. O Comissário Evans (John Archer) designa o agente secreto Hank Fallon (Edmond O'Brien) para ser, sob a falsa identidade de Vic Pardo, o companheiro de cela de Cody. Ele está prestes a perder a liderança e ser assassinado, quando é ajudado por Vic Pardo. Pardo entra na gangue para monitorar Cody. Ao saber da morte da mãe, Cody foge da prisão e mata Big Ed. Passa a planejar o assalto a uma refinaria. Informados por Fallon, os policiais cercam o local. Recusando a entregar-se, Cody morre em uma explosão.⁴⁹⁹

Um preço para cada crime – (Murder, Inc., The Enforcer; U.S. Pictures) – 1951

O promotor público Martin Ferguson (Humphrey Bogart) tenta desvendar um esquema elaborado por Albert Mendoza (Everett Sloane), chefe de uma quadrilha de assassinos. Todas as testemunhas de Ferguson morrem antes que possam depôr. A última vítima foi Joseph Rico (Ted de Corsia), um trapaceiro de segunda categoria que caiu do alto de um prédio, paranóico de temor. Ferguson passa a obter informações de Big Babe Lazich (Zero Mostel) e Philadelphia Tom Zaca (Jack Lambert), pequenos escroques que podem ser o fiel da balança para a condenação de Mendoza. Investigando todos os detalhes do caso, Ferguson descobre a única testemunha do primeiro crime de Mendonza e consegue leva-lo à cadeira elétrica.

Os corruptos – (The big heat; Warner) – 1953

Dave Bannion (Glenn Ford) é um detetive da polícia extremamente honesto, que fica sabendo que outro detetive cometeu suicídio. Ao conversar com Bertha Duncan (Jeanette Nolan), a viúva, Bannion fica sabendo que ele ficou muito deprimido após saber que era um doente terminal. Porém a amante do morto, Lucy Chapman (Dorothy Green), tinha outra história para contar. Ela afirma que, ao se matar, deixou uma nota detalhando uma complexa trama de corrupção no departamento, que é comandada por Mike Lagana (Alexander Scourby). Agora Bertha quer usar esta nota para chantagear Lagana. Quando Lucy é achada morta ao lado de uma estrada abandonada, com o corpo dela mostrando sinais óbvios de tortura, Dave se convence que a história dela era real e vai até Lagana, o ameaçando de expôr seus

⁴⁹⁹ Sinopse elaborada com o auxílio de MORIN, E. *O outro lado...* p. 165-166.

crimes. Lagana então ordena que Bannion seja morto, mas a bomba no carro colocada para matar Dave acaba matando Katie (Jocelyn Brando), sua esposa. Lagana alega insubordinação e tira a insígnia de Bannion, mas ele se convence que querem destruir as pistas. Assim Dave investiga o caso, pois quer conseguir justiça. Ele tem como aliada Debby Marsh (Gloria Grahame), a ex-namorada de Vince Stone (Lee Marvin), que deformou metade do rosto dela com água fervente. Debby entrega o esquema todo e aos poucos Dave destrói o esquema de Lagana, descobrindo diversos policiais corruptos. Ao fim da película, Dave restitui seu posto de detetive da polícia.

Uma rajada de balas – (Bonnie and Clyde; Warner) – 1967

Durante a Grande Depressão, Bonnie Parker (Faye Dunaway) conhece Clyde Barrow (Warren Beatty), um ex-presidiário que foi solto por bom comportamento, quando este tenta roubar o carro de sua mãe. Atraída pelo rapaz, ela o acompanha. Ambos iniciam uma carreira de crimes, assaltando bancos e roubando automóveis. Conhecem o mecânico C.W. Moss (Michael J. Pollard), que passa a ser o novo companheiro da dupla, mas durante um assalto matam uma pessoa e são caçados daí em diante como assassinos. Ao grupo une-se Buck (Gene Hackman), o irmão de Clyde recém-saído da cadeia, e Blanche (Estelle Parsons), sua mulher. Sucedem-se os assaltos e logo o quinteto ganha fama em todo o sul do país. Uma noite, são cercados por vários policiais e, obrigados a matar para fugir, são perseguidos em vários estados. Ao fim da películas, são traídos por C. W. Moss e emboscados. Sem chance de reação, são metralhados impiedosamente.

Poderoso Chefão – (The Godfather; Paramount) – 1972

Após se recusar a entrar no tráfico de drogas, Don Vito Corleone (Marlon Brando) sofre uma tentativa de assassinato por parte de Sollozzo (Al Lettieri). Tentando salvar a família, Michael (Al Pacino), um capitão da marinha muito decorado que há pouco voltou da 2ª Guerra Mundial, toma as rédeas da família e elabora um plano de vingança. Convidado para uma reunião de negócios, Michael assassina a Sollozzo e seu protetor, o chefe de polícia local. Para fugir de uma possível represália, decide se refugiar na Itália. Lá, acaba se casando com uma moça nativa. Nesse meio tempo, seu irmão Sonny Corleone (James Caan) é assassinado. Com o passar do tempo, mafiosos rivais descobrem o esconderijo de Michael e tentam assassiná-lo também, mas

acabam matando sua esposa. Michael decide, então, voltar para os Estados Unidos e reorganizar a família. Com o auxílio dos conselhos do velho Don Corleone, Michael descobre os traidores e traça um plano de vingança, eliminando todos os concorrentes e consolidando o poder da família. Com a morte de Vito Corleone, Michael se torna o novo Poderoso Chefão.

Poderoso Chefão, Parte II – (The Godfather II; Paramount) – 1974

Início do século XX. Após a máfia local matar sua família, o jovem Vito (Robert De Niro) foge da sua cidade na Sicília e vai para a América. Já adulto em Little Italy, Vito luta para ganhar a vida (legal ou ilegalmente) para manter sua esposa e filhos. Ele mata Black Hand Fanucci (Gastone Moschin), que exigia dos comerciantes uma parte dos seus ganhos. Com a morte de Fanucci o poderio de Vito cresce muito, mas sua família (passado e presente) é o que mais importa para ele. Um legado de família que vai até os enormes negócios que nos anos 50' são controlados pelo caçula, Michael Corleone (Al Pacino). Agora baseado em Lago Tahoe, Michael planeja fazer por qualquer meio necessário incursões em Las Vegas e Havana instalando negócios ligados ao lazer, mas descobre que aliados como Hyman Roth (Lee Strasberg) estão tentando matá-lo. Crescentemente paranóico, Michael também descobre que sua ambição acabou com seu casamento com Kay (Diane Keaton) e até mesmo seu irmão Fredo (John Cazale) o traiu. Escapando de uma acusação federal, Michael concentra sua atenção para lidar com os seus inimigos. O fim da película é marcante, com Michael ordenando o assassinato de seu próprio irmão, Fredo.

Scarface (Scarface, Universal) – 1983

Toni Montana (Al Pacino) é um criminoso cubano exilado. Ele vai para Miami e em pouco tempo está trabalhando para um chefe das drogas. Sua ascensão na quadrilha é meteórica, mas quando ele começa a sentir interesse na amante do chefe (Michelle Pfeiffer) este manda matá-lo. No entanto ele escapa do atentado, mata o mandante do crime, fica com a amante dele - mas simultaneamente sente desejos incestuosos por sua irmã (Mary Elizabeth Mastrantonio) - e assume o controle da quadrilha. Em pouco tempo ele ganha mais dinheiro do que jamais sonhou. No entanto ele está na mira dos agentes federais, que o pegam quando ele está "lavando" dinheiro. Mas seu problema pode ser

resolvido se ele fizer um "serviço" em Nova York para um grande traficante e pessoas influentes, que podem manipular o poder para ajudá-lo. Porém, a missão toma um rumo inesperado quando, para concretizá-la, ele precisa matar crianças. Camonte nega e mata ao assassino. Em seguida, descobre que sua irmã está vivendo com seu amigo. Irritado, mata a esse amigo e se isola em sua mansão. Diversos traficantes o atacam e Camonte é metralhado em sua mansão.

Era uma vez na América – (Once Upon a Time in América; Warner) – 1984

Na década de 20, David Noodles Aaronson (Robert De Niro) e Maximillian Bercouicz (James Woods), dois amigos de descendência judaica, crescem juntos cometendo pequenos crimes nas ruas do Lower East Side, Nova York. Gradualmente estes crimes assumem proporções maiores e a Máfia judaica passa a ter tanta força que os amigos do passado se tornam rivais. A narrativa da película percorre desde seus dias de infância, atravessa o apogeu durante a Lei Seca e retrata o reencontro deles após 35 anos. Maximilliam se tornou um influente político, utilizando o dinheiro dos vários anos de crime, enquanto Noodles perdeu tudo o que tinha, indo para um exílio forçado.

Os intocáveis – (The Untouchables; Paramount) – 1987

Na Chicago dos anos 30, o jovem agente Eliot Ness (Kevin Costner) tenta acabar com o reinado de terror e corrupção instaurado pelo gângster Al Capone (Robert De Niro). Em virtude da corrupção policial, as tentativas resultam em fracassos contínuos. Para conseguir completar a missão, ele recruta um pequeno time de corajosos e incorruptíveis homens: Jim Malone (Sean Connery); o italiano Giuseppe Petri, que mudou seu nome para George Stone (Andy Garcia) ao ingressar na Academia de Polícia, e o agente contador Oscar Wallace (Charles Martin Smith). O conjunto funciona bem e eles começam a causar grandes prejuízos ao criminoso. Oscar e Jim são assassinados em represália. Eliot Ness e George Stone conseguem prender um contador do grupo de criminosos e levam Al Capone à prisão, por sonegação de impostos.

Os bons companheiros – (Goodfellas; Warner) – 1990

Henry Hill (Ray Liotta) cresceu no Brooklyn, Nova York, e sempre sonhou em ser gângster. Ele começou sua "carreira" aos 11 anos e se torna protegido de um mafioso em ascensão. Sendo tratado como filho por mais de vinte anos, envolve-se através do tempo em golpes cada vez maiores, com outros gângsteres (Robert de Niro e Joe Pesci). Neste período acaba se casando, mas tem uma amante, que visita regularmente. Não consegue ser um membro efetivo da máfia, pois seu pai era irlandês. No auge do prestígio, se envolve com o tráfico de drogas e ganha muito dinheiro. Essa atividade acaba despertando o interesse de agentes federais. Para evitar uma condenação longa, faz um acordo e entrega todos seus ex-colegas.

Poderoso Chefão, parte III – (Godfather, part III; Paramount) - 1990

Nova York, 1979. A Ordem de San Sebastian, um dos maiores títulos dados pela Igreja, é dada para Michael Corleone (Al Pacino), após fazer uma doação à Igreja de US\$ 100 milhões, em nome da fundação Vito Corleone, da qual Mary (Sophia Coppola), sua filha, é presidenta honorária. Michael está velho, doente e divorciado, mas faz atos de redenção para tornar aceitável o nome da família Corleone. Na comemoração pelo título recebido, após 8 anos de afastamento, Michael recebe "Vinnie" Mancini (Andy Garcia), seu sobrinho, que a pedido de Connie (Talia Shire) é apresentado a Michael manifestando vontade de trabalhar com o tio. Nesta tentativa de diálogo a conversa toma um rumo hostil, pois participava também da reunião Joey Zasa (Joe Mantegna), que agora mantém o domínio de uma área outrora mantida por Don Vito Corleone, o pai de Michael. Vinnie é chefiado por Zasa, mas fala que não quer continuar, principalmente pela traição de Zasa de não reconhecer o poder de Michael. Vinnie é quase morto pelos capangas de Zasa e uma guerra pelo poder tem início. Um arcebispo da Igreja solicita a Michael US\$ 600 milhões, pois resolveria o déficit da Igreja, oferecendo em troca que Michael ganhe o controle majoritário da Immobiliare, antiga e respeitável empresa européia de propriedade da Igreja. Michael concorda, mas isto deixa vários membros do clero contrariados, que não o aceitam por sua vida duvidosa.

Cães de Aluguel (Reservoir Dogs, Live América Inc.,) – 1992

Um criminoso reuniu seis bandidos para um grande roubo de diamantes, mas estes seis homens não sabem nada um sobre os outros e

cada um utiliza uma cor como codinome. Porém durante o assalto algo ao saiu , pois diversos policiais esperavam no local. Mr. White (Harvey Keitel) levou Mr. Orange (Tim Roth), que na fuga levou um tiro na barriga e morrerá se não tiver logo atendimento médico, para o armazém onde tinha sido combinado que todos se encontrassem. Logo depois chegou Mr. Pink (Steve Buscemi), que está certo que um deles é um policial disfarçado e eles precisam descobrir quem os traiu. Em um clima de acusações mútuas a situação fica cada vez mais insustentável. Ao fim da película, os gângsteres discutem entre si e se matam mutuamente.

Pulp Fiction, Tempo de Violência – (Pulp Fiction, A Band Apart) – 1995

Diversas histórias entrelaçadas por seus personagens. Dois assassinos profissionais, Jules (Samuel L. Jackson) e Vincent Vega (John Travolta) vão fazer a cobrança para o gângster Marsellus Wallace (Ving Rhames) e matam garotos em um apartamento. Vincent é obrigado a sair com a garota do chefe, a sedutora Mia (Uma Thurman). Enquanto ele tenta se controlar, temendo passar dos limites, Mia tem uma overdose de heroína. Finalmente, Butch (Bruce Willis) um boxeador decadente, aplica um golpe milionário em Marsellus e é caçado impiedosamente.

Estrada para a perdição (Road to Perdition; Dreamworks) – 2002

Durante a Depressão, mais exatamente no inverno de 1931, Michael Sullivan (Tom Hanks) é um zeloso pai de família, que ama muito sua esposa, Annie Sullivan (Jennifer Jason Leigh), e seus filhos, Michael Sullivan Jr. (Tyler Hoechlin) e Peter Sullivan (Liam Aiken). Porém, ele vive moralmente em conflito, pois trabalha como assassino profissional para um irlandês, John Rooney (Paul Newman), um idoso chefe de quadrilha que criou Sullivan como se fosse seu filho. Michael Jr., o filho mais velho, fica curioso sobre a profissão misteriosa do seu pai, então se esconde no automóvel dele e acaba testemunhando a execução de Finn McGovern (Ciarán Hinds), que foi morto por Connor Rooney (Daniel Craig), o filho biológico de John. Michael vê seu pai e outros capangas ajudarem a terminar o "serviço", ficando tão apavorado que tenta fugir. Rapidamente seu pai entende que o filho viu tudo, mas Sullivan tentou acalmar Connor, dizendo que seu filho não diria nada.

Aparentemente ele teve sucesso, mas Connor é na verdade bem paranóico e instável. Connor acredita que só terá segurança quando Sullivan e toda a sua família estiver morta, logo ele mesmo mata a mulher de Sullivan e Peter, o caçula. Porém Sullivan, que seria morto em outro local, consegue escapar e rapidamente pega Michael e foge. Enfurecido com estas traições, Sullivan decide se vingar, mas antes pretende deixar o filho com parentes em Perdição, uma cidade rural. Quando o perigo eminente passa, ele acaba expondo para Michael os aspectos mais sangrentos de sua profissão, mas logo Harlen Maguire (Jude Law), um assassino profissional, está no seu encalço. Sullivan tenta então atingir os mafiosos, roubando altas quantias que eles têm em bancos, pois pretende forçar as quadrilhas que ofereçam Connor em sacrifício para ele, em troca, terminar com os roubos.

Os infiltrados (The Departed; Warner Bros) – 2006

A polícia trava uma verdadeira guerra contra o crime organizado em Boston. Billy Costigan (Leonardo DiCaprio), um jovem policial, recebe a missão de se infiltrar na máfia, mais especificamente no grupo comandado por Frank Costello (Jack Nicholson). Aos poucos Billy conquista sua confiança, ao mesmo tempo em que Colin Sullivan (Matt Damon), um criminoso que foi infiltrado na polícia como informante de Costello, também ascende dentro da corporação. Tanto Billy quanto Colin sentem-se aflitos devido à vida dupla que levam, tendo a obrigação de sempre obter informações. Porém quando a máfia e a polícia descobrem que entre eles há um espião, a vida de ambos passa a correr perigo. Por fim, alvo de inúmeras desconfianças, Sullivan decide matar Frank Costello, pois descobre que ele também é informante do FBI. Com a morte de Costello, Billy aparece e descobre que Sullivan é um informante do crime. Billy é assassinado por outro policial infiltrado. Todos abandonam Sullivan. Ao fim da película, Sullivan também é assassinado, por um ex-policial honesto.

O gângster – (American Gangster; Universal) – 2007.

Início dos anos 70. O impacto da Guerra do Vietnã nos Estados Unidos é avassalador e a corrupção policial em Nova York é gigantesca. Neste contexto ascende Frank Lucas (Denzel Washington), aprendiz de um dos maiores líderes negros do crime. Lucas aproveita a morte de seu mentor para assumir a liderança do tráfico em Nova York, já que vende um produto mais puro e mais barato. Lucas logo torna-se uma

celebridade na cidade, superando seus concorrentes no mercado em que atua. Richie Roberts (Russell Crowe) é um implacável detetive, resolve agir para desbaratar o negócio de Lucas. Depois de muitas investigações, Roberts descobre o esquema de importação de Lucas. O transporte de drogas era feito através de aeronaves militares, vindas diretamente do Vietnã. Lucas se entrega e coopera com as investigações, para reduzir sua pena. Através de suas informações, um impressionante esquema de corrupção e de crimes é desfeito.