

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### A NARRATIVA DO GÂNGSTER E A MORAL CRISTÃ EM *LITTLE CAESAR*, DE MERVYN LEROY

Elder Kôei Itikawa Tanaka (USP)  
elder.tanaka@gmail.com

RESUMO: Esse artigo discute *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930) a fim de observar como as adaptações feitas a partir do romance homônimo escrito por W. R. Burnett em 1929 alteraram o texto original, sobretudo no que diz respeito ao tom moralista cristão da narrativa. Nosso objetivo é identificar, por meio da análise de algumas das cenas de *Little Caesar*, a ocorrência dessas adaptações e o efeito causado na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: gângster; literatura; cinema; adaptação.

#### INTRODUÇÃO

A passagem da década de 1920 para a década de 1930 ofereceu para a indústria cinematográfica norte-americana um cenário desafiador. Tal período marca a transição do cinema mudo para o cinema falado – um avanço tecnológico que acarretou em um aumento nos custos de produção e exibição das obras justamente em meio à pior crise econômica vivida pelos Estados Unidos após a Quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929. Nesse contexto, Hollywood procurava saídas para problemas que se multiplicavam: era preciso adaptar não só o aparato técnico dos estúdios cinematográficos e das salas de cinema para a nova tecnologia, como também cuidar para que os atores fizessem a transição para o cinema falado. Do ponto de vista do conteúdo dos filmes, a tarefa dos roteiristas era encontrar narrativas que tirassem proveito da sincronização de som e imagem na tela da maneira mais produtiva possível, o que permitiria a manutenção dos lucros nas bilheterias mesmo em um período de crise econômica, uma vez que o cinema era uma das formas de entretenimento mais baratas no início do século XX.

Dentro desse cenário, dois gêneros narrativos tiveram destaque: o musical e o gângster. A aposta de Hollywood no sucesso dos musicais trazidos da Broadway se configura logo no lançamento do primeiro filme da história do cinema com som e imagem sincronizados: *The Jazz Singer*, (1927), dirigido por Alan Crosland, fez a Warner Bros. tomar a dianteira na corrida pelo domínio da nova tecnologia. Embora misture técnicas do repertório do cinema mudo – como o uso de intertítulos – com música diegética, *The Jazz Singer* mostrou aos espectadores pela primeira vez as possibilidades do cinema falado.

O filme de gângster, por sua vez, teve sua origem ligada às narrativas transpostas de romances e inspiradas pelo noticiário policial norte-americano das primeiras décadas do século XX, período em que o gângster se popularizou no imaginário coletivo urbano da época com figuras como Al Capone, Lucky Luciano e Frank Costello. *Little Caesar* (1930), dirigido por Mervyn LeRoy e produzido pela Warner Bros., é considerado o primeiro filme de gângster do cinema falado, e estabeleceu padrões para as narrativas do gênero que surgiram na sequência. Embora já houvesse narrativas sobre gângsteres no cinema mudo, o gênero ganhou força com o cinema falado porque

muito da mitologia e da retórica relacionadas ao gângster tinha a ver com a linguagem: ameaças, chantagens, confissões, subornos. (...) Mesmo o ritmo da fala dos gângsteres – ríspidos e ligeiros – combinavam perfeitamente com o tipo de película utilizada nos filmes falados. Adicione a esses fatores o som de pneus derrapando, sirenes de polícia, e rajadas de metralhadoras, e então se compreenderá o porquê de *Little Caesar* ter sido o grande sucesso de 1930. (Hamilton 2011: 54)

O êxito de *Little Caesar* nas bilheterias foi o sinal que a Warner Bros. precisava para produzir uma série de outros longas metragens cujos protagonistas também são gângsteres. O crítico Andrew Bergman afirma que

o sucesso de *Little Caesar* nas bilheterias não poderia senão preocupar líderes cívicos, mas a combinação de ultraje moral [do gângster] e sucesso financeiro teve um efeito curioso nos produtores dos filmes. Sabendo pelos resultados nas bilheterias que o filme de gângster era um bom negócio, eles intensificaram a produção de sucessores de *Caesar*; cientes de suas responsabilidades com a sociedade, eles tentaram racionalizar o conteúdo dos filmes. (Bergman 1992: 6-7)

Daí a insistência na mensagem de que “o crime não compensa” incutida nas narrativas ao mostrarem tanto a ascensão do gângster quanto a sua morte no final.

Baseado no romance homônimo de W. R. Burnett publicado em 1929, o filme narra o percurso do protagonista Caesar Enrico Bandello, ou somente “Rico” (interpretado por Edward G. Robinson), desde sua ascensão à liderança da gangue durante a Lei Seca até sua morte no final do filme. Joe Massara (interpretado por Douglas Fair-

banks Jr.) é o parceiro de Rico no início do filme, mas entra em conflito com o protagonista ao longo da narrativa, pois quer sair da vida de crimes.

Antes mesmo da aparição dos créditos iniciais, o espectador de *Little Caesar* vê na tela a capa do romance de W. R. Burnett, que serviu como base para o enredo do filme. Segundo o crítico Richard Jewel, a Warner Brothers fez questão de enfatizar que o roteiro do filme foi baseado num livro de sucesso, considerado um dos primeiros romances sobre gângsteres do período (Jewell 2005).

Um episódio descrito por Paul Buhle e Dave Wagner em *Radical Hollywood* exemplifica bem que tipo de relação Hollywood estabelecia com os autores dos romances que utilizava como fonte para seus filmes. Na cerimônia de estreia de *Little Caesar* em Los Angeles, os executivos da Warner Bros. orgulhosamente apresentaram os atores, diretor, diretor de fotografia e, por último, W. R. Burnett, como “fonte literária” para o filme, ao que o mestre de cerimônias na ocasião prontamente assinalou de maneira jocosa que “sempre é preciso haver um escritor”. Burnett, indignado com o tratamento a ele dispensado, discretamente mandou o mestre de cerimônias “se danar”. Para Buhle e Wagner, Burnett teve o privilégio de ter sido apresentado ao público na estreia do filme mesmo não tendo participado da elaboração do roteiro, cujo trabalho ficou sob responsabilidade de Francis Faragoh, um imigrante judeu húngaro que sequer foi mencionado na supracitada cerimônia. (Buhle & Wagner 2002: 1)

A presença de Faragoh como roteirista de *Little Caesar* é um dado relevante para nossa análise porque se trata de uma figura importante na indústria cultural norte-americana. Antes de seguir para Hollywood, Faragoh fez parte, durante a década de 1920, do *New Playwrights' Theatre*, um grupo de teatro nova-iorquino de esquerda cujos integrantes incluíam John Dos Passos (autor de *U.S.A.*) e Michael Gold (fundador do jornal *New Masses* e autor de *Jews Without Money*) (Carr 2004: 2016). Faragoh foi um dos pioneiros no sindicato dos roteiristas de Hollywood (Screen Writers Guild) e trabalhou em diversos filmes ao longo da década de 1930, mas sua carreira foi abreviada pela sua inclusão na “lista negra” durante o macarthismo. Segundo Buhle e Wagner, Faragoh recebeu um roteiro de *Little Caesar* que havia sido reprovado e reconstruiu-o como o conhecemos hoje. (Buhle & Wagner 2002: 13-14)

A adaptação para o cinema modificou a narrativa criada por Burnett em pontos decisivos, desde o comportamento de alguns personagens ao destino de vários deles no fim do filme. Entretanto, uma das consequências da transposição do texto literário para o filme que mais nos chama a atenção é a inserção do tom moralista cristão na narrativa, o que não se destaca no romance de W. R. Burnett.

Vale notar que *Little Caesar* pertence a um período dentro da historiografia do cinema norte-americano marcado pelo surgimento, em 1930, do *Production Code* – Código de Produção, uma série de diretrizes que pretendiam estabelecer normas de conduta para os filmes. A violência dos filmes de gângster e o erotismo das fitas estreladas por atrizes como Mae West ou Marlene Dietrich eram os principais alvos do código, mas todos os filmes produzidos em Hollywood precisavam passar pelo crivo de censores.

Dessa forma, sabemos que um dos motivos dos ajustes feitos por Faragoh no texto original está relacionado à ação de censores em Hollywood que, na época, pressionados por grupos conservadores religiosos, controlavam o conteúdo dos filmes. Tal adaptação, contudo, gerou ambiguidades e interpretações possivelmente não previstas pelos produtores e censores. Nosso objetivo é identificar, por meio da análise de algumas das cenas de *Little Caesar*, a ocorrência dessas adaptações e o efeito causado na narrativa.

## A EPÍGRAFE BÍBLICA

Logo após os créditos do filme, surge na tela a seguinte epígrafe: “... Pois todos os que empunham a espada, pela espada morrerão. – Mateus 26-52”. Na passagem, o apóstolo narra a reação de Jesus Cristo no momento em que um de seus seguidores ataca o homem que levava Jesus preso após a traição de Judas. A forma de apresentação do texto – impresso em tipografia gótica sobre um papel envelhecido – funciona como uma moldura que dá um ponto de vista cristão à narrativa.

A passagem bíblica, no entanto, é ambígua. Levando-se em conta a narrativa de *Little Caesar* como um todo, levantamos diferentes interpretações para essa citação no contexto das condições de produção do filme: uma delas iria contra o uso da violência, visando ao apaziguamento – e, por que não, ao controle – dos ânimos dos espectadores de *Little Caesar*, que começavam a viver os efeitos da Depressão no início da década de 1930 e poderiam enxergar no protagonista um modelo a ser seguido. Uma segunda interpretação iria ao encontro de uma *justiça cristã*, que condenaria o criminoso/pecador a um castigo divino proporcional aos seus delitos. O fim trágico de Rico corrobora essa última hipótese.

Vale notar que no romance *Little Caesar*, a epígrafe é de Maquiavel: “A primeira lei de qualquer ser é a autopreservação. Você semeia cicuta e espera ver espigas de milho amadurecerem” (Burnett 1958: 13). Segundo o próprio W. R. Burnett, “ninguém entendeu o que eu quis dizer com a citação de Maquiavel na epígrafe de *Little Caesar*. (...) Quer dizer que, se você tem esse tipo de sociedade, ela irá produzir homens assim [como Rico]. Era isso que eu procurava, um tipo. Rico estava condenado desde o princípio” (McGilligan & Mate 1986: 57).

Richard Jewell justifica a mudança das epígrafes devido ao provável desconhecimento que os espectadores tinham em relação a Maquiavel (Jewell 2005). Podemos considerar que o texto bíblico fosse mais próximo do espectador de *Little Caesar* do que os escritos do cientista político italiano. Entretanto, a tentativa de simplificar a recepção da mensagem provocou mais ambiguidades, o que pode ser produtivo sob o ponto de vista crítico.

Por um lado, é possível enxergar na inclusão da passagem bíblica no início de *Little Caesar* um viés ideológico: o tom crítico à sociedade norte-americana desejado por Burnett na escolha da epígrafe de seu romance pode se diluir no moralismo cristão

conservador oferecido aos espectadores do filme no cinema. O controle do ímpeto da classe trabalhadora e a manutenção do *status quo* poderiam ser mais interessantes aos detentores dos meios de produção em Hollywood do que o desenvolvimento de um espírito crítico na plateia de *Little Caesar*.

Por outro lado, a ambiguidade da epígrafe nos permite levantar uma terceira interpretação: a da *reciprocidade da violência*, nos termos da lei de Talião (olho por olho, dente por dente). As condições de produção do filme nos levam a crer que essa interpretação justificaria tanto a ação violenta do Estado contra o gangsterismo, como a reação proporcional da classe trabalhadora – que frequentava regularmente as salas de cinema na época – às agressões sofridas no período pós-1929, como o aumento da desigualdade social, o preconceito contra os imigrantes e as altas taxas de desemprego durante a Depressão. De acordo com esse ponto de vista, Rico configuraria, dentro da indústria cultural, o potencial transgressor da classe trabalhadora: por meio do protagonista de *Little Caesar*, os espectadores veriam na tela do cinema como se daria o conflito armado no acerto de contas dos trabalhadores pelos abusos sofridos naquele período histórico.

## O MELODRAMA DE TONY

Além da epígrafe retirada da Bíblia, a presença da religião é reiterada tanto no filme como no romance por meio do personagem Tony Passalacqua (William Collier Jr.), um dos integrantes da gangue de Rico. Tony se acovarda depois de ter participado de um latrocínio com a gangue; durante sua fuga, ele bate o carro e corre para sua casa. Ocorre, então, um diálogo entre Tony e sua mãe. Tony está transtornado e anda de um lado para o outro da sala. Sua mãe está preocupada com ele, que não dorme há dias e nada come. A sequência alterna planos médios de ambos os personagens e closes de Tony, e a música extradiegética realça o tom melodramático:

Mãe: Você fica na rua até tarde, bebendo vinho...

Tony: Me deixe em paz!

Mãe: Ouça, Antonio. Eu... [chorando, afaga a cabeça de Tony] Tem espaguete para você, no forno. Se melhorar, coma um pouco. Fará bem a você. Você era um bom menino, Antonio. Lembra-se de quando cantava na igreja? No coral do padre McNeil? [close em Tony, cuja face torna-se serena com a lembrança] Todo de branco. Lembra-se?

Tony: Padre McNeil...

Mãe: A igreja era linda. [olhando para cima] Você era pequeno com cabelos longos. Velas grandes. Flores. Lembra-se, Antonio? [afaga o filho e dirige-se à porta da sala]

Tony: [corre atrás da mãe] Não me abandone, mãe! Não precisa ir agora, não é? [chorando] Pode ficar um pouco mais? Por favor, não vá. Por favor. [abraça-se e a música aumenta o volume]

Mãe: Antonio, meu filho. Eu fico, Antonio. Meu menino. [choram juntos, abraçados]

Tony: Vou ficar bem. É melhor você ir, ouviu? Vá embora. Cuide-se. Mande um beijo meu à Srta. Manccia.

O tom melodramático da cena acentua os valores morais cristãos – com o apelo da mãe aos tempos em que Tony frequentava a igreja e era um bom menino –, mas também há uma forte presença do apego ao núcleo familiar. No romance, essa questão específica é tratada de maneira diferente. Tony passa pelo mesmo dilema e procura a ajuda da mãe; essa, no entanto, não é compreensiva como no filme, e se diz cansada do filho, que “vive bêbado como o pai” (Burnett 1958: 72). O único refúgio de Tony no romance é num breve encontro por acaso com o Padre McConagha:

Tony não conseguia olhar para o Padre McConagha e continuava mexendo e olhando para o seu chapéu. Padre McConagha conversou com ele por alguns minutos sobre as recompensas da honestidade e sobre a felicidade advinda do trabalho feito com fé, e então disse:

“Antonio, um dia seu pai me pediu para cuidar de você. Seu pai era um bom homem, mas era fraco. Lembre-se, Antonio, se você tiver qualquer problema, você deve me procurar.”

Esse movimento da narrativa tem o claro objetivo de estabelecer uma distinção entre Tony e Rico. Enquanto o primeiro se arrepende de seus pecados e tem um passado ligado à religião e à obediência civil, o segundo é um assassino que se destaca pela sua habilidade com armas de fogo. Uma possível identificação do espectador com Tony e suas virtudes, entretanto, não é imediata, pois ele é caracterizado como um personagem que se acovarda e tenta trair seus companheiros; Rico, por sua vez, tem uma personalidade mais marcante, é audacioso, fiel à sua gangue e focado em seus objetivos. Cria-se, então, uma contradição:

Espera-se que o *self-made man* aja de maneira implacável, aceite o poder, seja dinâmico, mas esse comportamento é contrário à ética protestante vigente. A sociedade dá valor à ambição impiedosa, mas insiste que nós amemos o próximo. (...) Torcemos pelo gângster tanto quanto nos sentimos gratificados quando ele é baleado. (Kaminsky 1972: 217)

Podemos concluir, a partir da avaliação do crítico Stuart M. Kaminsky, que a ideologia do *self-made man* é boa para os negócios e ruim para a sociedade. Do ponto de vista ético há, dessa maneira, uma contradição entre os valores defendidos pela sociedade e aqueles sustentados pelo mundo dos negócios. Ao mesmo tempo em que *Little Caesar* nos permite enxergar tal contradição ao mostrar que o modelo do *self-made man* norte-americano se encaixa na caracterização de um gângster, também é possível dizer que a livre iniciativa utilizada por Rico como princípio para ascensão social é idêntica à de qualquer homem de negócios. Logo, podemos desfazer a contradição ao substituir “sociedade” por “crime organizado”: a ideologia do *self-made*

*man* é boa tanto para os negócios quanto para o crime organizado. O paralelismo entre crime e negócios e a crítica em torno das semelhanças entre as duas esferas é recorrente em diversos momentos da narrativa de *Little Caesar*, conforme veremos ao longo de nossa análise.

Voltando à questão do conflito entre Tony e Rico, o desenrolar do enredo nos mostra que a tensão entre os personagens é resolvida por meio da violência: ao saber que o primeiro está prestes a se confessar com o Padre McNeil – o que representaria um risco para o futuro dos negócios da gangue –, Rico decide ir atrás de Tony e mata-o na escadaria da igreja (Figura 2). Na avaliação do crítico Robert Rice,

quando faz parte dos “negócios criminosos”, a violência normalmente se sobrepõe aos “negócios” na opinião pública, e quando não faz parte (...) o crime em si não tem o apelo emocional de um assassinato a sangue frio ou um sequestro. No entanto, se a violência de Al Capone for analisada sob o ponto de vista interno de suas operações em vez de externo, observa-se algo curioso. Diferentemente de sua aparência externa, a violência se equipara à ferramenta básica que homens de negócios usam diariamente: a lei. Desse ponto de vista, a lei também é violência, violência petrificada, certamente, violência sedimentada em âmbar, mas, ainda assim, violência. A lei só é cumprida quando policiais armados estiverem por perto; eles podem não ser chamados, mas sua presença é subentendida toda vez que um juiz assina uma decisão, ou o sistema legislativo aprova um projeto de lei. Recorrer à lei é o recurso que todo homem de negócios utiliza para se proteger contra seus concorrentes ou associados. É um recurso, obviamente, que nenhum criminoso pode usar. Dessa maneira, em vez de chamar um advogado, ele chama um capanga. Em outras palavras, quando um gângster recorre à violência, ele ainda está fazendo negócios. (Rice 1956: 15-16)

Além do caráter violento dos negócios, chama-nos a atenção o fato de Rice destacar a impossibilidade do criminoso recorrer à lei. A história do crime organizado, entretanto, nos mostra que tal recurso sempre foi utilizado de uma maneira ou de outra: do suborno a policiais e juízes à contratação de advogados, a lei e seus agentes são muitas vezes cúmplices das atividades ilegais no gangsterismo. Essa cumplicidade não ocorre especificamente em *Little Caesar*, uma vez que o sargento Flaherty (Thomas E. Jackson) é caracterizado como um policial implacável e, aparentemente, incorruptível. Contudo, o tema é posteriormente utilizado em obras como *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972) e *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1945), nos quais os advogados são parte integrante das organizações criminosas.

Retornando ao tema da violência em *Little Caesar*, vale ressaltar que o assassinato de Tony e a frieza com que Rico o comete não desfazem por completo a contradição apontada anteriormente entre o *amor ao próximo* e a *ambição impiedosa*. Dentro da moralidade cristã definida pela epígrafe bíblica do filme, matar o próximo é um pecado contra o quinto mandamento. Entretanto, sob a frieza da lógica corporativa, a morte de Tony significa a sobrevivência do próprio Rico e dos negócios da gangue.

A naturalidade com que a violência é tratada pelos personagens se dá de maneira mais evidente na sequência seguinte ao assassinato de Tony, que mostra em tom jocoso o cortejo fúnebre que os próprios companheiros de gangue oferecem em homenagem ao colega morto por Rico. Enquanto Scabby (Henry Sedley), Killer Peppi (Noel Madison) e Sam Vettori (Stanley Fields), admiram o tamanho da coroa de flores oferecida por Rico, esse último e Otero (George E. Stone) lamentam que Tony não poderá comparecer ao banquete daquela noite.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A respeito das consequências da adaptação do texto literário para a narrativa fílmica, podemos dizer que, embora a referência à moral religiosa seja, na essência, a mesma no filme e no romance, os efeitos provocados são distintos. O diretor de *Little Caesar* se aproveita dos recursos cinematográficos (como o uso da música, os movimentos de câmera e a direção de atores) e de sua liberdade na adaptação do roteiro para intensificar o moralismo conservador cristão e uni-lo ao apego à família com uma boa dose de melodrama, ao mesmo tempo em que demonstra a inutilidade da tentativa do apelo à religiosidade e ao núcleo familiar, como o fim trágico de Tony deixa evidente.

Além disso, a análise do enredo de *Little Caesar* como um todo nos mostra que o assassinato de Tony é um entre muitos erros táticos que o protagonista comete ao longo da narrativa. O filme apresenta um ponto de vista crítico em relação às ações de Rico porque demonstra o acúmulo desses erros – trair seus irmãos de classe, privilegiar a ação individual, aderir à ideologia pequeno burguesa, etc. –, que, em determinados casos, são condenáveis tanto do ponto de vista da moralidade cristã, como do ponto de vista político.

Simultaneamente, a persistência do elemento religioso em meio ao cenário urbano norte-americano pode ser lida, sob o ponto de vista da esquerda, como um resíduo regressivo na vida da classe trabalhadora, pois funciona como substituto das relações sociais produtivas e emancipatórias. Uma vez que o tema dos negócios está sempre em jogo no filme, o desejo da mãe pelo regresso do filho ao ambiente religioso acaba por excluir Tony do mercado de trabalho – e, portanto, do embate das forças produtivas.

### OBRAS CITADAS

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

BUHLE, P. & WAGNER, D. *Radical Hollywood*. New York: The New Press, 2002.

BURNETT, W. R. *Little Caesar*. New York: The Dial Press, 1958.

CARR, V. S. *Dos Passos: a life*. Evanston: Northwestern University Press, 2004.

HAMILTON, I. *Writers in Hollywood 1915-1951*. London: Faber & Faber, 2011.

JEWELL, R. "Commentary". In: *Little Caesar*. Direção: Mervyn LeRoy. Burbank: Warner Home Video, 2005. 1 DVD (78 min), NTSC, P&B.

KAMINSKY, S. M. "Little Caesar' and its Role in the Gangster Film Genre". In: *Philadelphia: Journal of Popular Film*, Philadelphia, Vol. 1, n. 3, p. 209-227, summer 1972.

LITTLE Caesar. Direção: Mervyn LeRoy. Burbank: Warner Home Video, 2005. 1 DVD (78 min), NTSC, P&B.

MCGILLIGAN, P. & MATE, K. "W. R. Burnett: The Outsider". In: *Backstory: interviews with screenwriters of Hollywood's golden age*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986. p. 49-84,

RICE, R. *The Business of Crime*. London: Victor Gollancz LTD, 1956.

#### THE GANGSTER NARRATIVE AND THE CHRISTIAN MORALITY IN MERVIN LEROY'S *LITTLE CESAR*

ABSTRACT: This article discusses *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930) in order to observe how the adaptations made from W. R. Burnett's novel of the same name published in 1929 altered the original text, mainly regarding the Christian moralistic tone of the narrative. Our aim is to identify, through the analysis of some of *Little Caesar's* scenes, these adaptations and their effect on the narrative  
KEYWORDS: gangster; literature; cinema; adaptation.

Recebido em 12 de agosto de 2015; aprovado em 16 de novembro de 2015.