

*Imitações
da Vida*

**CINEMA
CLÁSSICO
AMERICANO**

Editor responsável: Suzana Ramos

Título: *Imitações da Vida – Cinema Clássico Americano: Ensaios para Mário Jorge Torres*

Texto: © dos autores

Imagens: todas as imagens utilizadas neste livro são fotogramas de filmes, exceptuando a fotografia do Cine Royal, cujo autor não foi possível identificar.

Imagem da capa: arranjo gráfico sobre cartaz do filme *Imitation of Life*

Paginação: JuSA

Revisão: Suzana Ramos

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados para esta edição por BookBuilders / Letras Errantes, Lda.

BookBuilders é uma chancela editorial de

Letras Errantes, Lda.
Rua Oceano Atlântico, 5
2560-510 Silveira
www.bookbuilders.net
info@bookbuilders.net

1.ª edição, Dezembro de 2020

Esta é a primeira tiragem deste livro, impressa na
Papelmunde, em Dezembro de 2020
com o Depósito legal 477834/20
e o ISBN 978-989-8973-26-9

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

Imitações da Vida

**CINEMA
CLÁSSICO
AMERICANO**

Ensaio para
MÁRIO JORGE TORRES

JOSÉ BÉRTOLO
FERNANDO GUERREIRO
CLARA ROWLAND
Organizadores



«I'll show whether I have lost my nerves
and my brains!»

Da cidade em *O Pequeno César*

JOSÉ DUARTE

Para o Professor Mário Jorge Torres, que me ensinou a ver.

Uma notícia (in)esperada

«Mother of mercy, is this the end of Rico?» (*O Pequeno César*, 1931) encerra, em si, uma das frases mais icónicas do cinema clássico, principalmente do filme de *gangsters*⁽¹⁾. A frase proferida por Rico (Edward G. Robinson), e com a qual o realizador Mervyn LeRoy terminava um dos primeiros filmes do período sonoro, dava conta da ascensão e queda de um homem e viria a imortalizar a personagem, mas também o actor que a interpretou.

(1) Nota em relação ao texto: todas as traduções aqui presentes são da responsabilidade do autor.

Parte integrante do primeiro «ciclo» do filme de *gangsters* – que inclui *O Inimigo Público* (1931), de William A. Wellman, e *Scarface, o Homem da Cicatriz* (1932) –, o filme de LeRoy, juntamente com os outros dois, iria estabelecer desde logo as convenções que definiriam o género. Apesar de obras como *The Musketeers of Pig Alley* (1912), de David W. Griffith, ou *Underworld* (1927), de Josef von Sternberg, apresentarem inicialmente características que os colocam como filmes que antecedem o primeiro «ciclo», é comumente acordado entre os diferentes críticos (Neale 2000; Fran Mason 2002 ou Gledhill 2008) que o lançamento destes três filmes foi fulcral no surgimento do género⁽²⁾.

É certo que os filmes de Griffith e Sternberg já revelavam um caminho no qual se reflectia, por um lado, sobre uma certa marginalidade que estava indubitavelmente ligada ao (sub)mundo do crime, e, por outro, como nota Schatz (1981: 99), sobre a forma como o *gangster* servia de mapa para o meio urbano, local de eleição para os negócios obscuros perpetuados pelos criminosos. Como acrescenta ainda este autor, os locais por onde os *gangsters* circulavam eram simultaneamente perigosos e exóticos, contribuindo o cinema para a sua popularidade e romantização. Contudo, só um pouco mais tarde, com os três filmes acima referidos, o cinema viria a centrar a sua atenção num mundo que olha além da sociedade legítima, tornando o invisível visível.

Paralelamente, o contexto em que o género se afirma é bastante particular. Do ponto de vista cultural, este é um grande momento de transição, uma vez que, fruto da crescente industrialização dos Estados Unidos da América, como nota Jonathan Rees (2016:2), as cidades americanas – que até então não tinham tido o papel que desempenhavam agora – encheram-se de imigrantes, o que originou a sua consequente expansão. O aumento gradual da população representou o progresso de grande parte dos centros urbanos – especialmente a nível de edifícios e de outras infraestruturas importantes –, mas também

(2) Fran Mason (2002:1), em particular, considera que estes primeiros filmes são precursores do género por contarem uma história ainda dentro do contexto Vitoriano e pelo facto de essa história se centrar, de um modo geral, num confronto entre a mulher (vítima) e o homem (criminoso), do qual *The Musketeers of Pig Alley* é um bom exemplo.

implicou outros problemas, em particular a tensão entre velhos e novos valores ou, de forma mais visível, a grande desigualdade económica e a distribuição de riqueza.

Com a crise de Wall Street, em 1929, esta disparidade acentuou-se e não afectou apenas os mais pobres. O *Crash* da bolsa que atingiu o seu auge em 1931 – a data de lançamento de *O Pequeno César* –, e que surgiu um pouco de forma (in)esperada, como atenta David Eldrige (2008:1), por ter sido inicialmente considerada uma simples recessão, atingiu de formas diferentes um elevado número de pessoas. O impacto desta, que só se sentiu a longo prazo, foi devastador, como sublinha ainda o autor ao enumerar as consequências da crise durante os primeiros anos da sua duração:

Treze milhões de pessoas estavam desempregadas em 1933 – um quarto da força de trabalho americana. Algumas cidades industriais, como Detroit, viram as taxas de desemprego atingirem 50%. Estima-se que um terço dos que permaneciam empregados só se mantiveram a trabalhar em *part-time* e por salários mais baixos. Isto também atingiu as receitas fiscais. À medida que a carga sobre os governos da cidade e do estado aumentava, vários foram forçados a receber tanta dívida que também eles não cumpriam com as suas obrigações ou reduziam os orçamentos para os serviços sociais num momento em que a procura nunca tinha sido tão grande. O facto de 100 000 americanos se terem candidatado a empregos na Rússia Soviética parecia simbólico da interrupção abrupta do «Sonho Americano». (2008: 2)

O impacto da recessão económica fez a nação americana sentir-se profundamente fragilizada. Os seus efeitos foram arrasadores nas zonas rurais, mas manifestou-se de forma mais evidente nas áreas urbanas, onde o desemprego era maior e onde os níveis de pobreza se acentuaram. As condições de vida na cidade pioraram com as conhecidas «Hoovervilles», enquanto expressão maior da quantidade de desalojados que a Grande Depressão havia criado.

Além disso, o crime e a violência aumentaram gradualmente não só dadas estas condições, mas também pela aplicação da chamada «Lei Seca» (1920-1933), que contribuiu para o aumento do crime organizado e da corrupção, nomeadamente a nível da formação de

gangues (alguns até em colaboração com a polícia e as autoridades oficiais). Estes lucravam com a produção ilegal de bebidas alcoólicas e com o controlo do território. O contexto apontado aqui de forma breve dá conta de um momento muito particular que determinou a popularização dos *gangsters*, em especial não só porque estes se tornaram heróis por representarem a transgressão das condições económicas existentes, mas também porque tentavam contornar a ideologia vigente e conquistar o sonho americano que, tendo em conta o contexto, deixava de ser uma possibilidade ao alcance de todos.

Hollywood não ficou alheia a todas estas questões e o cinema teve um papel preponderante na romantização da figura do *gangster* que, como explicita Fran Mason (2002: 4), se tornou numa das principais figuras do mundo industrializado moderno, articulando as relações de poder e as tensões que dominaram grande parte do início do século xx. Por um lado, este representa a urgência de uma liberdade individual mostrando, de algum modo, as relações de perda do indivíduo contra a sociedade. Por outro, o filme de *gangsters* tornou-se o espaço de ideologias opostas: uma ligada a uma posição mais tradicional, a da ordem, e outra, a do excesso, que está marcada pela modernidade.

Neste contexto, Amanda Anne Klein (2011: 32) nota que quer a situação económica e social, quer o cinema, quer ainda o espaço urbano, reúnem as condições ideais para a afirmação do *gangster* durante este período. Para a autora, o mundo do filme de *gangsters* reflecte a sua marginalidade, mostrando também quão marginal e criminoso pode ser o espaço urbano. Aliás, a ideia de que a cidade está inequivocamente ligada ao *gangster* e ao filme de *gangsters* é reforçada por vários críticos, entre os quais se destacam Fran Mason quando afirma:

O filme de *gangsters* situa-se numa cidade industrial e tecnológica, onde a moralidade tradicional se tornou relaxada ou inexistente, onde o princípio do prazer e uma representação mais fácil da sexualidade e do desejo são possíveis (como é o caso do clube nocturno e da taberna clandestina), onde a racionalização e a rotinização são motivos dominantes (na sistematização da vida de gangue em estruturas corporativas e na rotinização da violência) e onde mercadorias, consumismo e dinheiro formam a rede de desejos na qual o gangster se insere. (2002: 15)

A autora toca, assim, num dos pontos essenciais dos primeiros filmes de *gangsters* que, sendo reflexo da realidade onde estavam inseridos, se transformaram em importantes documentos históricos e políticos de um período conturbado da história dos Estados Unidos da América. Nestes filmes, a cidade é o local onde o *gangster* dispõe de várias ferramentas para progredir e conquistar o sonho americano, permitindo-lhe a tão desejada mobilidade que até então lhe tinha sido negada. A iniciativa de tomar o destino nas suas próprias mãos, indo além dos sistemas políticos estabelecidos, sublinha o desejo por parte de muitos imigrantes de conseguirem também conquistar esse sonho. Perante uma sociedade já dividida, entre novos e velhos valores, e sendo uma ameaça à sociedade vigente, o público rapidamente se associou a quem surge como um elemento disruptor no espaço urbano e quem conquistava, à força, aquilo que lhes tinha sido negado.

Todavia, se por um lado, como este artigo tenta demonstrar, a cidade é essencial para compreender a ascensão e a importância do *gangster*, por outro, este espaço também é responsável pela sua queda. Assim, se num primeiro momento o filme de *gangsters* surge num período de grande modernização do espaço urbano e regista essas transformações (o som, o tempo, os instrumentos modernos), ele também é prova de que a cidade recebe e rejeita o *gangster* – numa tensão que opõe o caos e a ordem – provando que o seu destino surge inevitavelmente ligado a uma tragédia que revela dois mundos opostos desde o início. Deste modo, se é certo que os espaços culturais da modernidade permitem liberdade, estes também a controlam. A cidade é, assim, o local por excelência que contém em si os extremos do êxito e do falhanço, ficando implícito nos filmes de *gangsters* – e ainda mais em *O Pequeno César* – um comentário sobre a natureza e o poder dos espaços urbanos (Shadoian 2003), pois sabemos desde cedo que o percurso do *gangster* está, de um modo geral, condenado à partida.

A proposta aqui apresentada pretende fazer uma breve análise de algumas destas questões ao olhar para o filme *O Pequeno César* a partir de uma leitura que mostra a ligação entre o espaço urbano e o filme, e também o modo como alguns destes elementos são reveladores da ascensão e queda do protagonista. Esta análise terá por base quatro elementos essenciais que permitirão uma leitura mais transparente

destas e de outras questões: o som, o tempo, os instrumentos da modernidade (como o carro, o telefone ou a metralhadora), e, finalmente, o espaço.

Entre amigos – da cidade em *O Pequeno César*

Se há característica que distingue *O Pequeno César* de grande parte dos outros filmes é o facto de ter sido o primeiro de um ciclo sobre *gangsters* em que o som foi preponderante. É de notar que o público, por esta altura, estava familiarizado com o som no cinema, em particular porque os estúdios tinham já iniciado várias experiências sonoras, como será o maior exemplo *Lights of New York* (1928), de Bryan Foy. Contudo, o filme de LeRoy surge num momento em que o som já é parte integrante do cinema.

A cena inicial do filme é geralmente tida como um bom exemplo da forma como o som dava conta 1) da violência a que o espectador teria acesso dentro e fora de campo; 2) do filme de *gangsters* como um espectáculo; 3) da vivência da vida moderna, em particular do espaço urbano. Na cena de abertura, um veículo chega à estação de gasolina, Rico sai do carro com a pistola na mão, assalta a estação, a luz é apagada, mata o empregado e segue o caminho com o seu colega Joe (Douglas Fairbanks Jr.), os quais encontramos momentos depois, numa elipse temporal que é característica deste filme, num café a comer. Nesta cena, os disparos com que Rico mata o empregado da estação de gasolina são apenas ouvidos e nunca vistos, mas sublinham a violência do acto e confirmam ainda um dos lemas do protagonista: «Shoot first, and argue afterwards!»

Não só este momento inicial e o seguinte são de grande importância no contexto da história, como também são reveladores da forma como as acções do *gangster* estão desde logo incorporadas e são invocadas na era sonora. Assim, como referido anteriormente, o som acentuava a violência levada a cabo pelos *gangsters*, mas também foi essencial, nas palavras de Ron Wilson (2018: 57), para informar os espectadores em relação ao modo como o cinema capturava o pulsar da paisagem urbana. O som permitia uma descrição mais realista e, por consequência, mais emocionante da relação que o *gangster* mantinha com o ambiente que

o rodeava. O filme de *gangsters* reproduzia os barulhos principais do espaço urbano: os carros, os sons da rua, dos espectáculos, mas também os outros sons alternativos e que estavam directamente associados à cultura do (sub)mundo que caracterizava a vida do criminoso e a linguagem utilizada.

Como acrescenta ainda o autor (2018: 69), é neste período que Hollywood começa a empregar actores étnicos, como é o caso de Edward G. Robinson e James Cagney, cujas vozes se tornam icónicas no período da Grande Depressão. O diálogo ganhou cada vez mais importância permitindo a actores, realizadores e argumentistas não só registar a variedade cultural que caracterizava a vida metropolitana, como também acentuar a força da ambivalência do *gangster*: não havendo outra alternativa, esta vida podia ser uma forma de enfrentar a crise. Mais uma vez, a cena inicial dá conta desse aspecto quando Rico começa a falar sobre subir na vida, ir para a grande cidade e tornar-se alguém poderoso. Para Rico, um pouco ao contrário de Joe, a forma mais fácil de ascender socialmente é por via da violência, conquistando o (seu) sonho americano à força, o que reforça a sua atitude individualista.

Aliás, esse é um dado importante ao longo de todo o filme: vindo do mundo rural, e incapaz de conseguir atingir a mobilidade social neste espaço, a acção de Rico tem maior valor na cidade, onde contrasta com a inacção dos outros *gangsters*, primeiro com Sam Vettori (Stanley Fields)⁽³⁾ – após o assalto ao clube nocturno «The Bronze Peacock» – e depois, mais tarde, quando afasta Arnie (Maurice Black) do seu próprio território, culminando com o convite final de Big Boy (Sidney Blackmer) para controlar o território de um outro *gangster*, Pete Montana (Ralph Ince). A ascensão de Rico (ou Little Caesar, como fica conhecido após o primeiro assalto) dá-se tão rápido quanto a sua queda. Ao contrário dos outros criminosos acima referidos, Rico surge representado como um agente do excesso e do caos, o que remete para uma potencial desestabilização de uma ordem que não diz unicamente respeito ao sistema. Neste sentido, ele também

⁽³⁾ Note-se, por exemplo, a forma relaxada e rotineira como Vettori, mesmo perante situações de grande agitação, continua calmamente a jogar às cartas. Não só este comportamento evidencia o controlo que tem do seu território, como revela uma certa inacção que contrasta com a atitude mais activa de Rico.

põe em causa o precário equilíbrio que existe entre o espaço, o seu controlo, e a relação dos outros chefes com a polícia, por exemplo. Quando Rico assalta o clube nocturno e mata, sem necessidade, um dos comissários da polícia, mostra que não teme nada nem ninguém, e que é ele que dita o seu destino ao seu próprio ritmo. Contudo, estas acções também revelam um total desconhecimento das regras que regem o mundo criminoso onde se quer inserir.

Se o som, como temos verificado até agora, é decisivo para perceber o percurso e a cadência quer do filme, quer da trajetória de Rico, ele é igualmente relevante para a questão do tempo, que é outro elemento essencial no filme. A montagem rápida, marcada por uma sucessão de elipses, o diálogo acelerado, ou a agitação cidadina remetem para a forma como o tempo é crucial no filme. Regressando novamente à cena inicial percebemos como Rico tenta, desde logo, controlar o tempo. Após o assalto à estação de gasolina, e chegado ao *diner* com Joe, Rico atrasa o relógio do restaurante para ter um álibi. Igualmente importante é a cena do banquete em que lhe é oferecido um relógio que o protagonista descobre, pouco tempo depois, ter sido roubado.

Estas duas formas de olhar o tempo, visível e invisível (mas presente), acentuam, como explora Elder Takana (2017) num extenso artigo sobre o filme, primeiro, as novas condições de trabalho do início do século xx que estão directamente relacionadas com a produção em massa, resultantes da mecanização da indústria; segundo, denotam a forma como a alusão ao tempo em vários momentos pode ser encarada como uma reacção a estas mudanças, e, naturalmente, ao facto de Rico não conseguir «esperar» para atingir o sonho americano; finalmente, e em último lugar, o tempo é alusivo à velocidade da cidade, mas igualmente da vida do *gangster*, que tem um tempo definido.

Portanto, o tempo é determinante para entender *O Pequeno César*, pois Rico está intimamente ligado a ele. Durante uma parte do filme, como indica Shadoian (2003: 43), o protagonista consegue escapar a essa inevitabilidade do tempo, parecendo quase controlá-lo, ao contrário do que acontecia com a restante população. Escrava do tempo, sujeito a «um ritmo ditado pela máquina» (Tanaka 2017: 139), e a enfrentar a «velocidade» da concorrência na procura de um posto de trabalho para sobreviver, os espectadores viam em Rico – e consequentemente

no filme de *gangsters* – um escapismo a esta prisão ditada pelas novas regras de um mundo governado inevitavelmente pelo relógio.

Simultaneamente, a ascensão rápida do protagonista, bem como a sua queda, estão directamente associadas ao tempo. Como acrescenta ainda Shadoian (2003: 43), são as rápidas acções de Rico em vários momentos-chave do filme (o assalto ao clube nocturno; a morte de Tony) que lhe permitem a ascensão na escala social. É graças ao controlo do tempo que Rico consegue, por momentos, conquistar o poder. No entanto, é também por via da sua inquietude – por não conseguir, por exemplo, manter a mesma harmonia e a mesma rotina dos seus antecessores – que a sua queda se dá⁽⁴⁾.

Tal acontece também porque o protagonista circula pelo espaço urbano, mas não o conhece verdadeiramente. Ele ocupa o lugar dos outros *gangsters*, mas ao contrário destes, que levam o seu tempo a inserir-se na complicada estrutura do (sub)mundo criminoso, e, por conseguinte, do espaço urbano, Rico não pertence ali. Exemplos disso são a morte do comissário da polícia no assalto ao «The Bronze Peacock»; um certo desrespeito para com a autoridade ou o facto de, no banquete, querer tirar uma fotografia que iria ser publicada no jornal, o que o colocaria em perigo perante as autoridades aqui representadas pelo St. Flaherty (Thomas E. Jackson).

O sargento, ao contrário de Rico, compreende o valor do tempo (Shioban 2003: 44), jogando um jogo em que espera pelo momento certo para, no fim, matar o protagonista servindo-se dos diferentes instrumentos da modernidade ao seu alcance, os mesmos de que o *gangster* dispõe, mas que não usa de forma semelhante. Flaherty funciona no filme como uma constante lembrança de que as forças da autoridade, da ordem, estão sempre presentes e que estas, bem como a cidade, condicionam o acesso a uma vida melhor. Ele é utilizado, assim, como uma espécie de duplo de Rico, aquele que representa a oposição à forma desregulada como este tenta conquistar o sonho americano.

⁽⁴⁾ Mais do que substituir os outros criminosos, Rico tenta imitá-los comprando adereços e roupas caras, tendo uma clara obsessão com a imagem, dando banquetes ou mostrando uma pretensão evidente para adquirir casas decoradas de forma luxuosa.

Para compreender este penúltimo elemento, isto é, aquilo que entendo como instrumentos da modernidade, e que estão directamente relacionados com os outros dois elementos apresentados anteriormente, será necessário regressarmos novamente à cena inicial de *O Pequeno César* em que Rico, em conversa com Joe, olha para um jornal onde vê a referência a Pete Montana. Este instante é importante porque aponta para a existência de determinados elementos que, fazendo parte da vida moderna, são cruciais para história de *O Pequeno César* e para a ascensão e queda do protagonista. Deste modo, a imprensa, o carro, o telefone ou a metralhadora fazem parte da cidade e do mundo moderno que o filme regista. O carro, por exemplo, é o recurso que permite a mobilidade de Rico da província para a cidade; o jornal aquele que lhe permite o reconhecimento da comunidade e regista a sua ascensão social⁽⁵⁾; a presença do telefone, um meio de comunicação frequente nos filmes de *gangsters*, não só enfatiza o uso da tecnologia vigente, como também expressa o modo como o *gangster* a utiliza; finalmente, a metralhadora, arma geralmente associada ao *gangster*, e que representa a rapidez e a explosão da violência no mundo urbano, é também ela parte integrante do mundo moderno.

No entanto, e como foi referido anteriormente, estes elementos são também responsáveis pela queda de Rico. A imprensa que testemunha a sua subida, e contribui para o forjar da identidade de Little Caesar é também causadora da sua queda, em especial quando este é já um fugitivo da polícia. Sozinho, sem Joe, nem Otero, Rico ouve alguém ler uma notícia em que é caracterizado como covarde:

Little Caesar nunca foi encontrado. Segundo a declaração de Thomas Flaherty, do esquadrão de homicídios, Little Caesar, o fanfarrão outrora arrogante do submundo, murchava diante do perigo real e mostrava ao mundo a sua covardia (Rico emite um som rosnando de forma animalésca). Flaherty afirmou ainda que Little Caesar se contradizia na

⁽⁵⁾ O melhor exemplo da importância do jornal é a cena do banquete em que o protagonista não está propriamente interessado na homenagem que lhe estão a fazer, mas sim em tirar uma fotografia que registre a sua importância dentro e fora do submundo criminoso. No dia seguinte ao banquete Rico chega mesmo a comprar várias cópias do jornal.

«I'LL SHOW WHETHER I HAVE LOST MY NERVES AND MY BRAINS!»

sua constante vanglória de ser capaz de gozar e aguentar ser gozado (Rico rosna novamente). Quando surgiu uma crise real, Rico não aguentou. Flaherty terminou sua entrevista comentando: «A ascensão de Rico da sarjeta foi me-te-ó-ri-ca. Era i-ne-vi-tá-vel que ele voltasse para lá». (*O Pequeno César*, 1931)

A notícia é lida por um homem que, tal como Rico, está instalado numa «flopouse» – casa que oferece alojamento a muito baixo custo e com poucas condições –, longe do luxo e da ostentação que este tinha conquistado temporariamente. Irritado, Rico telefona ao sargento Flaherty a gabar-se de não ter sido ainda apanhado. A chamada dura tempo suficiente para que a polícia o localize e vá ao seu encontro. Neste último momento, quer a imprensa, quer o telefone e por consequência o tempo, não funcionam a favor de Rico, mas sim a favor de Flaherty, que soube esperar pela oportunidade certa para capturar o protagonista que, lentamente, foi recuando para os limites do espaço urbano, longe da possibilidade outrora alcançada.

Confrontado com ruas desertas, e esmagado pela realidade da sua condição (socioeconómica, mas também imigrante), Rico não tem alternativa e a cidade não lhe deixa saída, acabando por selar o seu destino, como explicita Shadoian:

A cidade torna-se outra força, como o tempo e a lei, que não «cede» sob a pressão da agressão de Rico. Rico chega à cidade e faz dela a sua casa. Esta torna-se uma prisão, um lugar sem saída. Ele está no topo durante algum tempo, mas logo encontra o seu destino nas ruas escuras e desertas da cidade que governou brevemente. O filme também alude à violação da ordem social por parte de Rico, algo a que a própria ordem convida. O estado da sociedade é tentador para homens como Rico. A sua dureza é um produto do seu tempo, e a sua insensibilidade é uma resposta às exigências da vida. (2003: 45)

A afirmação do autor, que mostra como o filme surge também marcado por extremos, de um lado um clube nocturno e, do outro, casas com poucas condições que recebem todos os que são rejeitados ou marginais, dá conta da forma como a cidade tem um papel primordial na narrativa. *O Pequeno César* é um filme em que o protagonista, querendo

ir para a cidade para ter acesso ao poder, não circula à-vontade nesse mesmo espaço, pois desde cedo percebemos que Rico se sente mais confortável nos locais fechados do que nos espaços abertos.

Como tal, o clube noturno, e as divisões secretas para lá destes, as casas que visita, entre outros, são os locais que Rico prefere por se sentir mais seguro. Já nos espaços abertos o protagonista sente-se vulnerável: exemplos maiores serão o funeral de Tony em que Rico se queixa do cortejo funerário estar lento ou, de forma mais óbvia, quando é atingido no braço após comprar as dez cópias do jornal com a sua fotografia. A cidade em *O Pequeno César* consente a presença de Rico, mas apenas temporariamente, pois aceita por breves momentos a transgressão do protagonista, que, passando por cima da lei e das leis que regem o (sub) mundo urbano, consegue ter um vislumbre do que é o sonho americano.

Porém, por ser um elemento que desafia essas mesmas leis, ele vai sendo lentamente empurrado para as suas margens regressando, de algum modo, ao lugar de início, mas agora numa condição talvez pior⁽⁶⁾. Nos últimos momentos do filme, numa clara alusão à Grande Depressão, o protagonista é apresentado como se fosse um dos muitos desempregados afectados pela falha do sistema económico. No momento final, Rico já não representa a possibilidade de conquistar o sonho americano, mas é visto como o seu inverso, isto é, o lado sombrio desse mesmo sonho.

Retrato do artista enquanto *gangster*: o fim de Rico?

«Mother of mercy, is this the end of Rico?» é muito mais do que uma das frases icónicas do filme de *gangsters*. É um lamento, não de alguém que se arrepende do seu percurso, mas de alguém que já não reconhece uma parte da sua identidade, aquela que foi fabricada durante a sua ascensão na cidade. O sonho de Rico termina ali e o seu

⁽⁶⁾ A sequência em que se encontra com Ma Magdalena (Lucile LaVerne) revela quão frágil Rico se encontra. Tendo guardado secretamente bastante dinheiro na casa de Ma Magdalena, esta, ciente da complicada situação do protagonista, oferece-lhe apenas uma pequena parte desse valor, que Rico aceita por não ter alternativa.

fim é inevitável. À medida que caminha nas ruas desertas, a polícia persegue-o e este esconde-se atrás de um grande cartaz que anuncia um novo espectáculo intitulado *Tipsy, Topsy, Turvy – A Laughing Singing Dancing Success* com Joe Massara – ex-companheiro de crime de Rico – e Olga Strassoff (Glenda Farrell), responsáveis, em parte, também pela queda do protagonista.

O facto de o filme terminar junto ao cartaz é relevante por três aspectos em particular: o título do espectáculo é uma alusão aos filmes musicais com tom alegre e escapista dos anos 30 e surge como comentário às tensões existentes na cidade (entre o caos e a ordem); por isso, o título é também uma referência à queda de Rico e, por consequência, à ascensão e êxito do casal Olga e Joe. Ao contrário de Rico, e apesar de estar associado a este, Joe soube negociar a sua relação com o espaço urbano, conquistando lentamente um lugar na cidade.

Rico termina o filme completamente alienado, como explicita Jonathan Munby (1999: 49), quer das suas raízes, quer em relação ao futuro ficando, assim, por concretizar as promessas de mobilidade e a inclusão numa estrutura social já existente. O autor acrescenta ainda um outro dado relevante para a leitura da cena final: o protagonista pode conquistar e acumular riqueza, mas não consegue usufruir dela, pelo que a ascensão ao poder não passa de uma ilusão. Como tal, a cidade abre-lhe as portas, mas não o inclui, o que faz o acesso a uma vida melhor ficar, desde logo, bloqueado. Esta visão cínica da sociedade na altura estabelece uma clara rima com o contexto em que o filme está inserido. A morte de Rico às mãos de Flaherty, que sempre o procurou desde o início do filme, simboliza um final em que a marginalidade de Rico é sublinhada⁽⁷⁾. Por isso mesmo, as suas palavras finais são as de quem ainda não acredita que termina naquela situação, mas também de quem sabe que está sem saída.

O Pequeno César é um filme-chave que surge num momento decisivo da história dos Estados Unidos da América. Desenvolvido em torno do crescimento urbano, mas também durante o *Crash* de 1929, o filme dá conta de diferentes caracterizações do espaço da cidade, espaço este que está inegavelmente associado ao *gangster*, figura que emerge

(7) Aqui é importante também notar que o sargento usa uma metralhadora, instrumento que tanto serve para a instalação do caos, como para instaurar a ordem.

em força durante este período. Assim, com a realização de *O Pequeno César*, Mervyn LeRoy não só foi responsável por abrir caminho juntamente com os outros filmes do ciclo clássico para o gênero, como também contou uma história pelos olhos do criminoso que, ao circular pela cidade, dá conta de todas as suas tensões e contradições. Neste sentido, o filme de *gangsters*, que viria a ter êxito ao longo de vários anos até à contemporaneidade, é central para a experiência americana e para um terreno fértil onde tudo pode (e viria a) acontecer.

Referências

- ELRIDGE, David. *American Culture in the 1930s*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- GLEDHILL, Christine. «The Gangster Film», in Pam Cook (org.), *The Cinema Book*. Londres: British Film Institute, 2007. 279–285.
- KLEIN, Amanda Anne. *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- MASON, Fran. *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2002.
- MUBY, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1999.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- REES, Jonathan. «Industrialization and Urbanization in the United States, 1880–1929», in *Oxford Research Encyclopedia, American History*, 2016. Disponível em: <https://oxfordre.com/americanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-327> (Acesso em 23/07/2019).
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1981.
- TANAKA, Elder. «O gangsterismo como saída para a crise e a representação da classe trabalhadora em *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy», in *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, vol. 10, n.º 29 (2017): 127–145. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/32951/23981> (Acesso em 23/07/2019).

«I'LL SHOW WHETHER I HAVE LOST MY NERVES AND MY BRAINS!»

WILSON, Ron. «Tough Talk: Early Sound and the Development of American Gangster Film Vernacular, 1928–1930», in George S. Larke-Walsh (org.), *A Companion to the Gangster Film*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. 56–72.

Filmografia

Foy, Bryan (1928), *Lights of New York*.

Griffith, David W. (1912), *The Musketeers of Pig Alley*.

Hawks, Howard (1932), *Scarface, o Homem da Cicatriz* (*Scarface: The Shame of the Nation*).

LeRoy, Mervyn (1931), *O Pequeno César* (*Little Caesar*).

Sternberg, Josef (1928), *Underworld*.

Wellman, William A. (1931), *O Inimigo Público* (*The Public Enemy*).