

O gangsterismo como saída para a crise e a representação da classe trabalhadora em *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy

Elder Kôei Itikawa Tanaka¹

Resumo: Esse artigo tem a finalidade de analisar dois aspectos da representação da classe trabalhadora em *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy, 1931. Em primeiro lugar, a concorrência pelo emprego em meio à Depressão Americana; em segundo lugar, a administração do tempo do trabalho dentro do crime organizado. Por meio da análise de algumas das cenas do filme e da leitura da fortuna crítica sobre a matéria histórica envolvida na produção da obra, concluímos que *Little Caesar* contém um potencial crítico relevante para os Estudos Culturais, uma vez que configura, tanto em sua forma como em seu conteúdo, homologias estruturais entre o crime organizado e o mundo dos negócios.

Palavras-chave: Little Caesar. Filme de gângster. Crime organizado. Classe trabalhadora. História de Hollywood.

¹ Doutor em Letras (2016) na área de Literatura e Cinema Norte-Americano pela Universidade de São Paulo (USP), com período de doutorado sanduíche na University of Pennsylvania financiado pelo Programa Capes – Fulbright.

Abstract: This article aims at analyzing two aspects of the representation of the working class in *Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931. Firstly, the competition for jobs in the Depression; secondly, the administration of labor time inside organized crime. Through the analysis of some of the scenes of the film and the reading of the critical fortune regarding the historical substance involved in the production of *Little Caesar*, we conclude that the film contains a relevant critical potential to the Cultural Studies, as it configures both in form and content structural homologies between organized crime and the business world.

128

Keywords: *Little Caesar*. Gangster film. Organized crime. Working class. Hollywood history.

Introdução

Em determinado ponto da narrativa de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), o protagonista Rico (Edward G. Robinson) descobre que Tony (William Collier Jr.), um dos integrantes da sua gangue, está prestes a confessar seu envolvimento com o crime organizado, a um padre. Tony havia se acovardado depois de sua participação em um latrocínio com a gangue e, após uma conversa com sua mãe, tomou a decisão de admitir seus pecados na igreja. No momento em que vê seu trabalho de ascensão ao poder ameaçado pela delação por parte de um de seus próprios companheiros, Rico decide ir imediatamente atrás de Tony antes que o pior aconteça. Auxiliado por Otero (George E. Stone), o gângster sai de carro pelas ruas da cidade e encontra Tony subindo as escadarias da igreja. Sem parar o veículo, Rico grita o nome de Tony e atira três vezes. Nesse momento, a câmera nos mostra o carro saindo em disparada enquanto Tony rola escadaria abaixo, morto pelo seu próprio parceiro de crimes.

Além do andamento acelerado da ação na corrida do protagonista contra o tempo, boa parte do efeito dessa cena sobre os espectadores da década de 1930 reside no fato de *Little Caesar* ser considerado o primeiro filme de gângster da era do cinema falado. Com produção da Warner Bros., *Little Caesar* estabeleceu padrões para as narrativas de gângsteres que surgiram na sequência e, embora já houvesse narrativas com essa temática 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, p. 54)

O filme também é parte integrante do “primeiro ciclo” de filmes de gângster do cinema falado – que conta ainda com *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) e *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Baseado no romance homônimo de W. R. Burnett, publicado em 1929, *Little Caesar* narra o percurso do protagonista Caesar Enrico Bandello, ou somente “Rico”, desde sua ascensão à liderança da gangue até seu assassinato. Pode-se dizer que *Little Caesar* contribuiu para a po-

pularização da figura do gângster no cinema ao associá-lo no imaginário coletivo a grupos de imigrantes judeus, irlandeses, africanos, asiáticos e, principalmente, italianos. Tal associação ocorreu pela ascendência tanto dos personagens como dos atores, cujos modos de fala característicos ganharam evidência com a sincronização de som e imagem na tela do cinema.

Levando-se em consideração que o cinema era uma das formas de entretenimento mais populares e acessíveis à classe trabalhadora norte-americana nas primeiras décadas do século XX, *Little Caesar* nos oferece a oportunidade de observar uma etapa significativa no processo de representação dos trabalhadores em Hollywood. Nesse âmbito, o filme cumpre uma função dialética, pois permite que o trabalhador se veja em cena – por meio de atores com quem compartilha ascendências e modos de fala – ao mesmo tempo em que acompanha uma narrativa que criminaliza sua própria classe social. Em outras palavras, *Little Caesar* inaugura um ciclo de filmes em que a classe trabalhadora nos Estados Unidos é sujeito em Hollywood ao mesmo tempo em que é associada ao crime organizado. Em vez de se organizar como classe e buscar uma saída mais produtiva coletivamente, os proletários em *Little Caesar* optam por enfrentar a Depressão através do crime, e passam a utilizar métodos burgueses para chegar ao poder.

130

Dentro dessa perspectiva, o filme de gângster produzido nesse período configura uma tentativa de construir uma representação cultural da classe trabalhadora organizada qualificando-a como “ganguê”, no sentido de “associação de malfeitores”. Todavia, a análise mais detida dessas narrativas nos mostra que elas não se resumem à criminalização do trabalhador. Ao abordarem temas como a crise econômica nos anos 1930, esses filmes estabelecem homologias estruturais entre o crime organizado e o universo do trabalho legal, como a luta pelo emprego em meio à Depressão e a administração do tempo. Tais questões surgem em *Little Caesar* por força da matéria histórica envolvida nas condições de produção. Nosso objetivo com esse artigo é, por meio da análise de algumas das cenas do filme, demonstrar de que maneira esses temas são aproveitados na narrativa em questão.

A crise de 1929 e a concorrência pelo emprego

A cena do assassinato de Tony em *Little Caesar* pode ser vista de duas maneiras complementares. Por um lado, trata-se da reiteração do ambiente agressivo em que a narrativa se desenrola e, mais especificamente, do estabelecimento do gângster como um indivíduo violento, que impõe respeito por meio do medo. Tal

procedimento faz parte do processo de estabelecimento do “sistema de convenções de representação” no cinema para a narrativa do gângster – eliminar um delator já era uma convenção do gênero gângster nos romances, mas era preciso levar essa característica da narrativa para o cinema de maneira aceitável pela censura praticada em Hollywood ao longo da década de 1930.

É possível verificar essa preocupação do diretor Mervyn LeRoy na forma como o assassinato é filmado: a exemplo da cena de abertura do filme no posto de gasolina, a câmera não registra Rico puxando o gatilho, pois a composição da cena mostra o carro de Otero e Rico passando em frente à igreja em primeiro plano, enquanto Tony sobe as escadas ao fundo. Além de ouvirmos o estampido do tiro, só é possível ver a fumaça saindo da janela oposta do carro e Tony rolando escada abaixo em seguida. A movimentação é rápida e toda a cena dura poucos segundos; entretanto, mesmo sendo muito econômica em termos de violência – como em boa parte do filme –, tal cena foi alvo dos conselhos de censura de Nova Iorque, Massachusetts, Pensilvânia, e Ohio, que solicitaram sua retirada do filme. (LITTLE CAESAR FILES, 1930)

Por outro lado, o assassinato de Tony também pode ser visto como uma homologia estrutural que *Little Caesar* estabelece entre a eliminação de delatores no crime organizado e a luta intra-classe no período pós-crise de 1929. Do ponto de vista da classe trabalhadora, um dos efeitos mais danosos do período de De-

pressão foi a concorrência pelo trabalho. Segundo Howard Zinn, depois do *crash*:
 ...a produção industrial caiu em 50%, e em 1933 talvez 15 milhões (ninguém sabe ao certo) – um quarto ou um terço da força de trabalho – estavam sem emprego. A Ford Motor Company, que na primavera de 1929 havia empregado 128.000 trabalhadores, tinha apenas 37.000 em agosto de 1931. No final de 1930, quase metade dos 280.000 trabalhadores da indústria têxtil da Nova Inglaterra estavam desempregados. (ZINN, 2005, p. 387)

As estatísticas de desemprego nesse período, afirma o historiador Sean Dennis Cashman, pareciam números de mortos em uma guerra mundial:

“Três anos depois do *crash*, uma média de 100.000 trabalhadores estavam sendo demitidos toda semana”. Trabalhadores não-especializados, particularmente negros, formavam a tropa de choque, seguidos por trabalhadores administrativos e técnicos. (...) o produto interno bruto caiu de \$81 bilhões em 1929 para \$68 bilhões em 1930, \$53 bilhões em 1931, e \$41 bilhões em 1932, o menor nível atingido. Em outras palavras, durante os primeiros três anos

da Depressão, oitenta e cinco mil empresas faliram, cinco mil bancos fecharam, e nove milhões de poupanças desapareceram. BALIO, 1993, p. 13)

De certa maneira, o assassinato de Tony em *Little Caesar* cumpre a função de levar para a tela do cinema a disputa pelo emprego. Os gângsteres se matam não só por convenção do gênero, mas também pela concorrência por trabalho em tempos de crise. Ambos os elementos andam juntos dentro da narrativa. Se Tony delatar o grupo, estarão todos na gangue desempregados, sem fonte de renda em plena Depressão, e, no caso do protagonista, condenado à forca, como ele próprio repete algumas vezes no filme. Matar Tony é questão de sobrevivência para Rico.

Segundo o historiador Richard Pells, o que mais chamou a atenção no período pós-crise de 1929 foi a demora da sociedade norte-americana como um todo em reavaliar sua confiança na prosperidade oriunda dos anos 1920. O mercado financeiro já havia se comportado de maneira instável por vários meses e desde o início de 1929 havia sinais de um perigoso avanço da inflação. Todavia, somente em outubro de 1930, um ano após a quebra em Wall Street, é que a percepção dos norte-americanos mudou em relação à economia. Antes disso, o discurso de que a turbulência no mercado financeiro era apenas um “reajuste temporário” na economia soava perfeitamente plausível ao cidadão comum. Dessa forma, já em novembro de 1929 o *Crash* não ocupava mais as primeiras páginas dos jornais, e tanto a produção industrial quanto o setor de vendas mantiveram uma certa estabilidade. O Natal de 1929 foi surpreendentemente próspero para os lojistas – um indício de que, ao menos aparentemente, a prosperidade econômica teria continuidade ao longo da década de 1930. (PELLS, 1973, p. 43)

Tal aparência de prosperidade contaminou o ambiente político. A própria eleição do presidente Herbert Hoover pode ser tomada como um exemplo. Hoover havia sido eleito em 1928 com o objetivo de dar continuidade à administração republicana de Calvin Coolidge. O grande erro de Hoover, segundo Thomas Doherty, foi confiar na prosperidade do governo Coolidge e não perceber a crise que estava prestes a eclodir, além de demonstrar uma preocupante paralisia no período pós-crise. Tal comportamento fez seu sobrenome virar sinônimo de fracasso. Os jornais viraram “*Hoover blankets*”, os bolsos vazios para fora da calça viraram “*Hoover flags*” e acampamentos de desabrigados eram conhecidos como “*Hoovervilles*”. (DOHERTY, 1999, p. 25)

A paralisia do governo Hoover no primeiro ano após o crash de 1929 pode ser estendida à comunidade intelectual de esquerda da época. Pells argumenta que nem a imprensa liberal, nem a radical – representadas, respectivamente, pelos jornais *New Republic* e *New Masses* – atentaram seus leitores para o perigo da Depressão. Mesmo no inverno de 1930, com as estatísticas de desemprego em crescimento, houve uma reação desses jornais. Ao mesmo tempo em que admitia uma “depressão industrial genuína” nos Estados Unidos, o *New Republic* apostava em um reaquecimento da economia no verão seguinte – o que nunca ocorreu. (PELLS, 1999, p. 45)

Por outro lado, o *New Masses*, que tinha uma postura bem mais radical do que o *New Republic* e era conhecido pelos seus leitores por prever anualmente o colapso do capitalismo, não demonstrou qualquer reação quando a crise ocorria de fato. Enquanto isso, os membros do Partido Comunista norte-americano, naquele momento imediatamente após o *Crash*, estavam mais preocupados em questões doutrinárias e disputas entre suas facções internas do que em atentar para as consequências da Crise. Na avaliação de Pells:

...tanto o *New Masses* como os radicais de esquerda praticamente ignoraram o *Crash* e deram pouca atenção para a subsequente depressão até o fim de 1930. Em boa parte desse período, os Marxistas Americanos mostraram um talento notável para desconsiderar o país em que viviam. (PELLS, 1999, p. 44)

No âmbito cultural, houve duas grandes mudanças tecnológicas significativas: a implementação das transmissões de rádio comercial e a sincronização de som e imagem no cinema. Tal progresso nos meios de produção cinematográficos resultou no aumento nos custos da aparelhagem (câmeras, estúdios sonoros, cabines de gravação e sistemas sonoros para as salas de cinema). Dessa maneira, esse período histórico também coincidiu com o avançado processo de industrialização do cinema, que excluiu pequenos empresários e estúdios do mercado cinematográfico. O cinema se tornou um negócio que envolvia tecnologia avançada e circulação de grandes volumes de capital. A verticalização dos processos de produção, distribuição e exibição solidificou-se, por volta de 1920, no oligopólio dos estúdios hollywoodianos – Columbia, Fox, MGM, Paramount, RKO, Universal e Warner Brothers.

O advento do som no cinema também teve como consequência uma mudança estética, com os diálogos, efeitos sonoros e a música integrados aos filmes. A quebra da bolsa de Nova Iorque em outubro de 1929 ocorreu no momento

em que a indústria cinematográfica mais precisava de dinheiro para bancar os custos da introdução do som nos filmes. Dessa forma, o cenário da indústria cinematográfica norte-americana em meio à Depressão e à introdução do som era, simultaneamente, de vulnerabilidade financeira e instabilidade estética. Dentro desse panorama, *Little Caesar* consegue, por meio de uma narrativa de gângster, apresentar diversos temas bastante pertinentes para o contexto norte-americano da época.

Como observamos, o relato dos historiadores nos mostra que a década de 1930 foi uma catástrofe econômica sem precedentes na história norte-americana. Foi durante a Depressão que os mitos da mobilidade social, do progresso material, do excepcionalismo americano e do individualismo encolheram-se diante da devastação que a crise econômica provocou no país. Segundo o historiador Gerald Messadié:

Em *The Great Crash* [O Grande Crash], um economista de renome internacional, John Kenneth Galbraith, recenseou com clareza as cinco causas fundamentais da Grande Crise. A primeira causa seria uma distribuição desigual da riqueza nacional, que limitava o mercado dos bens de consumo e restringia tanto os investimentos quanto o comércio de luxo aos *happy few*, que os submetiam a caprichos erráticos. Assim, uma variação negativa do índice Dow Jones provoca perigosos abalos nos investimentos e no comércio de luxo. Em segundo lugar, havia as práticas fraudulentas de negócios, que aconteciam com enorme frequência e constituíam o que Galbraith chama de *corporate larceny*, ou seja, roubo efetuado pelas corporações. Em terceiro lugar, a estrutura bancária era fragmentada demais, e portanto, propícia a comportamentos demasiado otimistas ou até mesmo fraudulentos dos banqueiros; seu principal inconveniente era que, *em função dos créditos interbancários, a quebra de um banco ameaçava o equilíbrio de todos os outros, como uma carta que cai e faz desabar todo o castelo*. Em quarto lugar, havia a nova posição dos Estados Unidos como grandes credores, que haviam concedido empréstimos imprudentes ao exterior. Isso que resultou, para os países devedores, na impossibilidade total de pagar sequer o serviço de suas dívidas, quanto mais o principal, sem falar dos juros, e de abrir seus mercados ou deixá-los abertos para as importações provenientes da América. Em quinto lugar, uma pobreza intelectual generalizada entre os economistas. Galbraith desconfia até de uma certa perversidade nos conselhos dos especialistas da época, uma vez que todo parecer econômico nos anos seguintes ao Crash de 1929 só levaram à piora da situação. (MESSADIÉ, 1989, p. 254, grifo nosso)

É possível encontrar homologias estruturais presentes em *Little Caesar* em quase todas as causas da Grande Crise descritas acima. *Corporate larceny* e fraudes bancárias, por exemplo, podem ser consideradas, em um sentido amplo, crime organizado tanto quanto as operações da gangue de Rico.

O funcionamento do crédito interbancário, por sua vez, obedece a uma estrutura que é homóloga às redes de dívidas de honra que mantêm o equilíbrio entre as forças envolvidas dentro do crime organizado, e que são, por sua vez, incorporadas de modo a estruturar as relações entre os personagens no filme. Em *Little Caesar*, a dívida de honra é enunciada por Joe (Douglas Fairbanks Jr.) quando o personagem explica à Olga (Glenda Farrell) que “uma vez dentro da gangue, não há retorno”. Rico também cobra essa dívida ao deixar claro que, sem ter sido apresentado à gangue, Joe não teria conquistado nada na cidade grande.

A interdependência entre os bancos também é homóloga estruturalmente em *Little Caesar* aos acordos entre o crime organizado e a lei. No momento em que Vettori (Stanley Fields) integra Rico ao seu grupo, já havia sido instaurada a paz entre a polícia e as gangues do setor norte da cidade, divididas entre Arnie Lorch (Maurice Black) e Sam Vettori. Pete Montana (Ralph Ince), que está acima de Lorch e Vettori na hierarquia do crime organizado da cidade, também quer garantir que nenhum problema aconteça e convoca uma reunião para avisar que um novo comissário, Alvin McClure (Landers Stevens), assumiu o comando da polícia na cidade – caso algum problema aconteça, nem mesmo o Big Boy (Sidney Blackmer) poderia intervir. A manutenção do *status quo* interessa a todos, menos a Rico, pois a paz entre as gangues e a polícia não combina com a busca pelos seus objetivos.

Podemos dizer que, sob o ponto de vista dos outros criminosos, Rico é um agente do caos, determinado a acabar com o equilíbrio preexistente – tal procedimento, de acordo com a crítica Fran Mason, estabeleceu um paradigma entre os filmes do gênero: o protagonista ultrapassa os limites do bem coletivo da gangue para buscar seus objetivos individuais. (MASON, 2002, p. 12) No caso de Rico, sua primeira providência é assassinar o comissário McClure durante o roubo ao *Bronze Peacock* e, com isso, “como uma carta que cai e faz desabar todo o castelo”, desencadear uma série de eventos que culminariam na sua ascensão à liderança da gangue. Dessa maneira, a ação impulsiva de Rico põe em risco tanto o tênue equilíbrio interno entre gangues, quanto a frágil harmonia externa com a polícia.

Em *Little Caesar*, no crime organizado e no capitalismo – especialmente em um momento de crise –, todas as relações são instáveis.

A agressividade comercial configurada no “comportamento fraudulento” de uma organização em relação a outra, especialmente em um período de recessão no mundo dos negócios, em que o grande capital sobrevive se alimentando e destruindo o pequeno capital, é registrada no filme por meio da violência que permeia a relação entre as gangues. A crise econômica é o momento em que a tendência genética monopolista do capital se acirra, e é possível observar esse comportamento na própria indústria cinematográfica durante a Depressão. Segundo o historiador Tino Balio,

Na indústria cinematográfica, falências e concordatas ocorreram nas subsidiárias de exibição das grandes empresas, e não nos setores de produção e distribuição, o que resultou em batalhas ferozes pelo controle das salas de cinema do país no fim da década de 1920. Durante 1929, “eram raras as semanas em que uma ou duas das grandes empresas não estavam se fundindo ou absorvendo umas às outras”, segundo a *Variety*. Paramount, Warners, e RKO eram particularmente agressivas e construíram ou adquiriram centenas de salas de exibição, o que resultou em milhões de dólares em dívidas. Quando o *boom* acabou em 1931, os cinemas luxuosos construídos numa época gloriosa a custos imprudentemente extravagantes, tornaram-se elefantes brancos, ao menos durante a Depressão. Em resumo, as grandes empresas não conseguiram honrar seus compromissos financeiros, o que significava que elas não tinham dinheiro para pagar suas hipotecas, seus compromissos de curto prazo, e os pesados encargos sobre suas dívidas. (BALIO, 1993, p. 16)

Essa mesma agressividade do capital em momentos de crise é registrada no filme – não de forma direta ou denotativa, mas de forma conotativa – por meio da violência entre as gangues e da instabilidade das posições dos seus chefes, como Vettori, Little Arnie e Pete Montana. A queda paulatina de cada um deles, além do apetite monopolista e expansionista do pequeno César, figura a crise nos termos do gangsterismo. Por meio da representação das relações entre gangues, o filme mostra o funcionamento do capital monopolista em épocas de crise e registra a movimentação do capital como atividade criminoso.

A administração do tempo

Logo após a cena inicial do filme em que a câmera mostra um latrocínio em um posto de gasolina, vemos outro plano geral bem rápido, dessa vez de um pequeno restaurante à beira de uma estrada. Em seguida, a câmera mostra um close da mão de Rico atrasando o relógio do restaurante a fim de criar um alibi em sua defesa caso seja acusado pelo crime que vimos na cena anterior. O gesto de atrasar o relógio é emblemático para a narrativa de *Little Caesar* porque representa uma tentativa de Rico de controlar o tempo que, para o gângster, é sempre curto, pois ele sabe que a qualquer momento pode ser preso ou morto. Suas ações são cuidadosamente planejadas, com dia, hora e local combinados, e devem ser executadas da maneira mais rápida e eficiente possível. De acordo com o historiador Richard Pells, Rico não luta por poder ou propriedades:

...mas pela imortalidade. Quando o público o vê pela primeira vez ele está atrasando os ponteiros de um relógio, em parte para criar um alibi, mas também para representar seu medo do tempo. (PELLS, 1973, p. 272)

Assim, na medida em que luta pela imortalidade, o gângster teme pela sua vida, pois o ritmo frenético de seu cotidiano e os riscos que ele corre em nome dos seus objetivos são resultados de sua tentativa de “viver a vida em sua plenitude”. Desse modo, “relógios têm uma presença constante ao longo do filme, marcando o fluxo e o declínio da vida de Rico, zombando do seu desejo de ser alguém, chamando-o cedo para a morte”.

A análise que Pells realiza sobre a cena no restaurante deixa de lado um aspecto de ordem materialista sobre as condições de produção de *Little Caesar*: a introdução do tema do *tempo* no filme o coloca em sintonia com as discussões críticas mais avançadas sobre a relação entre tempo e trabalho, uma vez que a:

Civilização industrial/capitalista é dominada, de maneira crescente desde o século XIX, pelo tempo do relógio de bolso ou de pulso, passível de uma medida exata e estritamente quantitativa. As páginas de *O Capital* são cheias de exemplos terríveis da tirania do relógio sobre a vida dos trabalhadores. Nas sociedades pré-capitalistas, o tempo era carregado de significados qualitativos, que foram progressivamente substituídos, durante o processo de industrialização, pelo tempo único do relógio de pulso. (LÖWY, 2007, p. 125)

Foi no período de forte industrialização pelo qual os Estados Unidos passaram no fim do século XIX e início do século XX que o taylorismo e, posteriormente, o fordismo popularizaram o conceito de “gerenciamento científico” do trabalho.

O economista Harry Braverman nos esclarece que, sendo o trabalho uma “propriedade inalienável” do corpo humano, “o que o trabalhador vende e o que o capitalista compra não é uma determinada quantidade de trabalho, mas a capacidade de trabalhar por uma determinada quantidade de tempo” (BRAVERMAN, 1998, p. 39). Dessa forma, a única ferramenta de que o capitalista dispõe para dominar o processo produtivo – que depende do trabalho humano – é o controle do tempo que o trabalhador gasta para realizar suas tarefas. Foi com esse princípio em mente que o engenheiro mecânico norte-americano Frederick Winslow Taylor publicou, em 1911, seu livro *The Principles of Scientific Management*.

Taylor popularizou o estudo do tempo como parte de sua tentativa de ganhar controle sobre o trabalho. O estudo do tempo pode ser definido como a medida do tempo decorrido para cada operação de um processo de trabalho; seu principal instrumento é o cronômetro, calibrado em frações de hora, minuto, ou segundo. (...) [Frank B. Gilberth, um dos seguidores de Taylor] adicionou ao estudo do tempo o conceito de estudo do movimento; ou seja, a investigação e classificação dos movimentos básicos do corpo, independentemente da forma particular ou concreta de trabalho em que esses movimentos são utilizados. No *estudo do movimento e do tempo*, os movimentos essenciais eram visualizados como fundamentos de qualquer atividade de trabalho. (BRAVERMAN, 1998, p. 119-120)

O estudo de Taylor demonstrou que, da maneira como se configurava o trabalho, as fábricas não eram geridas pelos donos, mas sim pelos operários, que determinavam a velocidade e o modo com que cada trabalho seria feito. Essa era a origem dos problemas de produtividade enfrentados pelos empresários. Taylor propôs, então, o modelo de “gerenciamento científico” do trabalho, no qual haveria uma cisão entre sua concepção e execução. Tal separação entre trabalho mental e braçal teve como consequência uma “desumanização do processo de trabalho, no qual trabalhadores são reduzidos ao nível de trabalho na sua forma mais primitiva”. O trabalho em si tornou-se parte do capital e, portanto, propriedade do capitalista, ou seja, tornou-se trabalho alienado. Os trabalhadores perderam controle não só dos seus meios de produção, mas também do seu próprio trabalho e

de como realizá-lo. “Esse controle agora está sob o comando de quem pode ‘pagar’ pelo estudo [do trabalho], a fim de conhecê-lo melhor do que os próprios trabalhadores conhecem sua atividade de vida”. (BRAVERMAN, 1998, p. 78-80)

O passo seguinte no controle do capitalista sobre o processo de produção industrial foi dado por Henry Ford e sua linha de produção em série, com a “colocação do objeto de trabalho num mecanismo automático que percorresse todas as fases produtivas” (PINTO, 2010, p. 35). Tal sistema teve resultados impressionantes: a fábrica de Henry Ford produzia um Modelo T a cada 15 segundos, e foi capaz de fabricar mais carros em 3 meses do que toda a Europa em um ano (PINTO, 2010, p. 37). Com o sistema fordista,

...buscou-se estrangular ao máximo os poros da jornada de trabalho, de modo que todas as ações realizadas pelos trabalhadores estivessem, a cada instante, agregando valor aos produtos. Se a “racionalização” taylorista permitia uma significativa intensificação do trabalho humano através do controle pela cronometragem dos tempos de operação parciais, no sistema fordista é a velocidade automática da linha de série (do objeto de trabalho, portanto) que impõe ao trabalhador (o sujeito do trabalho) a sua condição de disposição para o labor, estabelecendo, dentro de limites cada vez mais estreitos de tempo, a “melhor maneira de trabalhar”. (PINTO, 2010, p. 38)

139

Se o taylorismo provocou a cisão entre a concepção e execução do trabalho, o fordismo adicionou a essa equação a submissão ao ritmo ditado pela máquina e instaurou a “tirania do relógio sobre a vida dos trabalhadores”. Em última instância, o próprio ser humano torna-se mecanizado, pois:

...o princípio que rege as investigações sobre o trabalho é a visão do ser humano em termos mecânicos. Como os administradores não estão interessados no trabalhador em si, mas em como ele é utilizado no escritório, fábrica, armazém, estoque, ou no processo de transporte, essa visão é, do ponto de vista da administração, não só eminentemente racional, mas a base de todo o cálculo. (...) A tentativa de conceber o trabalhador como uma máquina de propósito geral operada pela gerência é um dos diversos caminhos tomados com o mesmo objetivo: o deslocamento do trabalho como elemento subjetivo do processo de trabalho e sua transformação em um objeto. (BRAVERMAN, 1998, p. 124)

Dois aspectos sobre o processo de “aceleração do tempo” merecem ser destacados. Um deles é de ordem material: tal aceleração visa a melhora da produtividade da força de trabalho, ou a “melhor maneira de trabalhar”, e, consequen-

temente, o aumento da taxa de extração de mais-valia absoluta pelo capitalista. Outro aspecto é imaterial, pois está ligado à aceleração de acumulação de capital fictício por meio do sistema de crédito. Tanto a aceleração material – o incremento da produtividade do trabalho causa a superprodução – quanto a imaterial – o aumento de capital fictício gera inchaço no sistema de crédito – desenvolveram-se de maneira coordenada e ambas contribuíram para o processo que culminou na quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929. O *Crash* acelerou ainda mais a deterioração das condições de trabalho na década de 1930 e, por consequência, contribuiu para o avanço do gangsterismo que vemos em *Little Caesar* como alternativa para a classe trabalhadora em meio à crise.

Uma análise mais atenta do gangsterismo nos mostra que ele próprio é um tipo de prática social cuja finalidade é a aceleração temporal – por meio do gangsterismo é possível galgar os degraus da escala social sem passar pelos meandros do trabalho alienado. Em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, por exemplo, o protagonista recorre ao gangsterismo porque percebe que não pode passar pelo caminho interminável do trabalho legal se quiser acelerar o processo de retomada da conquista amorosa, que, na avaliação do próprio protagonista, depende de sua ascensão à *upper class*. Dessa maneira, a base do romance, assim como de *Little Caesar*, é a aceleração do enriquecimento por meios ilegais. Esse processo é o mesmo do enriquecimento por meio da oferta de crédito. Sendo assim, podemos dizer que a ascensão social tanto de Rico como de Jay Gatsby é rápida, acelerada, tal qual se dá o acesso ao crédito – a estrutura de funcionamento do capital financeiro torna-se também uma das estruturas do enredo do filme de gângster.

Na avaliação de Guy Debord, embora o tempo do trabalhador tenha se tornado propriedade da burguesia, o proletariado ainda carrega o potencial de reivindicar para si o “tempo histórico”:

A burguesia mostrou e impôs à sociedade um tempo histórico irreversível, mas lhe recusa o *uso* desse tempo. “Houve história, mas já não há”, porque a classe dos possuidores da economia, que não pode romper com a *história econômica*, deve rechaçar como ameaça imediata qualquer outro emprego irreversível do tempo. A classe dominante, feita de *especialistas da posse das coisas* – que, por isso, são eles mesmos possuídos pelas coisas –, deve ligar seu destino à manutenção dessa história reificada, à permanência de uma nova imobilidade *na história*. Pela primeira vez o trabalhador, na base da sociedade, não é materialmente *estranho à história*, porque ago-

ra é por sua base que a sociedade se move irreversivelmente. Na reivindicação de *viver* o tempo histórico, o proletariado encontra o centro inesquecível de seu projeto revolucionário; e cada uma das tentativas, até aqui destruídas, de executar esse projeto marca um ponto de partida possível da nova vida histórica. (DEBORD, 1997, p. 99-100)

Dentro da indústria cinematográfica, podemos considerar como “reivindicações de viver o tempo histórico” – em outras palavras, a insubordinação do trabalhador ao tempo mecanizado –, o próprio trabalho do ator, que:

...não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria de cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço de seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1985, p. 179)

141

A relação do trabalhador com o tempo e com as máquinas no cinema já havia se decantado como forma em diversas produções de Buster Keaton, como *Sherlock Jr.* (1924). O filme nos apresenta, por meio de *gags* milimetricamente organizadas e ações sincronizadas com exatidão, o domínio de Keaton sobre o aparato cinematográfico ao mesmo tempo em que “coloca esse aparelho a serviço de seu próprio triunfo”, como na sequência em que Keaton anda sobre o guidão de uma motocicleta sem piloto e escapa por um triz de diversos tipos de acidentes. Alguns anos mais tarde, Charles Chaplin avançou diretamente no debate sobre a submissão do trabalhador ao tempo mecanizado quando registrou a linha de montagem fordista em *Tempos Modernos* (1936), no qual o protagonista, em determinado momento, torna-se literalmente parte das engrenagens da fábrica onde trabalha.

Levando-se em consideração todo o debate que havia em torno do desenvolvimento do taylorismo e do fordismo nos primeiros anos do século XX, além de exemplos prévios no cinema do tratamento desses temas, podemos dizer que

a administração do tempo de trabalho faz parte do inconsciente político de *Little Caesar*. É possível chegar a um aproveitamento crítico sobre essa questão observando-se o ritmo do filme.

Há na narrativa um constante senso de urgência do protagonista, que o faz “correr contra o tempo” durante todo o filme: Rico exige precisão no horário do roubo ao *Bronze Peacock*, apressa-se na eliminação de Tony antes que ele fale com o padre McNeil, corre da polícia para não ser capturado. Entretanto, ao contrário do que pode parecer num primeiro momento, Rico está sim, de certa forma, submetido à temporalidade que caracteriza a vida da classe trabalhadora. Essa característica surge em *Little Caesar* de duas formas: na banalidade e repetição de determinadas ações – como o jogo de paciência que Sam Vettori usa para passar o tempo e as repetidas reuniões da gangue para planejar seus próximos atos – e na impossibilidade de Rico fazer o que bem entende no momento em que melhor lhe convir. O protagonista descobre, ainda no início do filme, que acima de Pete Montana – sobre o qual ele havia lido no jornal na primeira cena do filme – há ainda mais um chefe (Big Boy) na hierarquia das gangues. Sendo assim, se quiser chegar ao topo, assim como em qualquer empresa, Rico precisa de tempo para trabalhar e conquistar seu espaço. A diferença, como já apontamos anteriormente, está na velocidade em que o gângster consegue acumular capital por meios ilegais e a possibilidade real de ascensão social que esse acúmulo lhe proporciona – dois privilégios que a classe trabalhadora não tem.

O que mascara a submissão de Rico ao tempo no filme são dois clichês do filme de aventura. Em primeiro lugar, o ritmo é propositalmente acelerado para manter o espectador atento à narrativa. É possível observar esse procedimento no tempo que Rico leva para galgar os degraus da hierarquia das gangues depois de assumir a liderança do grupo de Vettori. Da cena do banquete em homenagem a Rico ao encontro com Big Boy passam-se somente vinte minutos, cerca de um quarto do filme. Em segundo lugar, há diversos momentos distribuídos na narrativa que criam um aumento de tensão no espectador: a cena de assassinato do comissário McClure, a discussão entre Vettori e Rico pela partilha do dinheiro do roubo ao *Bronze Peacock*, a aproximação de Tony à igreja para delatar Rico, entre outros.

Dessa maneira, é possível ler o filme sob duas perspectivas diferentes. Ao mesmo tempo em que há a mobilização do filme em torno da convenção do

clichê aventuresco existe uma demanda da matéria histórica que exige uma outra leitura: o mesmo ritmo que faz parte da convenção do filme de aventura, nesse momento histórico também fala sobre o ritmo do trabalho submetido a uma exigência temporal, um ritmo externo ao personagem, não o ritmo de sua subjetividade.

Considerações Finais

A leitura de *Little Caesar* sob o viés dos temas abordados nesse artigo – a disputa pelo emprego em tempos de crise e a administração do tempo – nos mostra como o filme de gângster estabelece relações contraditórias com a classe trabalhadora que frequentava as salas de cinema no início da década de 1930. Como dissemos anteriormente, embora o trabalhador se visse em cena por meio de atores com quem compartilhava ascendências e modos de fala, ele também acompanha uma narrativa que criminalizava sua própria classe social. A caracterização de Rico é um bom exemplo dessa contradição. O protagonista é caracterizado como um indivíduo que rouba, mata, faz ameaças, pratica extorsões e, além de tudo, tenta interromper o romance entre Joe e Olga. Tais ações impedem que o protagonista crie uma adesão emocional com o público. A caracterização de Rico, entretanto, não é livre de ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que aprende a direcionar sua violência para o gângster, o espectador de *Little Caesar* também percebe, logo na primeira cena do filme, que a motivação para as ações criminosas e antiéticas do protagonista vem do receituário da ideologia do *self-made man* norte-americano, como a livre iniciativa, o empreendedorismo, o acúmulo de capital, e o desejo de reconhecimento público do sucesso conquistado – características todas muito caras aos verdadeiros responsáveis pela Depressão.

Esse aspecto da narrativa abre um precedente para o questionamento sobre os limites entre o mundo dos negócios e o crime organizado, e o público apreende que Rico não é, como o crítico Fredric Jameson diz, “uma aberração criminosa desviante da norma”, mas, sim, “a própria norma” (1995, p. 32). Tal constatação permite ao espectador mais atento deixar de lado as considerações e julgamentos éticos, e se aproximar de uma análise política e histórica por meio do estabelecimento de homologias estruturais entre o crime organizado, o mundo dos negócios e o enredo do filme. Sob tal perspectiva, a análise das ações de Rico nos mostra que ele está muito mais próximo da individualidade burguesa do que

da luta coletiva ao lado de seus irmãos de classe. Dessa forma, embora o protagonista seja um personagem caracterizado como tipo social e tenha origens na classe trabalhadora, Rico não é capaz de sintetizar na sua figura individual nem os anseios, nem as tarefas, nem as características da classe como um todo, ou mesmo de parte dela. Ele é simplesmente um indivíduo cujos delírios pequeno-burgueses estão muito aquém do desejo de emancipação da classe trabalhadora na sua totalidade.

Referências Bibliográficas

BALIO, Tino. **Grand Design: Hollywood as a modern business enterprise**, vol. 5, 1930-1939. New York: Simon & Schuster Macmillian, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política**, v. I trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAVERMAN, Harry. **Labor and monopoly capital: the degradation of work in the twentieth century**. New York: Monthly Review Press, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOHERTY, Thomas. **Pre-code Hollywood: sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934**. New York: Columbia University Press, 1999.

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

JAMESON, Fredric. **Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

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

Little Caesar files. **History of Cinema**. Series 1, Hollywood and Production Code Administration. Herrick Library. Archives Unbound, p. 71-75. Disponível em http://proxy.library.upenn.edu:3437/gdsc/i.do?&id=GALE%7CS5106190494&v=2.1&u=upenn_main&it=r&p=GDSC&sw=w&viewtype=full citation. Acessado em 11/01/2015.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 125.

MASON, Fran. **American Gangster Cinema – from Little Caesar to Pulp**

Fiction. New York: Palgrave Macmillian, 2002, p. 11.

MESSADIÉ, Gerard. **A crise do mito americano** – Réquiem para o super-homem. São Paulo: Ática, 1989, p. 254. Grifo nosso.

PELLS, Richard H. **Radical Visions and American dreams: culture and social thought in the Depression years**. New York: Harper&Row, 1973, p. 43.

PINTO, Geraldo Augusto. **A organização do trabalho no século 20: taylorismo, fordismo, toyotismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 35.

SHERLOCK Jr. Direção: Buster Keaton. Estados Unidos: Buster Keaton Productions, 1924. (49 min.) P&B.

TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, 1936. (87 min) P&B.

ZINN, Howard. **A People's History of the United States**. New York: HarperCollins Publishers, 2005, p. 387.