

COLEÇÃO

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
e LITERÁRIOS
em INGLÊS

Bruno Gavranic Zaniolo

coordenação

Mayumi Ilari

Daniel Ferraz

“Sindicato de Ladrões”

o Método como
um campo de disputa
em Hollywood



COLEÇÃO

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
e LITERÁRIOS
em INGLÊS

Bruno Gavranic Zaniolo

coordenação

Mayumi Ilari

Daniel Ferraz

“Sindicato de Ladrões”

o Método como
um campo de disputa
em Hollywood



| São Paulo | 2023 |



O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Z31s

Zaniolo, Bruno Gavranic.
“Sindicato de Ladrões”: o Método como um campo de disputa
em Hollywood/ Bruno Gavranic Zaniolo. Coordenação: Mayumi
Ilari, Daniel Ferraz. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-727-3

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97273

1. Linguística. 2. Hollywood. 3. Macartismo. 4. Anticomunista.
I. Zaniolo, Bruno Gavranic. II. Ilari, Mayumi (Coordenadora).
III. Ferraz, Daniel (Coordenador). IV. Título.

CDD 410

Índice para catálogo sistemático:

I. Linguística.

Jéssica Oliveira – Bibliotecária – CRB-034/2023

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 o autor.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Gnepphoto20, Pressfoto, User3802032, Romeo22, Stokkete - Freepik.com
Tipografias	Acumin, euphorigenic, Myriad, Qwerty Ability, Sofia Pro e Swiss 721
Revisão	Bruno Gavranic Zaniolo
Autor	Bruno Gavranic Zaniolo

PIMENTA CULTURAL
São Paulo · SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jônata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschiqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i>
Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>
Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i>	Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i>
Elisiene Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i>	Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i>
Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i>
Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>	Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Francisco Geová Goveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i>	Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i>
Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>	William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

“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 nesse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos 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.”

Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1936)

SUMÁRIO

Agradecimentos	11
-----------------------------	-----------

Introdução

Consciência de classe, solidariedade e outras ideias contagiosas – um percurso para a arte de esquerda no século XX	13
---	----

Capítulo 1

Luta corporal na beira do cais:

a crise do sentimento de coletividade na cultura política dos anos 1950	30
--	----

Cultura política, do alinhamento à criminalização	39
--	----

“O que há de errado com o nosso garoto essa noite, Charley?”	55
---	----

“O que para eles é delatar, para vocês é dizer a verdade”	78
--	----

“Se vocês acham que Cristo não está aqui no cais, então vocês estão enganados!”	90
---	----

Capítulo 2

Romance na beira do cais: o Método

como possibilidade de organização diante de uma nova cultura política	120
--	-----

“As pessoas não deveriam se importar umas com as outras?”	124
--	-----

“‘Consciência’... essa coisa pode te deixar louco”	139
---	-----

Entre a consciência e a emoção: O Método como um campo de disputa	156
--	-----

a) Um novo modo de interpretar o drama – e o mundo – em crise	156
--	-----

b) Uma forma de expressão para o ator estadunidense: o Método no teatro e no cinema	170
---	-----

c) Kazan na beira do cais: entre a liberdade do trabalho colaborativo e o controle da autonomia de ação	193
---	-----

Capítulo 3

Reorganizando a categoria: o filme como campo de disputa	225
--	-----

Cristo no cais, Judas no Calvário	235
---	-----

Conclusão

Desenvolvimento técnico e autonomia do intérprete como herança para o cinema pós-macartismo	252
---	-----

Bibliografia consultada	262
--------------------------------------	-----

Índice remissivo	267
-------------------------------	-----

Sobre o autor	269
----------------------------	-----

AGRADECIMENTOS

Em todo processo de construção de conhecimento há sempre muitas pessoas envolvidas. Da mesma forma que vários acontecimentos se relacionam com a trajetória de um trabalho de pesquisa. Esse livro é resultado de minha história pessoal de estudos e trabalhos, desde minha formação na Escola de Arte Dramática, passando pelos grupos com os quais trabalhei como ator, diretor e dramaturgo, as salas de aula onde orientei processos formativos como “ensaiador”, até chegar na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, onde realizei o projeto de mestrado que originou esse texto.

Assim, agradeço a todas as pessoas que participaram desse processo. Em primeiro lugar minha família, que desde sempre enxergou e estimulou meu desejo por trabalhar com arte e educação, me dando as primeiras bases de referência.

À todas as pessoas que estiveram em minha trajetória como professoras e professores: à memória de Edna Portari, minha primeira professora de teatro; a todo o corpo docente da Escola de Arte Dramática, cujos 75 anos de atividade atestam o poder de resistência que os projetos de formação de profissionais da arte têm no contexto de nosso teatro latino-americano; às professoras e professores e às funcionárias e funcionários do curso de letras da FFLCH; em especial, agradeço Ana Paula Pacheco, quem me abriu os caminhos da pesquisa e Marcos César de Paula Soares, que mais do que orientador é um companheiro de jornada que foi essencial para esse trabalho, e que me ensina, mais do que a pesquisar, a ser professor.

Agradeço à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo auxílio concedido através da bolsa, sem a qual essa pesquisa não poderia ter sido realizada com a mesma dedicação e cuidado.

Agradeço, muito e profundamente, a Marcus Maello, meu companheiro de reflexão sobre esse mundo convulso que nos cabe viver e transformar.

Por fim, agradeço à todas e todos os profissionais de teatro com quem já atuei, meus companheiros do Grupo Pé de Moleque e da Cia. Do Fubá, cujos trabalhos me possibilitaram continuar estudando, perseverar no ofício da cultura e encontrar muito prazer nas horas passadas nas salas de ensaio, nos palcos e nas estradas. Esse trabalho é dedicado a vocês.

INTRODUÇÃO

CONSCIÊNCIA DE CLASSE, SOLIDARIEDADE E OUTRAS IDEIAS CONTAGIOSAS – UM PERCURSO PARA A ARTE DE ESQUERDA NO SÉCULO XX

Nós ainda não sabemos exatamente como esse processo irá se realizar, mas as condições da luta irão determinar como será conquistado e sobre quais condições. Nós escolhemos os mais pacíficos, democráticos (e mais curtos) caminhos para o socialismo. Nós somos antibelicistas e não queremos que as vidas dos trabalhadores sejam perdidas em mais conflitos violentos, se possível. Essa abordagem tática e estratégica na luta pela estrada do socialismo é o que nós chamamos de estratégia antimonopólio. Uma Carta de Direitos do socialismo é o nosso objetivo, uma vez que as liberdades parcialmente garantidas na Carta de Direitos e na Constituição serão somente verdadeiramente conquistadas e totalmente implementadas sob o socialismo. Nós sabemos muito bem das limitações da democracia capitalista, e queremos levar a democracia burguesa até sua conclusão: o socialismo. Mas, vocês podem imaginar a vida sob o socialismo sem uma “carta de direitos” socialista ou uma constituição socialista atualizada? Grande parte dos trabalhadores estadunidenses não podem, então esse é o nosso objetivo.¹

Durante os anos 1950 um vírus altamente contagioso estava à solta. Ou na verdade se tratava de uma invasão alienígena vinda do outro lado da galáxia – ou do nosso planeta? Ou a eminência da explosão de uma bomba nuclear capaz de destruir completamente o mundo – ou pelo menos a ordem do bem-estar social mantida a tanto custo

1 “Five Myths About the CPUSA”, postagem no blog do site oficial do CPUSA, de 14/04/2020 (<http://www.cpusa.org/article/five-myths-about-the-cpusa/>, acessado em 17/04/2020, em tradução livre).

pelas instituições responsáveis pelo funcionamento da democracia e da liberdade que fundamentam a estrutura do estado Americano?

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria impôs uma estratégia de isolamento não só entre dois lados de uma fronteira difícil de divisar – o que se entende em parte por mundo ocidental e mundo oriental, e que se tornou mais concreta com a divisão da Alemanha pelo muro de Berlim – mas entre duas concepções de sociedade: o sistema capitalista e o socialismo. Se, como sabemos, no embate ideológico promovido entre EUA e URSS estava em questão o domínio de ideias e espaços de ação que poderia definir uma nova ordem mundial, algumas décadas antes, porém, nos intensos anos 1930, o mundo atravessou uma fase de politização e proletarianização da cultura capaz de unir, em um mesmo esforço, diversas bandeiras. Sob o efeito devastador da Grande Depressão de 1929 e do crescimento do nazifascismo na Europa, socialistas, comunistas, liberais, democratas e progressistas em geral uniram-se em um mesmo grande movimento coletivo de esquerda como forma de tentar contornar a crise mundial e evitar a catástrofe de um novo conflito armado de proporções globais.

Se por um lado a economia e o pensamento político das sociedades ocidentais entraram em uma era de crescimento e democratização, através principalmente da intervenção do Estado nas esferas privadas de atividade social (como atestam o *New Deal* nos EUA ou a Era Vargas no Brasil, dentre outros), por outro a eclosão e os andamentos da Segunda Grande Guerra levaram a uma aliança estratégica entre os países aliados e a URSS. Com a ajuda do Exército Vermelho, o mundo ocidental conseguiu deter o crescimento do domínio nazista na Europa. Nos filmes de guerra hollywoodianos, saudava-se o espírito globalista de união dos povos e das ideias políticas humanitárias como o antídoto necessário capaz de erradicar de uma vez por todas a ameaça do nazifascismo. Diante da voltagem política do período, e como consequência direta da efervescência dos anos 1930, quase todos os grandes filmes de guerra – que concentravam,

no momento, o esforço possível de realização de cinema político em Hollywood, já que o foco no combate à ameaça global levava os produtores a não aprovarem roteiros que discutissem as próprias contradições internas dos EUA – tinham uma característica em comum: eram escritos, dirigidos e estrelados por membros ou ex-membros do *Communist Party of The United States of America* (o CPUSA), ou por artistas de perfil politicamente independente, e que participavam dos atos e eventos promovidos pelo partido por simpatizarem com o pensamento e as demais causas progressistas que compunham o seu ideário. Em sua grande maioria democratas ou liberais, esses simpatizantes eram conhecidos como “*fellow travellers*” (ou “companheiros de viagem”) e formavam o grosso do caldo da esquerda estadunidense à época. A sentença do teórico da literatura Kenneth Burke, escrita em *Permanence and Change*, de 1935, serve como um termômetro do espírito de transformação que animava a classe artística e intelectual no período: “Até onde eu posso ver, o único movimento coerente e organizado que está buscando a sujeição do gênio tecnológico para fins humanos é o movimento do Comunismo, seja qual for o nome que deva ao fim prevalecer para isso”.²

Após o fim da guerra, no entanto, tudo mudou. Com o nazismo derrotado, a Europa (antiga potência do mundo ocidental) arrasada e o resto do mundo traumatizado, os EUA se viram com uma oportunidade única de estabelecer de uma vez por todas seu domínio como nação hegemônica diante do mercado mundial. Enquanto ofereciam a ajuda financeira que permitiu a reconstrução do velho continente, através das políticas do conhecido Plano Marshall, os EUA olharam para os países em desenvolvimento – o chamado terceiro mundo – como um terreno fértil para que novas ideias e projetos de crescimento se enraizassem e gerassem frutos. Porém, ao mesmo tempo que eram construídos nações e mercados aliados aos interesses hegemônicos estadunidenses, as especificidades históricas da América Latina e de países de terceiro mundo na Ásia forneciam

2 Citado por DENNING, 2008, pg.xv (em tradução livre).

um terreno propício para que ideias mais “perigosas” se espalhassem e gerassem uma onda de crescimento contrária aos objetivos almejados pela hegemonia capitalista. Em outras palavras, após o abalo causado pela Segunda Grande Guerra, o temido espectro do comunismo voltava a rondar pelo mundo todo, se disseminando e levando a promessa da revolução – ou ao menos da reforma, o que, no contexto de meados do século XX já era uma possibilidade aterrozadora demais para o conservadorismo de mercado. A partir de então, e para as próximas duas décadas, surgiriam os movimentos que redesenharam as fronteiras políticas e ideológicas na geopolítica global até hoje: a Revolução Chinesa (a partir de 1948), Cubana (1959), e as Guerras da Coreia (1950 a 1953) e do Vietnã (1955 a 1975). Assim como eclodiram, por reação contrária, as ditaduras militares latino-americanas que abafaram o levante popular em seus países, escrevendo as páginas mais sangrentas da história do continente.

Nos EUA, nação modelo da prosperidade e da liberdade absoluta do indivíduo, a repressão às ideias radicais de esquerda não se deu, pelo menos de forma geral, de modo sangrento ou beligerante. Se no resto do mundo a intervenção estadunidense era com tanques de guerra e bombardeios aéreos, a contenda doméstica se resolveu de forma mais burocrática. Utilizando-se de um expediente institucional criado nos anos 1930 para tentar conter o avanço das ideias comunistas após a Grande Depressão, a *House of Unamerican Activities Committee* (ou Comitê de Atividades Antiamericanas), a reação conservadora estabeleceu um novo *Red Scare* (“medo”, ou “pânico vermelho”) gerando a histeria nacional que configurou o período do Macartismo. A partir de 1947 até meados dos anos 1950, quando começou a perder força e virar uma piada nacional, o Macartismo estabeleceu o processo de perseguição pública chamado, à época, de “caça às bruxas”, em referência ao conhecido episódio de condenação das supostas feiticeiras em Salém, Nova Inglaterra, em 1692. Ao invés de bruxas e acólitos do Diabo, intelectuais e artistas comunistas, ou simples liberais *“fellow travellers”*, eram intimados a depor

perante a HUAC, confessar seu antigo envolvimento com as causas radicais e ainda por cima delatar antigos companheiros de viagem. O processo era estabelecido como um espetáculo público midiático em nível nacional e o simples gesto de qualquer tipo de resistência a seu funcionamento era visto e divulgado como um perigo para a manutenção do bem-estar social do Estado democrático estadunidense.

No *thriller* de cinema *noir* “Pânico Nas Ruas” (*Panic in the Streets*), dirigido em 1950 pelo cineasta Elia Kazan, um vírus altamente contagioso ameaça afundar a cidade de Nova Orleans em uma epidemia capaz de matar os cidadãos através de uma grave pneumonia fatal. Kochak, o “paciente zero”, é um imigrante sérvio recém-chegado de forma clandestina ao país que se envolve em uma briga com um perigoso contrabandista, Blackie, também ele imigrante. Diante do perigo, o Dr. Clinton Reed, um jovem médico, tem apenas uma noite para, auxiliado por um chefe de polícia turrão e incrédulo (um típico funcionário da lei do sul estadunidense), encontrar os envolvidos, decifrar a rota de contágio e evitar que tanto o vírus quanto a notícia de sua existência se espalhem, afundando a cidade num misto de paranoia e pandemia. Diante do esforço do médico em encontrar Poldi, o primo de Kochak e que poderia também estar contaminado, Blackie acredita se tratar de uma corrida das autoridades em busca de alguma mercadoria valiosa, e persegue Poldi para tentar lucrar com a situação antes que a polícia o encontre. Na sequência final, enquanto fogem da polícia, Blackie e seu capanga trapalhão Fitch espalham pelas mercadorias nos galpões do porto o vírus do qual já são também hospedeiros, ameaçando contaminar, de quebra, as cargas que serão espalhadas por todo o território americano, caso o esforço do Dr. Reed e de seu amigo detetive não o interrompam a tempo. A junção, fácil de perceber nessa sinopse rápida, de elementos tais como imigrantes do Leste europeu, submundo da criminalidade, autoridades descrentes e/ou despreparadas, um herói civil no qual ninguém acredita a princípio, mas cuja inteligência é capaz de salvar a sociedade de um grande mal e o gênero de filme *noir*, já nos permite perceber

a alegoria política montada pelo filme. Seu diretor, Elia Kazan, era ele mesmo um imigrante cuja origem profissional foi nos grupos de teatro de esquerda que eclodiram nos ardentes anos 1930.

Em 1950 a HUAC já havia se instalado em Hollywood. Data de 1947 o famoso processo que condenou os Dez de Hollywood à prisão por desacato à autoridade, quando eles se negaram a colaborar com o Comitê. O Macartismo já era uma realidade, e o anti-comunismo uma nova obsessão nacional. Elia Kazan, à época um dos principais diretores em ascensão em Hollywood, era a figura certa para dirigir filmes com alta voltagem política, utilizando-se da estrutura convencional dos filmes de gênero. Em sua breve carreira, ele já havia lidado com temas espinhosos da realidade nacional da época, como a injustiça do sistema punitivo penal dos EUA (em “O Justiciero”, de 1947), o antissemitismo (“A Luz É Para Todos”, também de 1947) e o racismo sulista (“O Que a Carne Herda”, de 1949). Mesmo tendo experimentado diversos gêneros, como o melodrama social (“Laços Humanos”, sua estreia no cinema em 1945) e o faroeste (“Mar Verde”, de 1947)³, foi na tradição dos filmes de gangster, atualizada e redimensionada pelo cinema *noir*, que Kazan encontrou a linguagem para tentar refletir o período de perseguição e paranoia que contaminava a opinião pública, e produzia uma legião de artistas desempregados por efeito da *blacklist*. Por exemplo, o comediante de origem judaica Zero Mostel, que após ter sido listado por não colaborar com a HUAC foi contratado por Kazan para viver Fitch em “Pânico Nas Ruas” – seu personagem nesse filme é um atrapalhado criminoso ocasional que não sabe lidar nem com o submundo onde se enredou em negócios escusos, nem com a oficialidade da lei, onde não se encaixa e da qual tenta se livrar na base da esperteza.

3 Os títulos originais dos filmes de Elia Kazan citados acima são: *Boomerang* (“O Justiciero”, 1947), *Gentleman’s Agreement* (“A Luz É Para Todos” 1947), *Pinky*, (“O Que a Carne Herda”, 1949), *A Tree Grows in Brooklyn*, (“Laços Humanos”, 1945) e *The Sea of Grass*, (“Mar Verde”, 1947).

Porém, assim como a ficção não era capaz de refletir o conturbado momento político sem que se exigisse ao fim uma tomada de posição imediata e objetiva por parte dos realizadores, também a esperteza, a criatividade ou mesmo a aposta de que os laços de solidariedade seriam capazes de conter a dissolução do sentimento de coletividade e consciência de classe se mostraram frágeis perante os devastadores efeitos colaterais da epidemia histórica que o Macartismo disseminava. Diante da pressão burocrática do sistema (com a conivência silenciosa dos grandes produtores de Hollywood) o que se testemunhou foi a execução perfeita de um bem traçado plano de erradicação de todo e qualquer pensamento progressista que havia feito a glória do cinema político, e da arte como um todo, como efeito dos anos dourados da Frente Popular. Diante desse cenário, não havia opções medianas ou relativas: ou os artistas concordavam em fazer o jogo proposto pelo sistema, e assim garantiam livre acesso aos estúdios e outros meios de produção da cultura de massas nos EUA, ou aceitavam sua condição de párias sociais, figuras tão indesejadas e combatidas quanto um criminoso foragido ou um doente altamente infeccioso.

Em 1951, ao decidir se apresentar diante da HUAC para refazer o testemunho sobre suas atividades políticas nos anos 1930 (prestando anteriormente de portas fechadas) agora de forma pública e colaborando com o Comitê – ou seja, entregando os nomes de antigos companheiros de partido – Elia Kazan sabia a que tipo de processo burocrático estava se submetendo. Sua decisão não foi impulsiva, e nem movida por uma brusca mudança de opinião.⁴ Estando no auge

4 Segundo conta em sua autobiografia, Kazan consultou quase todas as pessoas que iria delatar em seu depoimento à HUAC, antes de fazê-lo. A maioria delas eram os artistas que formaram, nos anos 1930, a célula do CPUSA dentro do *Group Theatre*. Algumas, como o dramaturgo Clifford Odets, também estavam sendo intimadas para depor e ambos acordaram em citarem-se mutuamente. Ainda, Kazan entregou os nomes de membros do Partido com função de recrutar jovens afiliados, o de um outro ator que atuava como infiltrado dentro do *Actors Equity Association* (espécie de sindicato da categoria de atores de teatro) e ainda os três produtores responsáveis pela *Frontier Films*, com quem Kazan realizou o curta-metragem de documentário *People of the Cumberland*, em 1937. Segundo Kazan, porém, ele apenas os citou pelo fato de a produtora como um todo ser listada como subversiva. Mas ele não tinha certeza se havia relação entre os produtores e o CPUSA, sendo inclusive um deles abertamente anticomunista.

de sua carreira enquanto diretor de cinema e teatro – ele havia recentemente consolidado sua glória tanto na Broadway quanto em Hollywood após o sucesso retumbante das versões de “Um Bonde Chamado Desejo” (*A Streetcar Named Desire*) respectivamente em 1947 e 1951⁵ – seu nome não era apenas mais um na longa lista de artistas e intelectuais convocados para prestarem depoimento. Kazan estava no foco das atenções tanto do público quanto da indústria. Ainda, tendo fundado em 1947 o *Actor’s Studio*, ele estava à frente de um movimento de modernização de Hollywood através da prática de um estilo de direção de cena que havia amadurecido após quase duas décadas de trabalho no teatro. Estilo que se baseava, quase que principalmente, em um novo espaço de colaboração ativa entre diretor, ator e autor, através do uso do Método de interpretação realista no trabalho de encenação de seus filmes. O sucesso de Kazan não era individual, mas devia-se a toda uma geração do teatro dos EUA. Não à toa, o aspecto colaborativo de seu trabalho não se restringia a apenas uma produção ou outra, mas revelava-se na parceria contínua com colaboradores que o acompanhavam desde os tempos do *Group Theatre* ou que, ainda que iniciantes, através de seus professores e sua formação representavam um fio dessa mesma linhagem (caso de Marlon Brando, aluno de Stella Adler e cuja escalção para o papel de Stanley Kowalski na montagem original de “Um Bonde...” foi uma sugestão direta de Harold Clurman, diretor do *Group Theatre*, quando Brando era ainda um desconhecido).⁶

- 5 No Brasil, a adaptação cinematográfica da peça de Tennessee Williams foi lançada como “Uma Rua Chamada Pecado”.
- 6 Sobre o trabalho de colaboração entre Kazan, Tennessee Williams e o elenco da montagem original de “Um Bonde Chamado Desejo”, em 1947: “Observa-se, a partir desses depoimentos, que a colaboração entre “autor-diretor-ator” foi fundamental para o sucesso do resultado final. A luta de Kazan por alterar os moldes de produção na Broadway no processo de criação da montagem, assim como a disponibilidade de Williams de se embrenhar nesse processo, lapidando o texto original e recebendo interferências inclusive por parte dos atores, e o entendimento de Brando em relação a um novo estilo de atuação, revelou uma dinâmica de criação semelhante aos primeiros passos de Stanislavski com Tchekhov, concretizando um novo modo de fazer teatral nos Estados Unidos.” GREVE, 2017, pg. 78.

Assim, Kazan tinha consciência do grande interesse público de seu nome para a HUAC. E, mesmo no auge de sua carreira, sua situação não estava tranquila. Seu último filme, “Viva Zapata!” (1952), com roteiro de John Steinbeck⁷, era uma justificativa perfeita para o Comitê levantar desconfianças em relação às posições políticas do diretor: contava a história de um revolucionário – e, ainda por cima, um ícone latino-americano – o mexicano Emiliano Zapata (vivido no filme por Marlon Brando). Para Kazan, porém, duvidar de seu anticomunismo com base nesse filme era um grande equívoco, justamente por esse ser supostamente (segundo seu depoimento à HUAC) um filme “anticomunista”. Afinal de contas, o filme mostra que Zapata teria sido traído por um personagem que era uma espécie de revolucionário profissional, ou seja, alguém que se ocupa em esquematizar e manipular revoltas, seguindo orientações de sua organização partidária, negociando posteriormente o resultado desses movimentos de acordo com interesses externos. Assim, para Kazan, mais do que um equívoco, era uma espécie de afronta à sua visão de mundo ter seu nome confundido com uma organização com a qual ele mesmo havia nutrido no passado profundas esperanças e, posteriormente, grandes decepções, e da qual ele tinha, no momento, a pior consideração. Mas, diante das contínuas desconfianças da HUAC, que começavam a emperrar sua carreira, ele sabia que arriscava tanto falando quanto permanecendo em silêncio, e ao fim a balança de sua indecisão pesou para o seu inflado anticomunismo, ainda que isso significasse colaborar com o Macartismo. Anos mais tarde ele relatou:

Eu sempre vi os dois lados de todo assunto e todo julgamento. Então, no corpo da minha convicção surgiu o verme da dúvida. Eu ainda acreditava que o que eu tinha feito era correto, mas não importava que as minhas razões haviam sido fundamentadas com sinceridade e cuidadosamente pensadas, havia algo de indecente – era assim que eu sentia, como uma vergonha – no que eu havia feito, e algo de obscuro em minhas motivações.

7 Um dos escritores mais icônicos da literatura realista da geração de 1930, principalmente por conta de romances como “Sobre Ratos e Homens” (*Of Mice and Men*), de 1937, ou o épico “As Vinhas da Ira” (*The Grapes of Wrath*) publicado em 1939.

O que eu fiz era correto, mas era o certo? Qual forma de egoísmo estava escondido em todas as palavras bonitas, quão poderoso foi o papel que o meu amor por fazer filmes, que eu estava descontando do assunto, representou no que eu fiz? Eu me sentia não resolvido, alternadamente humilhado e então ressentido por todos os que me criticaram. É por isso que eu permaneci reservado e em silêncio por tanto tempo. Meu refúgio foi o que eu sempre fiz, afogar os sentimentos tristes no meu trabalho.⁸

O reflexo desse conflito foi que, mesmo colaborando com a HUAC, sua situação não melhorou. Por um lado, os produtores sentiam que seu nome estava um pouco “manchado” perante o público por conta de seu envolvimento nos processos políticos da HUAC, e deixaram de dar crédito a seus projetos pessoais, relegando para ele propostas de filmes menores e de um certo caráter proselitista em seu anticomunismo – como o drama “Os Saltimbancos” (*Man on a Tightrope*, 1953) produzido para a 20th Century Fox, que conta a história real da fuga de uma trupe de circo da Tchecoslováquia após sua anexação à URSS. Por outro lado, Kazan tornou-se um pária no meio de seus antigos colegas de profissão. Pessoas mudavam de lado na calçada para não cruzarem com ele, mandavam mensagens de desprezo pelo correio ou ligando em sua residência, e mesmo os membros do *Actor’s Studio* o ignoravam dentro da instituição, ou falavam com ele apenas para deixar expresso seu descontentamento.⁹

Por isso que, ainda que realizando uma espécie de relato de vingança pessoal contra seus detratores (no que era secundado pelo roteirista Budd Schulberg, que também havia colaborado com a HUAC e experimentado o mesmo desprezo por parte de antigos colegas) ao filmar “Sindicato de Ladrões” (*On the Waterfront*) em 1954, Kazan não possuía uma experiência tão vitoriosa assim para contar. A própria história da produção do filme dá conta dessa situação.

8 KAZAN, A Life, 1988, pg. 500 (em tradução livre).

9 Conta-se que a reação de Marlon Brando ao saber do depoimento de Kazan foi querer socá-lo na primeira oportunidade que tivesse de se encontrar com o diretor nos corredores do *Studio*.

O projeto, desacreditado pelo agente do diretor (que não achou o momento muito propício para um filme de temática política) passou de mão em mão entre os grandes produtores de Hollywood até ser finalmente aceito por Sam Spiegel, figura que tentava construir sua carreira como produtor independente, desvinculado de um grande estúdio¹⁰. Só depois de um longo processo de discussão e reescrita do roteiro a seis mãos (por Kazan, Schulberg e Spiegel), foi levantado o dinheiro para o filme ser rodado em locação – ou seja, fora do estúdio e consequentemente longe da vistoria constante de seu produtor no *set* de filmagens, o que garantiu uma maior liberdade de realização a seus autores – e fechado um acordo de distribuição pela Columbia Pictures. Assim, o sucesso arrebatador de “Sindicato de Ladrões” foi todo posterior, e em um cenário completamente desfavorável, contrariando as expectativas de todos os envolvidos em sua produção.¹¹

O filme, que se inscreve na tradição do cinema de gangster, oriunda do filão de filmes de problemática social produzida por Hollywood nos anos 1930, parte da premissa básica de discutir a questão, candente à época, do domínio da máfia sobre os sindicatos dos estivadores nos portos de ambas as costas dos EUA (não é difícil de imaginar o papel primordial que a atividade portuária exercia então na política e na economia mundial, por ser a porta de entrada e saída das mercadorias que iriam abastecer a circulação de produtos, em um cenário mundial que estava ainda em vias da globalização). Terry Malloy, seu protagonista, é um ex-boxeador que trabalha como “faz-tudo” para a organização criminosa que comanda o sindicato dos estivadores de um porto em

10 À época ele ainda assinava suas produções como Sam S. P. Eagle, por medo de que o antissemitismo atrapalhasse sua carreira. Segundo Kazan conta em sua autobiografia, foi com “Sindicato...” que, pela primeira vez, o produtor abandonou o nome de sonoridade americanizada e assumiu a grafia judaica original.

11 “Revendo os velhos recortes de jornais eu encontrei uma página com nossas fotografias ao receber o prêmio [o Oscar]. Meu rosto tem uma expressão que o de ninguém mais tinha. E não era bonita. Eu não me sentia orgulhoso dela. Mas você consegue ver que eu estava experimentando a vingança naquela noite, e estava gostando disso. “Sindicato de Ladrões” era a minha própria história; e a cada dia que eu trabalhei nesse filme eu contava ao mundo qual era a minha posição, e mandava os meus críticos se foderem.” Op. Cit., pg. 570 (em tradução livre).

Hoboken, periferia de Nova Iorque. Desconfortável com sua situação e seu envolvimento nos negócios escusos e criminosos de seu patrão, Terry se apaixona pela irmã de um dos estivadores mortos pelo sindicato, executado por quebrar o código de silêncio que os criminosos impõem para garantir a fidelidade e o medo dos trabalhadores. Movido por essa relação, Terry acaba por delatar, diante da Comissão do Crime que investigava a máfia nos portos da cidade, seus antigos companheiros de sindicato, abrindo assim o caminho para que as autoridades tentassem quebrar a influência da máfia no cais. E, como efeito de sua atitude, Terry experimenta de princípio o desprezo de seus colegas de trabalho por ter traído esse código de silêncio que constitui a ética do lugar. Ao final do filme, ele caminha vitorioso, ainda que alquebrado pela briga com os capangas de Friendly, ao encontro do representante da companhia de navios que contrata os serviços dos estivadores, fazendo com que todos os seus colegas o sigam, o que indicaria uma suposta nova mediação das relações de trabalho no cais.

Porém, ainda que sob o efeito da grandiosidade da trilha sonora, o filme monta ao fim uma situação ambígua, difícil de interpretar de forma tão automática quanto a leitura de que Terry termina como vencedor, ou como um novo líder de sua classe. As complexidades da discussão da delação como atitude de validade política, as ambiguidades envolvidas na relação entre os artistas e a indústria, assim como a dúvida sobre os caminhos a seguir diante do desmantelamento das relações pessoais e de colaboração profissional marcou, de certa forma, a classe artística como um todo em sua tentativa de se organizar e, até mesmo, se defender, durante o período do Macartismo. Essa ambiguidade colocava a própria classe também em uma corda bamba (tal qual os circenses no título do filme dirigido por Kazan em 1953) cujo equilíbrio era difícil de encontrar: o Estado condenava toda uma geração de artistas por conta de seu posicionamento político e suas atividades durante os anos 1930 e início dos 1940, tentando com isso erradicar da cultura política do país qualquer tendência minimamente subversiva; ao mesmo tempo, porém, a grande indústria de Hollywood

se aproveitava das conquistas estéticas que essa mesma geração engendrou – como o Método de interpretação – absorvendo essas técnicas e artistas para modernizar a expressão de seus filmes. Em outras palavras, mesmo o trabalho dessa geração, e as relações internas entre seus realizadores, havia se tornado um campo em disputa.¹²

O objetivo desse livro é, através da análise formal de “Sindicato de Ladrões”, compreender a obra para além de um mero discurso alegórico de defesa da delação (como a tradição crítica determinou sua recepção para a história do cinema), mostrando que o filme reverbera, em sua fatura, um ambiente de contradições que pressionavam a relação entre as demandas do sistema de produção e os artistas – levando em consideração, nesta análise, o histórico de conquistas e pesquisas estéticas da geração de 1930 (geração à qual se ligam os realizadores do filme). Para isso, reconhecemos no desenvolvimento do Método de interpretação realista uma chave de compreensão da obra, ao se revelar como um campo de disputa entre as tendências e ideias que formavam o ambiente desse ramo da classe artística estadunidense à época. Assim, partimos de uma reflexão sobre os nexos indissolúveis entre a obra e seu tempo – aqui entendido como o terreno histórico que possibilitou sua realização – buscando compreender, ao mesmo tempo: o modo como os artistas envolvidos com a indústria do cinema de Hollywood se posicionaram diante da experiência histórica comum (o Macartismo) e o impacto decisivo que significou para a indústria o desenvolvimento do Método.

Como veremos, a técnica tornou-se um marco fundamental nas relações de produção do cinema em Hollywood ao permitir uma

12 Abrindo o capítulo dedicado à análise do trabalho de Brando em “Sindicato de Ladrões” no livro *Acting in the Cinema*, o crítico James Naremore diz: “Sem dúvidas, Hollywood enxergou valor comercial em associar suas estrelas com um novo estilo (mesmo um estilo que promoveu a criação da imagem de *outsiders* “artísticos” que desprezavam a publicidade usual), mas criticamente falando, o termo “Método” tem sido sempre um pouco vago, passível de ser associado a uma variedade de fenômenos”. NAREMORE, James, 1988, pg. 197 (em tradução livre). Como discutirei ao longo dessa obra, o Método foi uma das principais colaborações da geração de Kazan para o desenvolvimento das relações de trabalho na produção dos filmes de Hollywood.

emancipação criativa da categoria dos intérpretes, elevando-os à posição de coautoria da obra cinematográfica, oferecendo de quebra à indústria uma ferramenta decisiva no aprimoramento da produção de seus filmes. Ao atentarmos para o fato de que a ação do Macartismo representou uma operação de reorganização das relações criativas na indústria cultural (fortalecendo o estabelecimento da nova ordem econômica que se ergueu durante a Guerra Fria) conseguimos ao fim elucidar o papel de grande representatividade simbólica que “Sindicato de Ladrões” tem para os caminhos do cinema nos EUA.

Esse livro se organiza através de um exercício de leitura dos materiais do filme, ao longo do desenvolvimento de seu enredo. Assim, no primeiro capítulo procura-se mapear os conflitos e situações que a obra arma para desenvolver a sua discussão, partindo do reconhecimento de que o período (os anos 1950) oferece uma experiência de crise nas relações produtivas da geração de 1930. Para isso, apresentamos um panorama histórico que explica as peças e movimentos principais em ação durante o Macartismo, assim como é apresentado o histórico de colaboração entre os artistas envolvidos na realização durante os “anos efervescentes” da década de 1930 – identificada pelo crítico cultural Michael Denning¹³ como a geração do “*cultural front*” (ou a “frente cultural”) – e a herança dessa atividade para os anos 1950.

A ideia perseguida é a possibilidade de que o Macartismo possa ter exigido dos artistas um exercício de reavaliação da experiência estético-política dos anos 1930 para que fosse possível definir a forma de colaboração desses mesmos realizadores com a indústria cinematográfica no período de reorganização política que o mundo atravessava durante a Guerra Fria. Assim, o exercício de leitura do filme nesse primeiro capítulo foca na análise de como a obra é estruturada em sua dramaturgia e encenação. Ao realizar o levantamento dos temas centrais do filme, assim como identificar seus protagonistas e perceber o jogo de relações estabelecido através do conflito entre esses campos

13 Em seu livro *The Cultural Front – The Laboring of The Cultural Front – The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* de 1989, grande fonte de referência para essa pesquisa (Ver bibliografia).

de força, fica evidente o descompasso entre a atitude individual das personagens – essencial para o desenvolvimento exigido pela tradição da forma dramática – e a responsabilidade com a esfera coletiva – cuja representação quebra o desenvolvimento dramático ao trazer para a cena um movimento mais amplo, configurado pela presença dos grandes grupos, tema primordial do gênero épico. Desse modo, a percepção dos conflitos principais que elaboram o filme evidencia, na composição de seus quadros e cenas, um padrão constante de registro do descolamento entre as figuras individuais e a representação grupal. Esse padrão de composição das cenas pode indicar, através da expressão estética, os conflitos que turvavam a sociabilidade dos artistas no período, tentando refletir a dinâmica de dissidências e dissolução dos laços de solidariedade e consciência de classe.

O segundo capítulo, por sua vez, aponta para uma possível aposta que a obra realiza na necessidade de reencontrar, ou refazer, os laços e acordos capazes de garantir a manutenção de um sentimento possível de coletividade entre a classe artística dos EUA. É o que chamo, aqui, de um impulso de “realinhamento”¹⁴, como forma de tentar reconstruir os laços desfeitos – ou desalinhados – durante o Macartismo. Esse impulso se dá não somente pela temática das obras, mas também pelas formas de expressão, repertório técnico e, principalmente, pela tentativa de construção de um espaço verdadeiramente colaborativo nas relações de produção do filme, dentro da indústria onde a regra, para o sucesso, estava sendo a colaboração com o “caça às bruxas”. Através de uma discussão das relações pessoais de Terry na obra – primeiro rompendo com a influência de seu irmão Charley e depois se unindo afetivamente com Edie, formulando assim uma nova ideia de família – abre-se a necessidade de discutir as consequências da adoção, por Hollywood, do famoso Método de interpretação realista que foi moldado

14 Tomo de empréstimo, para essa ideia, o conceito de “alinhamento” tal qual discutido por Raymond Williams, grosso modo, o de uma conexão entre um artista e sua expressão temático-formal com suas origens sócio-históricas. Esse conceito é apresentado e discutido no capítulo 02.

pelo teatro nova-iorquino dos anos 1930, com base no sistema do diretor russo Constantin Stanislavski.

O Método, que representa uma das maiores contribuições de Hollywood para o cinema mundial, surge como um tema primordial para a compreensão das influências que a geração da Frente Popular legou para a cultura ocidental do século XX. Se o Macartismo operou uma dinâmica de dissolução da consciência de classe e instaurou um clima de traição e desconfiança generalizada no meio artístico, a história do Método, desde as pesquisas do *Group Theatre* nos anos 1930 até sua entrada na indústria dos filmes pelo *Actor's Studio* no fim dos anos 1940, é marcada pela aposta na manutenção de um espaço de trabalho colaborativo nas relações de produção da obra cinematográfica, ainda que inserida no grande sistema de Hollywood. Através de “Sindicato de Ladrões” – filme considerado um dos marcos definitivos da eficácia da adoção da técnica pelo cinema – podemos remontar o histórico da dinâmica das relações entre os artistas de teatro e cinema no país, ao recuperarmos o percurso de contendas entre as várias compreensões que moldaram o Método como um grande campo de disputa entre pontos de vista diversos sobre as relações entre a arte, a indústria e a política.

Por fim, o terceiro capítulo discute a avaliação final que o filme realiza. Através da análise da última sequência (e levando em consideração os pontos levantados nos dois capítulos anteriores) procuramos discutir de que modo as ambiguidades internas da obra informam das contradições inerentes à prática das relações no período. Nesse sentido, mostramos como a consideração do uso do Método e a colaboração do elenco atuando como coautor do filme determina, de maneira inequívoca, sua leitura final, revelando em sua fatura camadas de sentido que contradizem a ideia que reduz “Sindicato de Ladrões” a apenas uma alegoria automática da delação. Através disso, poderemos reconhecer o conflito entre os diversos pontos de vista diante da experiência histórica como sendo, ao mesmo tempo, um diagnóstico da sociabilidade permitida pela indústria aos artistas

durante o Macartismo e um resultado do trabalho coletivo realizado por esses mesmos artistas através da técnica de interpretação.

Se levarmos em consideração que “Sindicato de Ladrões” é um filme que se estabelece como um fruto das conquistas da tradição da arte de esquerda nos EUA em seu período de maior politização (os anos 1930), a análise e discussão dessa obra nos permitem compreender os caminhos que a arte de voltagem política optou por seguir em sua relação com a grande indústria cultural no século XX como um todo. O que estabelece um testemunho da relação de, ao mesmo tempo, resistência e concessão, que atesta o que chamo aqui de um certo *caráter negociador* da forma artística diante da grande indústria, e do desafio de dialogar com o público em geral. Assim como um testemunho também das escolhas que os realizadores fazem ao estabelecer os termos de sua colaboração com o sistema que regulamenta a produção e a distribuição de obras de arte dentro da indústria cultural, em diálogo constante com os movimentos da política e do mercado.

A blue-tinted photograph of a person operating a vintage movie camera on a tripod. A hand is visible near the lens, and a small monitor is attached to the side of the camera. The background is dark and out of focus.

1

Luta corporal na beira do cais: a crise do sentimento de coletividade na cultura política dos anos 1950

JOE – Mas eu fiz isso! Esse é o ponto, eu fiz isso. O que meu pai vai dizer quando souber que eu matei um homem? Eu sei o que eu fiz. Eu matei a mim mesmo também! Eu estive andando em círculos. Mas agora eu fui esmagado! Essa é a verdade. Sim, eu não passo de um pardal, e eu sempre quis ser uma águia! Mas agora eu estou suspenso – eu não sou bom – meus pés não tocam mais o chão!

Clifford Odets, *Golden Boy*

Eu acho útil que alguns de nós tenhamos tido esse tipo de experiência com os comunistas, pois caso contrário não os conheceríamos tão bem. Qualquer um que tenha passado por isso não será enganado por eles novamente. Hoje, quando o mundo todo teme a guerra, e eles pedem por paz, nós já sabemos o quanto esse pedido vale. Nós sabemos que amanhã eles terão um novo *slogan*. O fato de ter experimentado em primeira mão o espírito autoritário e o controle de pensamento, me deixou com um ódio permanente disso. Me deixou com um ódio permanente da filosofia comunista e de seus modos de atuação.

Elia Kazan, ezm seu depoimento à HUAC em 1951

Imagem 1 – O primeiro quadro de “Sindicato de Ldrões”



Estamos na beira do cais de Hoboken, Nova Iorque. Ainda que à beira-mar, pouco se vê do oceano, e mesmo a prometida visão do famoso *skyline* que deveria estar ao fundo, desenhando a moldura majestosa dos arranha-céus da badalada ilha de Manhattan, não passa de um detalhe furtivo. Ao invés de uma composição de paisagem aberta, o plano é dominado por linhas retas, diagonais e ângulos formados pelos materiais brutos que delimitam esse ambiente do trabalho, como a madeira, o ferro e as cordas formando cercas, pequenas construções flutuantes, guindastes e um gigantesco transatlântico que domina a maior parte do quadro. Esse último monopoliza a atenção na imagem forjando com seu corpo de ferro um ponto de fuga que aponta justamente para o pequeno trecho onde se vê o topo dos prédios ao fundo.

Ressoando as batidas sincopadas da bateria no jazz frenético composto por Leonard Bernstein, a cena apresenta, logo nesse primeiríssimo plano, as linhas de força que estarão em conflito no desenvolvimento de “Sindicato de Ladrões”. Ocupando a maior parte do quadro está o transatlântico, que com sua presença obstrui tanto o acesso à vista do horizonte quanto a trilha pelo oceano, estabelecendo o ambiente de trabalho do processo de importação e exportação de mercadorias nesse que é um dos “maiores píeres no maior porto do mundo” (segundo a fala de uma personagem ao longo do filme).

Além de apresentar uma informação típica a essa paisagem – o cais do porto de Nova Iorque – o navio estabelece uma ponta da cadeia de relações nesse ambiente de trabalho. Afinal, ele transporta pelo mundo todo as mercadorias que, depois de desembarcadas aqui e em outros portos, serão distribuídas por todo o país, demarcando esse espaço como fundamental dentro do sistema de circulação de bens e valores que alimentam o mercado internacional. O gigantismo conferido à embarcação pela composição do quadro sugere a importância do elemento na rotina do lugar: sabemos que a chegada dos navios estabelece a necessidade do trabalho para os estivadores, assim como o volume de mercadorias que ele transporta determina a quantidade de trabalhadores que serão necessários para descarregá-lo; por outro lado, dentro da estrutura das relações no ambiente, o navio representa os empregadores, ou seja, o grupo que demanda a força de trabalho e que regula a remuneração devida a essa – por assim dizer, determina o valor mesmo dessa força de trabalho. Assim, o espaço ocupado pelo navio no quadro faz referência a esse poder estabelecido por dentro da estrutura dessas relações.

Prosseguindo na descrição do quadro, vemos no canto inferior direito uma pequenínissma embarcação de cor clara, fazendo contraste com a magnitude do transatlântico, e que forma com as linhas cruzadas de seu mastro uma cruz branca. Esse símbolo, como reconheceremos depois, faz alusão a uma força atuante no campo de embate das relações do filme: a presença da igreja, através da qual o padre Barry (Karl Malden), pároco da região, tenta mobilizar os estivadores para reagir aos desmandos da máfia que domina o sindicato, estabelecendo a mediação entre estes e os empregadores. Finalmente, ainda no canto inferior, mas ao centro, uma pequena cabana flutuante com uma placa onde se lê “*Yacht Club*” e que serve como sede do sindicato dos estivadores, um dos lugares onde Jhonny Friendly (Lee J. Cob) e seus capangas se reúnem para administrar os interesses de sua corporação mafiosa, negociando com as condições de trabalho e vida da categoria à qual deveriam representar. Esse detalhe corresponde a um retrato

factual de um ramo do movimento sindicalista dos EUA que era, sabidamente à época, um dos maiores braços do crime organizado em um país onde todos os meios de organização burocrática e financeira têm algum tipo de relação com o crime, seja no Estado (em Washington, no centro do país), na bolsa de valores (em Manhattan, na costa Oeste) ou no coração da indústria do cinema (em Hollywood, na costa Leste).

Assim, desde seu início o filme já nos coloca diretamente no centro do conflito. Se durante a exibição dos créditos na abertura, onde o “*Waterfront Theme*” – faixa sóbria executada num “Andante digníssimo” (“*with dignity*”) – acompanhava com suntuosidade os nomes da ficha técnica, o primeiro plano é apresentado por uma quebra de atmosfera. Sob o som da “*Murder Theme*”, a imagem estática do quadro formado pelas linhas e ângulos é quebrado por uma fila de homens que sai da cabana flutuante. Então, a primeira fala do filme indica que um esquema está sendo executado: “Agora é com você, campeão!”¹⁵. A gíria, remetendo ao mundo do boxe (*slugger*), soa irônica ao vermos um desajeitado Marlon Brando ocultando sua famosa exuberância física no casaco acolchoado que os estivadores usam para quebrar o vento cortante do cais, escondendo no casaco algo que descobriremos depois ser um pombo.

Vemos no rosto de Brando que Terry Malloy, sua personagem, está vacilante, incomodado. Ele olha para os lados, faz caretas, mas ainda assim consegue atrair Joey para a cobertura, sob a desculpa de lhe devolver um dos seus pombos, que estava perdido – Joey Doyle, depois descobriremos, é um *pigeon* (“pombo”), gíria usada para delator, além de ser também um criador de pombos-correio. O andamento da cena acompanha o ponto de vista de Terry, ainda inconsciente do que irá acontecer. Seguindo o seu olhar, a câmera se movimenta em contra-plongée desde a janela do apartamento de Joey e revela dois capangas que o

15 “*Now you take it, slugger!*”. Todas as falas citadas aqui são traduções minhas, a partir do áudio do filme original em inglês. Por motivos de economia textual, anotarei também a fala em inglês apenas nos casos que envolvam algum tipo de termo ou gíria cujo sentido seja importante para a construção do discurso simbólico do filme.

esperam na cobertura. Ainda incorporando o olhar de Terry (que depois de ter cumprido seu papel no plano se torna apenas um espectador) a cena continua seguindo o rapaz até ele se encontrar com um pequeno grupo de três *gangsters* que esperam por notícias da operação.

Somos então surpreendidos pelo grito de Joey, que interrompe o andamento da trilha sonora, marcando o clímax da cena. Os *gangsters*, junto com Terry, olham subitamente para a direção do grito, e a câmera acompanha o movimento desse olhar registrando a queda do corpo, com um certo aspecto teatralizado: diante da pequena plateia formada pelos quatro homens, a câmera mostra em panorâmica o prédio, uma espécie de cenário bidimensional de onde um boneco imóvel representando o corpo de Joey é arremessado. Porém, o envolvimento dessa plateia com o espetáculo ao qual assiste não é uniforme. Já sabemos que Terry foi surpreendido com a execução de Joey. Já seus companheiros, mostrando o envolvimento frívolo e distanciado típico para a plateia ideal de um esquete épico (ainda mais se considerarmos que eles já sabiam o final da história) arrematam o assassinato com uma piada de mau gosto – ao dizer que “o canário¹⁶ podia até mesmo cantar, mas não voar” – e saem gargalhando para beber ao sucesso da missão. Terry é deixado sozinho do lado de fora do bar, desorientado pela descoberta do crime do qual foi cúmplice.

Essa pequena cena já nos apresenta um conflito fundamental do filme ao mostrar logo de início o descolamento de Terry em relação ao restante da quadrilha, devido à constante situação de ignorância (no sentido de falta de informação) por parte do protagonista com os processos nos quais se vê envolvido. Podemos supor, então, que esse contraste entre a figura individual e o coletivo ao seu redor, captado por enquadramentos mais abertos da câmera de modo a deixar essa relação sempre em evidência, pode ser assumido como um elemento estruturante na composição do filme.

16 “Canary”, outra gíria comum para delator.

A sequência da cena confirma essa suposição ao mostrar Edie (Eva Marie Saint), irmã de Joey, também em contraste com a passividade do grupo de estivadores que cercam o corpo da vítima – dentre eles seu próprio pai. Recém-formada em um colégio de freiras, Edie acaba de voltar ao bairro de sua infância, trazendo na bagagem o fator simbólico de uma nova consciência que a instrução formal representaria para as perspectivas da nova geração de uma família de trabalhadores, à época. Diante da relação de trivialidade que todos demonstram ter com o assassinato – denotada pela ação mecânica dos policiais, pelo silêncio dos outros estivadores, pela reza conformada do padre e pelo comentário de uma vizinha que passa dizendo que “a mesma coisa aconteceu com o meu Andy há cinco anos atrás” – Edie apresenta uma força de resistência. Ela está raivosa, e desafia até mesmo a passividade do consolo oferecido pelo Padre Barry (“Você já ouviu falar de algum santo que houvesse se escondido em uma igreja?”). A fúria de Edie acusa igualmente a atitude silenciosa dos presentes ao estabelecer a ideia de que o silêncio perante as ações da máfia é, antes de tudo, uma conivência, ou mesmo uma cumplicidade, com o crime. Na sequência, ao arrancar de cima do cadáver de seu irmão as folhas de jornal com o qual o haviam coberto, ela ainda evidencia sua preocupação em não deixar que a morte de Joey se transforme em mais uma notícia sem importância perdida no mar de letras e imagens que todos os dias tingem de preto e branco o cotidiano do lugar. A referência ao jornal paga tributo à inspiração do filme, que partiu de uma longa série de reportagens escritas pelo jornalista Malcolm Johnson, denunciando o esquema de corrupção no cais de Nova Iorque – o que à época lhe rendeu várias ameaças de morte, mas também um prêmio Pulitzer.

A passividade dos estivadores, mesmo o silêncio acomodado de seu pai ao olhar para o cadáver do filho, se deve ao fato de o jovem ter quebrado um código moral que rege as relações no cais, e é conhecido como D&D, ou *deaf and dumb* (de “surdo e mudo”). Traduzindo: não se deve ouvir nem falar nada, apenas trabalhar e aceitar as ordens do sindicato. A obediência a esse código estabelece a rotina de reconhecer, na própria vítima, a culpada pelo crime cometido contra ela por

ter escolhido quebrar a ética de trabalho ao se tornar um delator. Edie, cujo rosto furioso em primeiríssimo plano encerra a cena com ênfase dizendo “Eu quero saber quem matou o meu irmão!”, já apresenta o temperamento responsável pelo seu deslocamento do grupo ao qual está inserida (os estivadores e seus familiares), da mesma forma que a falta de conhecimento e o desconcerto de Terry o descola do grupo de *gangsters*. Essa postura de resistência contaminará depois o padre Barry – comprovando para ele o fato de que nenhum santo consegue ajudar aos seus confiando apenas na eficácia do tempo e no poder da fé – para depois chegar em Terry, dando-lhe finalmente algum tipo de conhecimento e levando-o a também resistir ao sindicato através de sua delação, quebrando o código de silêncio como fez Joey.

Porém, o filme não parece desenvolver automaticamente uma defesa absoluta da delação como resultado imediato de um processo de conscientização como o apontado acima. Pelo contrário, “Sindicato de Ladrões” torna-se uma experiência problemática para o cinema dos EUA justamente por não contornar as contradições e ambivalências nas relações que estruturavam o sistema de produção do cinema à época (auge da Guerra Fria e do período conhecido como Macartismo) e, pelo contrário, incorporá-las à sua estrutura. Nesse mesmo momento, Hollywood estava absorvendo grande parte do manancial técnico desenvolvido por artistas que, nas décadas anteriores, buscaram construir uma tradição estética mais alinhada com o debate das contradições sociais do país. Dentre as diversas transformações geradas por essa absorção de novas ferramentas, uma delas possibilita a toda uma categoria de profissionais do sistema de produção, os atores, a conquista de uma inédita capacidade de consciência e autonomia no desenvolvimento de seu trabalho. Isso se dá por conta da absorção, por Hollywood, do famoso “Método” de interpretação realista, que possibilitou o estabelecimento de uma linguagem técnica comum entre os profissionais da atuação do cinema. O Método foi responsável por elevar os intérpretes a muito mais do que rostos conhecidos e amados pelo grande público, transformando-os em trabalhadores conscientes do fato de sua

expressão ser uma engrenagem a mais na produção das narrativas desenvolvidas pelo grande cinema. Elia Kazan foi um dos principais divulgadores do Método, reunindo nesse filme um elenco composto por diferentes gerações e abordagens da técnica, todas se encontrando na linhagem de pesquisa que se inicia com o *Group Theatre*, nos anos 1930, e vai dar no *Actor's Studio*, fundado pelo diretor em 1947 (mesmo ano do início das atividades do Macartismo em Hollywood).¹⁷

Assim, a consideração de um filme como esse, desde sua primeiríssima cena, parece nos apontar que o movimento prometido pela coletivização da classe (através da incorporação da técnica comum de trabalho representada pelo advento do Método) esbarrava na tendência a uma certa individualização do comportamento provocada pelo movimento histórico (por conta da ação do Macartismo) o que criou um impasse que marcaria a história do filme desde sua conhecida premissa de realização: uma espécie de testemunho de Elia Kazan e Budd Schulberg, diretor e roteirista, após terem aceito colaborar, em 1951, com as investigações da HUAC. Como efeito desse testemunho, ambos os realizadores foram desprezados por seus antigos companheiros de atividade artística – e política, no caso do diretor – desde os anos 1930, quando iniciaram suas carreiras em meio ao ambiente de produção artística mais engajada que marcou o pensamento intelectual hegemônico nos EUA de então. A experiência de descolamento e embate entre indivíduo e grupo, que reconhecemos na abertura do filme pela apresentação de Terry Malloy e Edie Doyle, encontra assim ressonâncias na própria situação dos artistas diretamente envolvidos em sua produção, desde já revelando pistas valiosas para começarmos a perseguir de que maneira esse embate reverbera na relação estabelecida entre forma e conteúdo na elaboração da obra como um todo. Essa relação pode também nos ajudar a

17 O elenco principal de “Sindicato de Ladrões” é composto por ex-colaboradores do *Group Theatre* (Lee J. Cob, Karl Malden e Rod Steiger, além do próprio Kazan que também foi ator e diretor na companhia) e novíssimos membros do *Actor's Studio* (Eva Marie Saint, que foi aluna de Lee Strasberg dentro do *Studio*) tendo como seu protagonista Marlon Brando, discípulo de Stella Adler (outra famosa atriz do *Group Theatre* junto com seu irmão Luther, membros de um das famílias mais tradicionais no teatro estadunidense).

compreender os sentidos dessa obra como testemunho de uma classe em um momento histórico específico, assim como as influências que esse testemunho legou para as próximas gerações de artistas.

CULTURA POLÍTICA, DO ALINHAMENTO À CRIMINALIZAÇÃO

A literatura proletária emancipou uma geração de escritores de origem étnica e da classe trabalhadora; ela lhes permitiu representar – no sentido de falar por, e retratar – suas famílias, vizinhanças, aspirações e seus pesadelos. Mesmo que muitos desses romances e roteiros cinematográficos sejam hoje meramente lembrados, seu efeito cumulativo transformou a cultura estadunidense, tornando suas infâncias no gueto, seus vagabundos e desempregados, sua prosa vernacular, seus gângsters e prostitutas, mesmo seus ocasionais líderes sindicais, em parte da mitologia dos Estados Unidos, parte da imaginação nacional-popular.¹⁸

Em 1954, ano do lançamento de “Sindicato de Ladrões”, o Macartismo ainda estava no auge de suas forças. Suas consequências eram sentidas na vida pública e cultural dos EUA, assim como nas marcas que havia deixado nas relações da classe artística, principalmente da esquerda. A essa altura a *blacklist*¹⁹ já havia sido responsável

18 DENNING, Michael, 1998, pg. 229 (em tradução livre).

19 A principal fonte de referência para informações sobre o período do Macartismo em Hollywood consultada nesse trabalho é o livro *The Inquisition In Hollywood – Politics in the film community (1930-60)* de Larry Ceplair e Steve Englund (Ver bibliografia). Em Hollywood, os artistas que se negavam a colaborar com as investigações eram automaticamente colocados em uma “lista proibida” (opto aqui por uma tradução livre do termo *blacklist*, utilizado na época) acordada entre os produtores dos grandes estúdios, e ficavam assim impossibilitados de trabalhar. Dezenas de atores, roteiristas e diretores tinham de encontrar meios, ou mesmo trabalhos, alternativos para conseguir se manter. Entre os escritores, foi muito comum a prática do *ghostwriting*, através da qual eles contratavam pessoas que se passavam por “testas de ferro” (ou *fronts*) que assumiam publicamente a autoria dos trabalhos de artistas listados. Essa situação é abordada de maneira cômica no filme “Testa de Ferro Por Acaso” (*The Front*, Martin Ritt, EUA, 1976), onde o personagem de Woody Allen começa a trabalhar como testa de ferro para vários roteiristas listados e acaba envolvendo-se cada vez mais com o processo de perseguição Macartista. O filme reúne um time de artistas que nos anos 1950 foram colocados na “lista proibida”, como o diretor Martin Ritt, o roteirista Walter Bernstein e o ator Zero Mostel.

pela aposentadoria compulsória de diversos artistas dos estúdios de cinema, pelo exílio de alguns – como a atriz mexicana Rosario Revueltas, protagonista do filme “O Sal da Terra” (*Salt of the Earth*, EUA, 1954, Herbert Biberman,) – e até pela morte de outros – como o ator John Garfield, vítima de um enfarte provocado pela tensão de seu envolvimento com o Comitê. Ainda assim, os piores anos da presença do Comitê para Atividades Antiamericanas em Hollywood já haviam passado. Se em 1947, durante a primeira grande investida da HUAC ao coração da indústria cinematográfica a opinião pública assistiu ao julgamento e prisão dos famosos “10 de Hollywood”, durante a segunda investida, em 1951, centenas de artistas foram intimados a depor. Como motivo para a intimação, bastava que uma figura houvesse simplesmente participado de qualquer tipo de ato ou manifestação de fundo político em um momento qualquer de sua trajetória profissional.

A grande questão é que, durante os anos dourados da década de 1930 quando a pesquisa de uma estética proletária de esquerda se desenvolveu largamente nos EUA, grande parte da intelectualidade e da classe artística nacional se viu engajada em um esforço conjunto de oposição ao crescimento do fascismo europeu, tentando impedir também que suas influências se fortalecessem no solo americano. Com essa pauta em comum, radicais e liberais se uniram no movimento que ficou conhecido como Frente Popular – emulando as ações de resistência semelhantes que surgiram na França e se espalharam pela Europa. Assim, bastava que uma celebridade houvesse participado, digamos, de um jantar organizado com o fim de angariar fundos para ajudar as vítimas da Guerra Civil Espanhola em 1936 para que, 15 anos depois, fosse intimada a comparecer perante a HUAC com o objetivo de esclarecer suas atividades por assim dizer políticas – sob a exigência de, como forma de cooperação, delatar antigos companheiros de ação.

A colaboração com o Comitê era o único meio de garantir a um artista intimado a depor que sua vida profissional estaria assegurada, já que o acordo da *blacklist*, primeiramente estabelecido entre os produtores de Hollywood, havia se tornado uma pressão da opinião

pública como um todo, que poderia boicotar as produções que se mostrassem solidárias com algum possível inimigo da democracia. É óbvio que esse estado de vigilância perpétua havia se estabelecido e era mantido através de uma ação conjunta dos setores burocráticos governamentais e das agências envolvidas na indústria – produtores, distribuidores e mesmo a grande mídia. Mas (e isso não era segredo para ninguém) o que estava em jogo no processo que ficou conhecido como “caça às bruxas” era a sustentação de um estado de histeria coletiva suportado por cidadãos que estavam atentos para que nenhum tipo de “ameaça externa” atacasse a soberania política do Estado – e do livre mercado. Assim, de acordo com o senso comum o ato de delatar era visto como uma espécie de obrigação moral: era a quebra de um pacto de silêncio que serviria apenas para ocultar possíveis agitadores que, caso assumissem a postura de defender o direito pessoal de se manterem calados (direito esse garantido pela própria constituição) estariam dessa forma automaticamente declarando que tinham algo a esconder...

Diante disso, todo o ritual instituído pelo Comitê, de intimação, confissão do intimado e delação de outros nomes para futuramente serem também intimados, era um espetáculo encenado necessariamente para ser visto e apreciado por essa mesma opinião pública. Ter um nome apontado não ofereceria ao comitê nenhum tipo de informação nova. Como Ceplair e Englund mostram em seu longo estudo sobre os efeitos do Macartismo em Hollywood, muito dificilmente um nome delatado já não estaria no foco das investigações. A atitude da delação era, assim, o cumprimento de um gesto burocrático, ou de uma etapa bem ensaiada no espetáculo midiático.

Por outro lado, e certamente também considerando o real significado desse processo, a delação era vista entre a classe artística como um gesto de traição. De certa forma, o delator se tornava responsável pelas consequências que sua atitude acarretaria para os nomes envolvidos. Além disso, colaborar com o esquema do comitê era

agir na contramão da resistência à essa organização, fortalecendo o processo de perseguição e condenação da liberdade de expressão individual e alimentando o clima de histeria estabelecido. A delação se tornou um tabu, um assunto capaz de destruir amizades, parcerias e casamentos. E se, perante os produtores de Hollywood o delator era bem-visto, (o que garantia seu livre acesso aos estúdios) diante da classe artística como um todo e de círculos mais independentes da pressão da opinião pública (como na Broadway, por exemplo) o delator se tornava com frequência uma figura execrável.

É inegável o quanto o Macartismo foi bem-sucedido em desestabilizar as relações dos grupos de artistas alinhados à esquerda, gerando um clima de desconfiança generalizado, tornando movediço o solo onde a base de sustentação desses grupos estava fincada. Como resposta a isso, a solidariedade se tornou um tema candente, marcando algumas produções da época. Era vista como uma atitude capaz de garantir uma rede de resistência provocando de fato um movimento de empatia, onde os artistas se ajudavam mutuamente, seja com seu silêncio diante de uma força de opressão maior, seja com qualquer tipo de ajuda prática, como oferecer trabalho para quem estivesse listado.²⁰

Para se aproximar de um filme como “Sindicato de Ladrões” é essencial compreender esse pano de fundo histórico, assim como entender a obra como uma tentativa de fazer um balanço desse período. Isso não é novidade nem motivo para tese de leitura. Ao contrário, esse é o ponto de partida. Muito já se foi publicado e repetido sobre as declarações do próprio Kazan de que o filme era uma espécie de

20 Algumas produções teatrais da época abordam o tema da solidariedade como uma problemática que deveria estar em pauta nas relações à época. Esse é o pano de fundo da discussão apresentada por Arthur Miller em “Um Panorama Visto da Ponte”, (*A View From the Bridge*, 1955-56), por exemplo, onde o delator em questão é um estivador que recebeu sobre seus cuidados dois imigrantes ilegais, parentes de sua esposa, mas que, por ciúmes da relação de um deles com sua sobrinha, os denuncia ao Departamento de Imigração. Um outro texto de Miller, esse muito pouco conhecido, a peça em um ato *A Memory of Two Mondays* (1955, sem tradução no Brasil) retrata o círculo de proteção que se forma ao redor de um funcionário alcoólatra, por seus colegas de trabalho, em uma oficina mecânica em meio à Grande Depressão, para tentar garantir que o patrão não o demita.

“testemunho pessoal”, e que Terry Malloy, no fundo, era ele. Porém (e isso é o que deve ocupar o trabalho de leitura) não é assim tão evidente a postura que o filme representa diante dos tempos. Não se pode dizer de forma alguma que “Sindicato...” é uma obra proselitista e de propaganda automaticamente reacionária – como se assume com facilidade em obras muito comuns no período, como “Nuvens de Tempestade” (*I Married a Communist* ou *The Woman On Pier 13*, Robert Stevenson, EUA, 1949) ou “A Ameaça Vermelha” (*The Red Menace*, R. G. Springsteen, EUA, 1949). Antes, é um filme complexo onde os significados levam a um discurso ambivalente, pois sua filiação política não é assim tão clara quanto o inventário de seus temas mais diretos – a delação, o Macartismo, a corrupção moral dentro de movimentos políticos ou mesmo o tema da corrupção e do crime no sindicato dos trabalhadores dos portos, tema que garante uma primeira leitura do filme como obra de “problemática social”. Se, por um lado, o filme pode ser taxado de colaboracionista, por outro, a ênfase na problematização do processo de formação da resistência de Terry, Edie e padre Barry complexifica o direcionamento unilateral dessa colaboração.

Se é certo que a figuração do sindicato criminoso se apresente como possível alegoria direta a um tipo de organização política como o Partido Comunista, ao mesmo tempo em que a encenação da estrutura da Comissão do Crime do Estado de Nova Iorque tenta emular a dinâmica de funcionamento da HUAC, por outro lado é evidente que o tipo de obscurantismo e opressão à capacidade de pensamento e reação individual que o filme combate é o mesmo que era fomentado pelo clima de histeria que o Macartismo implantou no país. Se, por um lado, a Igreja Católica se transformou, durante os anos 1950, em símbolo moral de combate à ameaça comunista por conta de sua histórica oposição aos movimentos de esquerda e sua aliança com os governos de direita, por outro lado a figura do padre Barry não se cola ao discurso oficial da instituição, e nem se liga a uma teologia meramente abstrata

e espiritualista.²¹ Antes, invoca um papel social que a Igreja pode ter como espaço de voz e defesa de seus fiéis para as batalhas da vida terrena extramuros, e não somente contra os inimigos “internos”, como o vício, o pecado ou outras coisas do tipo²².

Elia Kazan faz parte de uma geração de trabalhadores e imigrantes que, nos anos 1930, através dos estudos e da formação especializada, alcançou um lugar na produção artística e intelectual que possibilitou uma nova representação da experiência social popular dos EUA. Segundo o crítico Michael Denning, esse movimento determinou um novo aspecto da cultura estadunidense, de certa forma redefinindo seus temas, formas e abordagens de representação ao deslocar não somente o objeto de interesse das narrativas, mas também o ponto de vista de quem as produz, para a classe trabalhadora e suas questões. Em outras palavras, pela primeira vez os trabalhadores foram representados a partir de um ponto de vista interno às suas condições de cotidiano e trabalho. Isso não se deu de forma aleatória, e deve-se muito ao espírito que rondava o mundo nesse período de entreguerras, como reação imediata à queda da bolsa de valores em 1929, e diante do crescimento da influência do nazifascismo na Europa. Assim, a situação socioeconômica foi determinante para que o interesse das artes se voltasse mais para a realidade imediata de seu público e artistas. Além disso, as políticas de incentivo à educação, formação técnico-profissional assim como de estímulo ao desenvolvimento artístico no governo Roosevelt, todas constituintes do plano do *New Deal*, estabeleceram como hegemônica durante os

- 21 O senador Joseph McCarthy, que teve seu nome usado para batizar, perante a opinião pública, o período hoje conhecido como “macartismo”, foi notoriamente um católico fervoroso e atuante dentro da Igreja.
- 22 A personagem do padre Barry foi inspirada em uma figura real, o Padre John M. Corridan, conhecido como “*the Waterfront Priest*” (algo como “o padre do cais”). Padre John foi extremamente influente no cais de Nova Iorque durante os anos 1950, e ajudou o jornalista Malcolm Johnson em suas pesquisas durante a elaboração das reportagens que denunciaram as práticas criminosas no cais, sendo ele também uma figura bastante combativa. É sabido que o roteiro de Budd Schulberg cita trechos inteiros de um famoso discurso do Padre Corridan em uma das mais emblemáticas cenas do filme – que será analisada ainda nesse capítulo.

anos 1930 uma cultura de expressão mais diretamente política. Nos EUA, como agravante à quebra da bolsa de valores, devemos também ressaltar a execução dos imigrantes italianos Sacco e Vanzetti em 1927 (acusados, sem provas convincentes, de estarem envolvidos em um assalto seguido de duplo homicídio) como um estopim para a indignação dos artistas e intelectuais do país, inscrevendo as condições das classes trabalhadoras e das comunidades de imigrantes como um assunto candente de preocupação nacional, fortalecendo o impulso de coletivização, ou união em torno de uma mesma pauta.

Michael Denning denomina a expressão desse período da história do pensamento e da produção artística nos EUA como “*cultural front*” (ou “frente cultural”), reconhecendo o que seria uma estrutura de sentimento²³ da época da Frente Popular. Segundo Denning, esse impulso vigorou durante os anos 1930 e 1940 e durou até os anos 1950 e começo de 1960, quando essa mesma geração, definitivamente inserida no aparato de produção da grande indústria cultural dos EUA – cinema, televisão, jornais, mercado livreiro, universidades, etc. – depois de amadurecer as conquistas estéticas dos anos 1930, precisou rever e reavaliar sua experiência como forma de estabelecer novos pactos para seguir existindo e produzindo diante dos novos tempos (Guerra Fria, Macartismo, e assim por diante). Porém – e como fruto direto das conquistas dos anos 1930 – a imagem simbólica que os EUA tinham de sua configuração social já estava completamente alterada. Como sintetiza Denning:

A Frente Popular foi um movimento insurgente forjado a partir da militância trabalhista da recém surgida CIO [*Congress of Industrial Organizations*], da solidariedade antifascista com a Espanha, Etiópia, China e os refugiados da Alemanha de Hitler

23 Termo cunhado por Raymond Williams, que revela a possibilidade do exercício da crítica cultural de captar um sentimento, ou posicionamento que estruture a expressão de determinada geração diante da experiência histórica, através da relação dinâmica entre forma e conteúdo na obra de arte: “A correspondência de conteúdo entre um escritor e seu mundo é menos significativa do que essa correspondência de organização e estrutura. A relação de conteúdo pode ser mera reflexão, mas a relação de estrutura, muitas vezes ocorrendo onde não há uma aparente relação de conteúdo, pode mostrar para nós o princípio organizador pelo qual uma visão particular de mundo, e daí a coerência do grupo social que a mantém, opera realmente na consciência.” (WILLIAMS, 1980, pg. 23)

e das lutas políticas da ala esquerda no *New Deal*. Nascida dos levantes políticos de 1934 e coincidindo com o período de maior influência do Partido Comunista na sociedade dos EUA, a Frente Popular se tornou um bloco radical histórico unindo sindicalistas industriais, comunistas, socialistas independentes, ativistas e líderes comunitários e emigrados antifascistas em torno de uma social-democracia trabalhista, do antifascismo e dos direitos civis anti-linchamento.²⁴

Por mais que a história oficial da cultura trabalhasse para ocultar o aspecto mais especificamente popular de sua expressão estética, com o intuito de tentar barrar toda e qualquer manifestação de conscientização e formação política, não havia mais volta:

A *cultural front* é assim o terreno onde o movimento social da Frente Popular encontrou o aparato cultural durante a era do CIO. A partir dessa conjuntura e conflito veio o “sabor” de Frente Popular da cultura de massa nos EUA, que eu irei denominar de **laborização da cultura estadunidense**.²⁵

Diante desse cenário, não é difícil entender, então, o significado profundo que a delação adquiriu, durante os anos 1940 e 1950, como atitude primordialmente de traição de classe.

A trajetória de Elia Kazan ilustra bem esse processo de “laborização da cultura estadunidense”, explicado por Denning. Depois de colaborar no *Works Laboratory Theatre*, coletivo que produzia peças de agitprop²⁶ (onde foi parceiro do também futuro cineasta Nicholas Ray) Kazan entrou para o lendário *Group Theatre*. Lá, integrou o elenco de grandes sucessos do grupo, como *Waiting for Lefty* (1935),

24 Op. Cit., pg. 04 (em tradução livre).

25 Op. Cit., pg. 50 (em tradução livre).

26 Em linhas gerais, o agitprop (de “agitação e propaganda”) foi uma forma de teatro surgida na Rússia pré-revolucionária com objetivos fundamentalmente políticos. Sua aparente simplicidade cênica buscava instaurar eventos teatrais em qualquer lugar onde uma assembleia pudesse estar reunida para, através das situações encenadas, propor uma discussão coletiva. Uma boa definição do gênero é dada por Claudine Amiard-Chevreil: “(...) uma forma acessível a um público amplo e que possa ser representada em qualquer lugar e em qualquer momento, empregar todos os meios de expressão possíveis com a condição de que contenham todos os procedimentos de interpretação capazes de levar o espectador à ação, basear o espetáculo no ritmo!”. AMIARD-CHEVREL, pg. 132.

Awake and Sing (1936, traduzida no Brasil como “A Vida Impressa em Dólar”) e *Golden Boy* (1937), todos textos de Clifford Odets, expressões formais de uma espécie de drama proletário praticado pelo dramaturgo. Nessas peças, os protagonistas são imigrantes e trabalhadores cindidos entre, de um lado, as necessidades de manutenção da vida cotidiana e as ambições pessoais de escalada social, e de outro lado os compromissos coletivos que a ética pessoal impõe, como a luta pelos ideais políticos, a solidariedade de classe, e a crença na conquista de melhores condições de vida. Geralmente, esses conflitos eram encenados em ambientes familiares em processo de desestruturação por conta do embate com elementos externos – como o mundo dos negócios, o crime, a indústria cultural, as novas relações afetivas e etc. – e expostos na forma de dramas psicológicos que conduziavam seus protagonistas a uma jornada de autodestruição, ainda que acenando, ao fim, para uma pálida esperança na reconstrução da experiência social – ou a conquista de uma nova espécie de dignidade pessoal – através da reafirmação da força coletiva.

Assim, o teatro produzido pelo *Group Theatre* foi fruto direto do período de engajamento cultural descrito por Michael Denning, tornando-se, para a posteridade, no grande incentivador da expressão de ponta da moderna dramaturgia estadunidense das décadas seguintes. Não por acaso, o *Group* foi referência direta ou indireta para autores como Arthur Miller e Tennessee Williams, em sua relação com os diretores, atores e demais profissionais do palco (nomes como os já citados Kazan e Odets, mas também os diretores Harold Clurman e Lee Strassberg, o cenógrafo Mordecai Gorelik, os atores John Garfield, Lee J. Cobb, Karl Malden, entre outros). Seguindo o objetivo de atingir uma representação cênica mais eficaz da realidade social popular nos EUA, o foco da produção do *Group Theatre* foi a preocupação de fazer um teatro capaz de falar sobre a classe trabalhadora para a classe trabalhadora. Um teatro, por assim dizer, comprometido com a realidade e ponto de vista tanto dos seus realizadores quanto de seu público. Mas, um aspecto fundamental que define a experiência do trabalho desenvolvido pelo *Group*

– assim como grande parte do teatro nos EUA – é a vinculação a uma tradição dramatúrgica de terreno fortemente dramático, e onde a forma do drama se desenvolveu com força cada vez mais crescente, ainda que buscando se “modernizar” ou mesmo se flexibilizar diante dos novos assuntos que os tempos apresentavam.²⁷

Como consequência direta do esforço de profissionalização e aperfeiçoamento da representação da experiência social em cena, e de acordo com as exigências formais do drama enquanto gênero de representação da realidade, as experimentações com um “método” de interpretação realista, com base no sistema de interpretação do diretor russo Constantin Stanislavski encontraram, no *Group Theatre*, uma expressão cênica mais bem-acabada dentro de sua trajetória de influência das artes performáticas nos EUA. Esse acabamento se devia à união da ênfase no processo de experimentação e pesquisa laboratorial do ator em sala de ensaio ao compromisso de um resultado maduro no produto da peça pronta diante do público. Se já durante os anos 1920 o sistema de Stanislavski começou a ser difundido nos EUA pelo trabalho de Richard Boleslavski (antigo colaborador do Teatro de Arte de Moscou emigrado para os EUA), foi com o *Group Theatre* durante os anos 1930 que pela primeira vez um coletivo profissional se debruçou sobre as lições do mestre russo para adaptar esse modo de compreender o trabalho do ator às especificidades do intérprete estadunidense.

Seguindo aquele impulso de “laborização” da cultura dos EUA e de seus trabalhadores, conforme identificado por Michael Denning,

27 Esse processo é, aliás, bem similar ao descrito por Szondi como motivo para a crise do drama europeu na passagem do século XIX para o XX em *Teoria do Drama Moderno* (SZONDI, 2003). Da mesma forma, muitos dos temas apontados pelo teórico alemão como motivadores da transformação da forma dramática também se relacionavam com a realidade experimentada nos EUA dos anos 1910, 1920 e 1930. Basicamente, uma nova configuração social impulsionada por massas migratórias, movimentação sindical, crises no sistema de produção capitalista, fatores, enfim, que redefiniam a tessitura do terreno social assim como, em consequência dessa redefinição, traziam novos conflitos, personagens e situações para serem retratados pelo drama. Diante desses novos materiais, a forma dramática teve então que se reorganizar internamente de modo a continuar existindo enquanto instrumento de representação da experiência.

o Método significou uma forma de emancipação do ator dramático (e principalmente em um primeiro momento, do ator alinhado com as camadas mais populares do estrato urbano) enquanto profissional. Um conjunto de ferramentas técnicas altamente elaboradas capaz de possibilitar, ao ator, um domínio mais completo de sua expressão físico-psicológica para ser utilizado, de forma consciente e propositiva, na elaboração de personagens, colaborando assim com o esforço de readequação da cena a uma expressão mais coerente, do ponto de vista realista, da experiência social. Não por acaso, o *Group* foi celeiro dos primeiros mestres americanos do Método, como Stella Adler, Lee Strasberg e Sanford Meisner. Nas décadas seguintes, essa técnica seria levada para o cinema pelos mesmos artistas que aperfeiçoaram seu domínio nos anos 1930, em um processo de renovação da expressão do ator de Hollywood que culminaria na criação, em fins de 1940, do *Actor's Studio*, espécie de continuador do legado do *Group Theatre*, fundado pelos ex-membros Elia Kazan, Robert Lewis (atores e diretores) e Cheryl Crawford (produtora).

Assim, para toda essa geração de artistas que atravessaram o período entre os anos 1930 e 1950 produzindo e ampliando o repertório técnico das artes nos EUA, discutir os problemas da classe trabalhadora era discutir a própria condição enquanto trabalhadores das artes oriundos da classe proletária do país. Essa analogia entre experiência social direta e temática proletária pode nos ajudar também a compreender os conflitos temáticos e formais que estruturam “Sindicato de Ladrões”²⁸.

28 Segundo DENNING explica na introdução de *The Cultural Front*: “O núcleo desse *cultural front* foi uma nova geração de artistas e intelectuais plebeus que cresceram nos bairros das classes trabalhadoras negra e imigrante nas metrópoles modernistas. Eles foram a segunda geração da segunda onda de imigrantes: italianos, judeus, poloneses, mexicanos, sérvios, croatas, eslavos, japoneses, chineses e filipinos, tanto quanto afro-americanos que migraram para o norte do país. Filhos da educação pública, eles se encontravam entre as memórias e histórias de seus pais e a realidade urbana das ruas e lojas. Alguns se aliaram à pequena e militante *Young Communist League*; outros se filiaram aos minúsculos partidos revolucionários que foram dissidência do Partido Comunista; muitos não pertenciam a nenhuma organização política, mas apenas adotaram o nome; todos eram ‘comunistas’”. DENNING, pg. xv.

Foi durante seu período como ator do *Group Theatre* que Elia Kazan teve uma breve passagem pelo CPUSA em 1936, sendo o grupo também o motivo de seu desligamento do Partido. Segundo Kazan, ele esteve envolvido no esforço de aumentar o poder de influência do CPUSA dentro do *Group Theatre*, através das ações de uma célula secreta formada por atores da companhia (inclusive ele próprio). O objetivo era dar mais poder de decisão aos atores na definição dos rumos do *Group*, que era gerenciado por três figuras principais (Harold Clurman, Lee Strassberg e Cherryl Crawford). Com isso – sempre segundo os depoimentos de Kazan – o CPUSA acreditava que as produções do grupo poderiam estar mais afinadas com um projeto de arte diretamente política. Perante o partido, Kazan não foi bem-sucedido em sua missão, o que gerou uma cerimônia de julgamento e exposição de sua conduta por meio de um membro anônimo da alta cúpula do CPUSA (o “Homem de Detroit”, segundo as memórias do diretor). Ainda que esse evento tenha levado ao desligamento definitivo de Kazan do partido, foi essa atividade que justificou sua intimação para depor perante a HUAC em 1951. Foi essa memória que, segundo Kazan, o levou a colaborar publicamente com o Comitê, por defender que o CPUSA era uma espécie de inimigo a ser evitado, relacionando a organização a uma prática política autoritária e oposta à liberdade de expressão – e, por assim dizer, contrária à ideia de democracia que, supostamente, forma as bases da sociabilidade dos EUA. Segundo o diretor:

Ao invés de trabalhar honestamente para o bem do povo americano, descobri que eu estava sendo usado para colocar poder nas mãos de pessoas pelas quais, individualmente ou em grupo, eu não sentia nada a não ser desprezo, e cujos padrões de conduta me faziam sentir horror genuíno. Desde aquela noite, eu nunca mais tive qualquer tipo de relação com o Partido.²⁹

29 Trecho do depoimento escrito entregue por Kazan diante do Comitê. Página 2411 da publicação oficial do governo dos EUA contendo as atas dos depoimentos da HUAC (ver bibliografia).

A colaboração pública voluntária de Kazan com a HUAC em 1951, quando ele delatou os nomes de seus ex-companheiros de partido nos anos 1930 (depois de ter prestado um depoimento a portas fechadas meses antes e não ter informado nenhum nome) tornou-o, para a classe artística em geral, uma figura símbolo da capitulação do artista engajado perante as forças de repressão ideológica nos EUA dos anos 1950. Se por um lado seus antigos companheiros de teatro o evitavam por ele ter se utilizado da delação para garantir acesso livre aos estúdios de Hollywood, por outro lado, dentro dos estúdios o seu nome havia sido manchado pelo envolvimento em um escândalo político que estava na pauta da opinião pública, o que lhe garantia propostas de trabalho, porém nenhuma credibilidade, por parte dos produtores, para seus projetos e vontades pessoais.³⁰

O que podemos perceber, então, é que as discordâncias político-ideológicas que durante os anos 1950 marcaram radicalmente as posições assumidas pelos artistas diante do Macartismo não foram uma novidade, mas reverberavam um ambiente de debates que já existia nos anos 1930. Apesar do senso de comunidade que mantinha os membros de uma organização como o *Group Theatre* unidos sobre um mesmo ideal artístico, seu ambiente era também composto pelo convívio de diferentes opiniões e filiações. Sejam essas no âmbito da construção das relações de trabalho – como se pode perceber da história da interferência do partidarismo de Kazan nas suas práticas internas no grupo – ou na compreensão das técnicas do trabalho – o que é exemplificado pelo famoso embate entre as concepções sobre o Método de interpretação que opunha, de um lado, Lee Strasberg (de tendência mais subjetiva, apostando na exploração de uma psicologia profunda do ator) e de outro Stella Adler (que tendo se encontrado com Stanislavski estava a par das pesquisas do mestre russo a respeito das ações físicas e de toda uma abordagem mais objetiva do comportamento da personagem

30 O testemunho de Kazan em relação a essas, assim como a outras passagens de sua vida profissional e pessoal, pode ser consultado no livro *A Life*, sua autobiografia (KAZAN, 1997). Além disso, Kazan passou o resto de sua vida recontando e reavaliando, em entrevistas e depoimentos, os motivos que o levaram a colaborar com a HUAC em 1951.

em cena). Esse ambiente pode ser percebido ainda em histórias sobre discordâncias a respeito de escolhas de repertório (como na decisão por incorporar o agitprop *Waiting for Lefty* ao repertório do grupo, que dividiu Strasberg e o elenco, tendo a decisão final de Harold Clurman pesado para a vontade do coletivo de atores) ou mesmo nos motivos que levaram à dissolução da companhia após dez anos de trabalho, e que se deveu também à ausência cada vez maior de seus colaboradores devido aos convites que recebiam de Hollywood – e com isso, inscrevemos a história da arte engajada dos anos 1930 nos EUA no já conhecido ciclo do conflito entre ideal artístico coletivo *versus* as oportunidades de ganho individual maior com a indústria cultural, que tanto marcou a história da arte no Ocidente...³¹

Retomando a tensão entre indivíduo e grupo já reconhecida na apresentação da sequência inicial de “Sindicato de Ladrões” e considerando-a em relação ao movimento de reformulação das relações conflagrado pelo Macartismo, seria possível então compreender os anos 1950 em Hollywood como um momento de revisão da experiência estético-política acumulada pela geração de artistas de Kazan? Uma geração que, tendo se formado no período de engajamento da arte popular nos anos 1930, atingiu maturidade e prestígio nos anos 1950, quando encontraram uma estrutura do aparato de produção que exigia deles um realinhamento ideológico, ou uma revisão de suas posturas, ao mesmo tempo em que esse aparato se beneficiava das conquistas técnicas que esses artistas introduziam no cinema – conquistas essas que foram frutos da mesma tradição de arte política que o sistema queria, através do Macartismo, silenciar.

31 Sobre os conflitos que, de maneira geral, determinam a história dos grupos de teatro nos EUA, Mark Fearnow explica, em texto que escreveu para a *Cambridge History of American Theatre*: “Parte da história da experiência dos grupos no teatro estadunidense do século XX é a da tensão individual entre identidade grupal e os impulsos em direção à fama pessoal e a fortuna.” E depois: “(...) as questões de administração e organização social dentro do grupo iriam surgir novamente como o grande motivo de disputa entre os seus membros (...) essa crise de poder na organização grupal provaria estar atrás apenas do colapso financeiro como as principais causas para a desintegração dos grupos.” FEARNOW, pgs. 343 e 344 (em tradução livre).

Para entender a significação do filme de Kazan para a indústria, não é preciso ir muito longe. Basta citar a avalanche de indicações ao Oscar que o filme recebeu, doze no total, tendo vencido em oito e se tornado quase que automaticamente uma referência incontornável para a história dos grandes filmes de Hollywood, a despeito do amplo complexo de problematização política que o filme apresenta.³² Diante desse cenário, não espanta que, por outro lado, um filme como “O Sal da Terra” (produzido no mesmo ano) que aposta, pelo contrário, na experiência de coletivização como um caminho de emancipação individual através justamente da mobilização sindical dos trabalhadores, tenha sido boicotado por toda a cadeia de distribuição de filmes no país, sendo a obra como um todo colocada na *blacklist* e seus principais realizadores perseguidos, e mesmo condenados, pela HUAC. Esse exemplo, cujo discurso político é oposto ao filme de Kazan (e que teve também uma história bem diferente de recepção pública e crítica) ilustra de modo bastante preciso uma certa tendência encontrada na produção de filmes políticos em Hollywood: um choque entre um alinhamento por assim dizer mais progressista por parte de seus realizadores, e um aparelhamento reacionário e conservador por parte dos produtores e distribuidores, o que cria um espaço ideológico difícil e ambivalente, que dobra ao meio a capacidade do cinema Hollywoodiano de enfrentar diretamente e de forma livre as questões sócio-políticas que a experiência histórica estadunidense produz – como veremos no terceiro capítulo, a discussão sobre a validade da organização sindical é essencial para compreender as dinâmicas das relações de trabalho no sistema de produção de filmes na época. É o posicionamento e a reação a esse tipo de choque, ou de dobra ideológica, que parece determinar a tessitura, a recepção e a tradição de um filme como “Sindicato de Ladrões”.

32 O filme foi vencedor do Oscar nas categorias melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro, melhor fotografia (Boris Kaufman), melhor direção de arte em preto e branco (Richard Day), melhor edição (Gene Milford), melhor ator (Marlon Brando) e melhor atriz coadjuvante (Eva Marie Saint). Foi ainda indicado para melhor trilha sonora (Leonard Bernstein), e mais três indicações para melhor ator coadjuvante (Lee J. Cobb, Karl Malden e Rod Steiger). A consideração dessa lista total de indicações e vitórias, com cinco citações para o elenco (e para todos os seus personagens principais), é mais um dado para atestar o papel fundamental que o filme tem na história do estabelecimento do Método em Hollywood.

Para entendermos o modo como esse filme dialoga com uma tendência de produção de cinema político nos EUA, precisamos analisar com detalhes as já anunciadas tensões formais que o filme apresenta. Será que essas tensões, tanto na estrutura quanto no enredo, apontariam para a configuração de uma espécie de forma híbrida, ou negociadora? Esse aspecto que aqui chamo de “negociador” decorre do fato de que essa forma tente incorporar elementos e ferramentas técnicas mais elaboradas, imbuindo-se de um certo caráter progressista – como o domínio do Método, ou a incorporação de múltiplos pontos de vista na elaboração do desenvolvimento narrativo, através da presença do coletivo como uma instância de força que desequilibre o espaço do protagonista, que tem precedência garantida na tradição do enredo dramático convencional. Porém, essa mesma forma deve refrear o impulso de seus avanços técnicos ao ceder às exigências de produção do esquema de Hollywood, ou negociar com elas (por exemplo, optando por promover o desenvolvimento dramático do enredo através do enquadramento de uma história de romance entre os protagonistas) visando atingir assim um retorno mais garantido de bilheteria ou mesmo a obediência política e ideológica de seus realizadores aos interesses dos grandes estúdios em tempos de Macartismo e *blacklist*. Essa vinculação poderia, ao fim, lhe conferir um caráter conservador, ainda que o filme apresente elementos técnicos que negariam – a princípio, ou em tese – esse mesmo conservadorismo.

Com o intuito de flagrar esse “movimento de negociação” em atividade no filme e corroborar com essa hipótese, é necessário analisar o aspecto temático que, ao que parece, o problematiza logo na sequência de abertura, ou seja, a já identificada tensão entre indivíduo e coletivo na composição das cenas. Ao que parece, essa tensão determina não só o desenvolvimento do enredo, mas a própria estratégia de enquadramento e composição visual do filme como um todo, demarcando sua linguagem.

“O QUE HÁ DE ERRADO COM O NOSSO GAROTO ESSA NOITE, CHARLEY?”

Regenerar-se. Essa é uma das palavras favoritas de Hollywood. Talvez seja uma heresia, mas ainda estou para conhecer alguém que conseguiu regenerar-se. Tampouco vi heróis cem por cento puros correndo por aí. Todo mundo parece fazer o melhor que pode para se dar bem e divertir-se, e se isso significa guardar o que conseguiram, eles são capazes de se tornarem fascistas; e se isso significa tentar conseguir o que precisam e não têm, existe uma boa chance de aprenderem a *Internacional*.³³

O enquadramento das cenas de composição coletiva, uma das mais famosas marcas do trabalho de Elia Kazan no cinema (pelo menos nos seus primeiros filmes na passagem das décadas 1940 para 1950) são uma influência incontornável de sua formação como diretor teatral nos anos 1930, atividade que continuou exercendo ao longo de sua carreira. Assim, a opção por enquadramentos de enfoque mais amplo, ao invés de centrar o foco em um personagem ou uma dupla através do jogo de planos em campo e contracampo (marca da precedência dramática na narrativa Hollywoodiana convencional), abrange os protagonistas da cena em relação às outras figuras que estão ao seu redor. Isso faz do discurso visual de “Sindicato de Ladrões” uma composição de grupos, tanto para demonstrar e fortalecer a inserção de uma personagem específica dentro do coletivo com o qual ela se relaciona, quanto para estabelecer seu deslocamento em relação a esse coletivo. Por isso, ao menos nas sequências iniciais, percebemos que o filme estabelece uma preferência pelo plano americano para enquadrar os conjuntos de personagens.

33 Trecho do romance *O Que Faz Sammy Correr?* Publicado em 1941 por Budd Schulberg, roteirista de “Sindicato de Ladrões” (SCHULBERG, 1994).

Imagem 2 – Capangas assistem à execução de Joey



Imagem 3 – O grupo de estivadores e o policial



Logo na sequência de abertura esse enquadramento é a opção para apresentar a relação diversa dos dois grupos conflitantes diante da morte de Joey Doyle: de um lado, o conjunto de capangas que, diante da porta do bar de Jhonny Friendly assistem ao desenrolar da ação (imagem 02); de outro, o grupo de estivadores ao redor de Pop Doyle que olham para o cadáver de Joey, enquanto são interrogados por um policial (imagem 03).

Ainda que supostamente constituindo dois coletivos opostos no plano narrativo do enredo (capangas *versus* estivadores), esses dois quadros já apresentam, cada um em si, um espaço de contradição

interna na relação das figuras, ainda que não seja tão evidente de princípio os termos e motivos dessa contradição. Em relação ao grupo de estivadores, o quadro é composto por figuras distintas: três estivadores, no canto esquerdo, virados em direção ao policial, que do canto direito os aborda. Esse contraste demarca a situação entre trabalhadores civis por um lado, e um oficial de polícia de outro, cujo estrangeirismo a esse lugar vai ficando cada vez mais evidente no decorrer do filme pelo aspecto óbvio de que, por mais que se trate de um filme sobre gangsterismo e combate à criminalidade, a polícia, enquanto instituição oficial de controle do crime e manutenção da ordem, não exerce uma presença marcante como força de atuação no cais. Se por um lado o temor instaurado pelos *gangsters* faz com que os estivadores não procurem proteção policial, dificultando a ação dessa força, por outro a impassibilidade dos trabalhadores diante da polícia evidencia um certo desconforto nessa relação, o que nos informa de uma ideia de “falso coletivo” que a noção de pertencimento ao Estado significa. Ora, se a polícia é, teoricamente, a instituição que zela pelo bem e a segurança do cidadão, mas se os cidadãos retratados nesse ambiente não estão à vontade para confiar nessa garantia de segurança, algo está errado nessa relação. E sabendo do histórico de repressão e controle que a força policial tem junto às manifestações da classe trabalhadora estadunidense – assim como da violência histórica e estruturante do sistema penal dos EUA – esse desconforto pode ser mais facilmente compreendido sem que sejam necessárias maiores explicações.

Porém, entre o grupo de trabalhadores, ao fundo e mal iluminada, uma mulher se dirige também ao policial, cortando o diálogo entre esse e os estivadores, querendo se fazer ouvida por ter sofrido algo parecido com, pelo que parece, seu filho. No centro do quadro, quebrando a direcionalidade da comunicação que o diálogo estabelece, Pop Doyle olha para baixo, para o corpo do filho, e desconversa para não responder às perguntas que o policial lhe faz. A atitude de Pop Doyle é reforçada pelo silêncio dos seus companheiros, o que torna o pequeno grupo uma espécie de coro, que através do silêncio fala com bastante eloquência sobre a relação que eles têm, ou não,

com a lei naquele ambiente dominado pelas regras de conduta do sindicato criminoso. É justamente por falar muito sem ser perguntada que a figura da mulher se diferencia do resto dos estivadores, pois ao contrário desses ela quer dizer tudo o que eles não se atrevem (assim como Edie depois, confirmando internamente no filme essa possível tendência feminina de quebrar a apatia dos homens). A cena é, ao fim, bruscamente interrompida pela evasão final de Pop Doyle, que sai de cena em resposta à insistência do policial.

Em relação ao quadro que representa o grupo de capangas, a contradição é colocada pela figura de Terry Malloy. Em primeiro lugar, ele se distingue dos demais por vestir um casaco comum de trabalho na beira do cais, ainda por cima surrado e velho, em oposição a seu irmão Charley (Rod Steiger) e os outros dois capangas, que vestem casacos de alfaiataria, chapéu e fumam displicentemente seus cigarros. Além do vestuário, há uma diferença de postura e gestual que compõe imediatamente quase que duas situações distintas: os criminosos tranquilos, olhando de cima e com uma postura muito à vontade, ainda que se mantendo eretos em uma emulação de elegância burguesa, o que contrasta fortemente com o desconforto de Terry, que não sabe o que fazer com as mãos nem para onde ou quem olhar exatamente. Esses diferentes comportamentos gestuais refletem também uma contradição de segundo plano entre as figuras. Diante da ignorância confusa de Terry sobre o destino de Joey, os três capangas apenas esperam a execução final do plano cujos detalhes eles conhecem bem.

Essa forma de enquadrar Terry em relação ao grupo de capangas estabelece uma relação que ajuda a apresentar o protagonista como esse indivíduo deslocado, que se define, logo à primeira vista, por seu contraste com o grupo ao qual pertence. Se a tensão entre o anseio individual e o movimento coletivo é o que lhe caracteriza, por outro lado fica evidenciada a função essencial que a composição do grupo no quadro possui para ajudar a estabelecer esse conflito do protagonista (figura individual) que não consegue

se expressar através apenas da expressão de sua subjetividade, de forma independente dos outros ao seu redor. Assim, por meio das cenas de conjunto Kazan evidencia para a câmera um espaço de desconforto desse indivíduo em relação ao coletivo do qual faz parte, demonstrando, quase que de forma geométrica, Terry como um literal ponto fora dos ângulos tão milimetricamente montados pela posição dos atores no espaço. Essa tendência de composição já apresenta um primeiro entrave para a concepção ideal de herói dramático, portador de uma subjetividade autônoma e autossuficiente.

A mesma estratégia de deslocamento da figura individual perante o grupo será também utilizada, em momento oportuno, no posicionamento da figura de padre Barry nas cenas em que ele intervém na rotina do trabalho no cais. Porém, ao contrário de Terry, o padre investe conscientemente para desarticular essa rotina, buscando romper o fluxo de relações e negócios escusos do local. Em Terry flagramos um movimento ainda inconsciente, uma espécie de resistência mal formulada cuja força de mobilização da situação vai ser, ao longo do enredo, quase que dirigida por padre Barry como instrumento capaz de transformar a rotina de trabalho (discutiremos melhor mais adiante a presença do padre no filme).

Por ora, pensando à luz da situação evidenciada na seção anterior – das relações desestabilizadas da classe artística de esquerda do país durante o Macartismo – e considerando o histórico da delação de Kazan e sua alienação dos círculos de seus antigos companheiros de teatro, seria possível ler essa estética de composição de cena, que marca o filme como um todo, como uma tentativa de expressão plástica que capture e traduza a experiência histórica, plasmando-a na composição visual da cena dramática? Dessa maneira, a realização formal do filme poderia apontar para a expressão do desconforto de classe do qual é fruto.

Para responder a essa suposição, vamos olhar para a composição dos quadros na cena seguinte ao assassinato de Joey Doyle, onde

o ambiente de relações internas da quadrilha do sindicato é apresentado com mais detalhes, através da representação de sua rotina de trabalho.

O cenário é o bar onde o grupo se reúne e que leva o nome do chefe, *J. Friendly's Bar*. Sendo uma cena coletiva (uma reunião da gangue em um espaço público) mas ao mesmo tempo de caráter privado (eles tratam de assuntos secretos, só para os integrantes, pois estão na esfera da ilegalidade e da contravenção) traz a noção de grupo fechado, do pertencimento a alguma espécie de comunidade que no caso se confunde, muitas vezes, com uma noção familiar – comum na estrutura convencional das narrativas de *gangster* ou de máfia, onde geralmente o traço étnico confere um caráter de parentesco automático. Jhonny Friendly (Lee J. Cob) é uma espécie de pai de todos, ou um grande irmão mais velho, que lutou sozinho e subiu na vida a muito custo e, mais do que simplesmente empregar, toma conta de todos os seus. Sua autoridade é absoluta. Aliás, o sentido de pertencimento familiar entre os membros da quadrilha é muito mais forte do que os que são encontrados entre laços consanguíneos. Quando estes se fazem presentes, como no caso de Terry, essa relação de parentesco é um problema. Seu irmão biológico mais velho, Charley, tem um cargo de prestígio dentro da hierarquia do sindicato, e a todo tempo estabelece a mesma relação de proteção com Terry que Jhonny diz estabelecer com aqueles que lhe são fiéis. Porém, essa mesma relação já figura Terry como estando em desvantagem, deslocado no seu pertencimento a essa família, em relação à adequação de seu irmão mais velho dentro do esquema.

Esse deslocamento é já evidente, como foi dito, através da caracterização de Terry, que veste agora apenas uma camiseta esporte preta de manga comprida e calça *jeans*, bem mais informal do que os outros membros, que trajam paletó e chapéu. Essa figuração ajuda a evidenciar a alienação de Terry em relação ao grupo em cenas coletivas como essa. O primeiro plano no interior do bar (imagem 04) nos lembra o plano inicial do filme, com sua composição em retas e ângulos conduzindo para um

ponto de fuga no fundo da imagem, com a diferença que, aqui, essa composição é feita com figuras humanas, e não apenas através da geografia do cenário. No caso do bar, o ponto de fuga vai dar em um dos capangas que estão agrupados ouvindo no rádio a uma luta de boxe. Curiosamente, esse capanga é o tesoureiro do grupo, que vem dar a Jhonny a notícia de um empregado que está dando problemas para pagar sua contribuição, justificando que o mesmo é favorecido porque é parente de Big Mac (o capanga que administra o *shape up*, o esquema da distribuição de postos de trabalho). Assim, o assunto da fala do tesoureiro reforça o caráter problemático dos laços de familiaridade direta. No caso, problematiza a mistura de interesses pessoais (esfera individual) com trabalho (esfera coletiva), sendo que as relações consanguíneas, íntimas, de certa forma desequilibram os acordos estipulados pela família “de adoção”. O aproveitamento dessa situação para o enredo se dá justamente pela “rima” que é criada com a relação entre os irmãos Terry e Charley, conforme citado acima, e a subserviência de ambos ao chefe da gangue. Na mesma cena, Jhonny pede para Terry contar o dinheiro recolhido das contribuições ao sindicato, o que se revela uma brincadeira do chefe com a falta de capacidades intelectuais do rapaz – ele perde a conta logo no começo. Charley então continua o serviço para proteger Terry.

Imagem 4 – Primeiro plano do bar



Imagem 5 – Jhonny Friendly



Imagem 6 – Jhonny com capangas ao fundo



Imagem 7 – Saída de Terry do bar no fim da cena



Imagem 8 – Terry e Charley com capangas



Imagem 9 – Com Jhonny, contando as notas



Ainda sobre a composição visual do espaço de relações da quadrilha, podemos perceber que a estratégia de composição de planos americanos onde uma figura se destaca em relação ao grupo no qual está inserida servirá tanto para determinar a integração dessa figura ao grupo, quanto seu descolamento. No primeiro caso, é o modo como Jhonny Friendly é colocado em relação aos capangas, sempre em primeiro plano nos quadros, seja por meio de sua proximidade com a câmera, o que deixa sua figura engrandecida em

evidência (imagem 05) seja por ocupar o centro do quadro (imagem 06). No caso da imagem 05, é interessante perceber que seu rosto é sobreposto ao mesmo plano que já foi apresentado no início da cena (imagem 04). O perfil de seu rosto ocupando toda a extensão do quadro, em sobreposição à imagem diminuta dos capangas ao fundo, estabelece seu domínio sobre o grupo e sobre o espaço, o bar, que mais do que um mero ambiente de diversão é um reduto de reuniões e atividades da gangue. Ainda é interessante perceber que o rosto de Jhonny é colocado em relação ao televisor que transmite a luta de boxe e que atrai a atenção do grupo de capangas. Esse espelhamento do rosto do chefe da gangue com o televisor confere para Jhonny um certo magnetismo, uma condição de atenção e difusão midiática de sua imagem e sua voz, que o personificam como uma espécie de grande líder (algo bem próximo da composição da imagem de uma espécie de ditador). É Jhonny, aliás, quem tem o domínio até mesmo da difusão da informação que o televisor veicula, pois ele desliga o aparelho quando se cansa da luta, independente de todos os outros capangas estarem ainda interessados.³⁴

Já na imagem 06, vemos uma composição onde Jhonny ocupa o centro do quadro, tendo ao fundo cinco figuras que se colocam em sua retaguarda, lançando atenção não necessariamente para Jhonny, mas para quem o chefe se dirige (no caso, Terry). O interessante nessa imagem está em perceber que, ainda que compondo um grupo uniforme obediente a Jhonny, esse grupo apresenta também distinções internas. Ao lado esquerdo um dos capangas sentados dorme encostado na parede, enquanto do lado direito uma figura feminina se coloca sentada de costas para Jhonny, balançando o que percebemos ser um berço, para o qual Jhonny depois se dirige. Ao mesmo tempo em que reafirma a configuração da quadrilha mafiosa como um ambiente que se organiza de forma familiar, a presença do berço reforça, através da rima que

34 Vale lembrar que essa estratégia de demarcar poder através do espaço que uma figura ocupa no quadro é a mesma observada, na abertura do filme, com o tamanho do transatlântico em relação aos outros elementos, conforme mostrado na imagem 01.

compõe com o homem dormindo do outro lado, a imagem de Jhonny como o grande pai que cuida e zela pela paz de seus filhos (ecoando, assim, a figura de Jhonny como um ditador, já estabelecida na relação dele com o televisor na imagem 05). A criança e o homem dormindo, ambos na retaguarda de Jhonny Friendly e alheios ao andamento geral da cena, por assim dizer “naturaliza”, para aquele ambiente, a condição já observada de inconsciência de Terry, que age cegamente de acordo com as ordens do chefe da quadrilha, e sob sua proteção.

O enquadramento da relação de Terry com o grupo é oposto ao de Jhonny. Terry nunca se integra ao coletivo na composição dos quadros, o que de certa forma evidencia sua função dentro da organização. Ele está sempre deslocado do grupo. Ainda, no mais das vezes ele se encontra sempre de costas para o resto do grupo (imagens 07, 08 e 09) ou para a câmera (imagem 08). E o grupo está sempre olhando diretamente para ele, e de maneira pouco amistosa (ao contrário de quando são enquadrados com Jhonny Friendly). Interessante perceber que quando Terry é mostrado de costas para a câmera, de certa forma o enquadramento coloca o nosso posicionamento, enquanto espectadores, colado ao ângulo de visão da quadrilha. Seguindo a lógica de que iniciamos a cena acompanhando a figura de Jhonny, e testemunhando seu domínio sobre o ambiente, essa forma de ver Terry, a princípio, como um estranho, é coerente com o movimento estabelecido. Isso porque, mesmo que já configurado como protagonista do filme – por assim dizer, apresentando com seu alheamento o ponto de vista ao qual já estamos mais próximos desde a primeira sequência, a morte de Joey – ainda não sabemos ao certo quem é Terry Malloy, como pensa e age. É através dessa cena que começamos a compreender seu passado e os motivos que o fazem desconfortável com a execução de Joey Doyle, da qual se viu cúmplice.

Assim, ao mostrar Terry de forma distanciada, em relação com o espaço aberto e visto quase que “pelos olhos” da quadrilha (evitando qualquer tipo de *close* ou enquadramento que jogaria o foco

apenas para a figura de Terry) o filme consegue explicitar melhor para o espectador o descolamento de sua figura em relação ao coletivo. Por não apresentá-lo como um elemento incômodo para os outros (o que faria sentido se aderisse ao ponto de vista dos capangas), mas antes como uma figura incomodada com o ambiente onde circula (um reduto de contraventores) o filme tenta dinamizar nossa simpatia para Terry e seus conflitos. Resta a dúvida, ainda, se esses enquadramentos servem para estabelecer como certa a aderência do ponto de vista do filme como um todo ao centro de consciência representado por Terry.

Seguindo o rastro de suas relações, Terry vai sendo mostrado em função de sua ligação com o irmão, com Jhonny Friendly e com a própria organização da quadrilha. Ele não tem uma posição determinada dentro do esquema de trabalho. É apenas um protegido, uma espécie de “faz tudo” desprovido de qualquer talento ou conhecimento específico, sendo dotado apenas de um temperamento nervoso e impulsivo, o que o torna ainda mais como uma criança crescida. Ainda por cima, é a única figura que ousa se incomodar com a forma com que Jhonny administra seus negócios, e quando é desafiado não consegue dialogar, apenas reage com agressividade. Essa propensão à fisicalidade já é justificada também logo na sua entrada, por conta de seu passado no boxe.

No início da cena, Jhonny Friendly reclama da luta que assiste na TV lamentando não haver ninguém mais “valente” como Terry era. Entendemos então o porquê ele sempre se refere a Terry como “*slugger*” (“campeão”). Assim também como, na chegada de Terry, Jhonny o saúda com socos, em uma brincadeira de pugilismo. Ao fim, Jhonny encerra a graça desferindo em Terry o famoso *clinch*, um golpe em que um lutador abraça o adversário imobilizando os braços desse, como forma de forçar o encerramento de um *round*. Jhonny ainda pega Terry no colo e o levanta do chão, configurando essa atitude de posse sobre o passe de Terry (ele o carrega, o domina) e de infantilização do ex-boxeador (ele o pega no colo). Descobriremos mais para frente que

a carreira de Terry se encerrou justamente porque, constrangido pelas ordens de seu irmão Charley em acordo com os interesses do esquema de apostas de Friendly, Terry foi obrigado a perder uma luta a qual tinha todas as condições para ganhar.³⁵

O tema do boxe e a derrota de Terry estabelecem um ponto nervoso em seu passado, um evento que foi reprimido, mas não resolvido, em consequência do qual seu presente está paralisado. Isso emperra sua relação com Charley, seu irmão, gerando uma obediência cega e ranzinza, que ecoa a submissão de ambos a Jhonny Friendly. Esse conflito entre os irmãos vai interferir diretamente no desdobramento da trajetória de Terry (como veremos no final do segundo capítulo). Na cena que estamos analisando, a relação tensa entre ambos e Friendly é capturada pela composição do quadro das imagens 08 e 09, onde em primeiro plano vemos Charley (sentado no canto direito), Terry (ao centro, de pé) e depois Jhonny, que rouba a centralidade da imagem deslocando Terry para a esquerda inferior, no movimento do rapaz contar as notas sobre a mesa de bilhar. A subserviência de Terry às ordens externas na condução de sua carreira como boxeador determinou para o presente sua dependência ao esquema de Jhonny Friendly. Para o chefão, Terry é um objeto, uma mercadoria que lhe garantia lucro. Assim, enquanto Terry tenta contar as notas, Jhonny se delicia ao lembrar do dinheiro que ganhou por conta de uma vitória do rapaz no passado. A relação de dominação

35 Esse tema da carreira interrompida de Terry no boxe faz referência direta ao texto *Golden Boy*, um dos maiores sucessos do *Group Theatre*, e expressão do desconforto de seu autor, Clifford Odets, assim como dos demais membros do grupo, divididos entre seguir o comprometimento com um teatro engajado ou abraçar de vez as oportunidades que Hollywood já lhes oferecia à época, “roubando-os” de sua atividade na Broadway. *Golden Boy* encena a história de Joe Bonaparte, um jovem filho de imigrantes italianos que sonha em ser violinista, mas que, aproveitando-se de sua excelente forma física, acaba entrando no pugilismo em busca de dinheiro fácil. A despeito da insistência do pai em seguir sua verdadeira vocação, Joe torna-se um excelente lutador até o momento em que quebra sua mão nocauteando um oponente que, sob efeito do golpe, acaba morrendo. Desesperado por ver-se como um possível criminoso e, ainda por cima, impossibilitado de continuar a tocar violino, Joe passa a lutar cada vez mais descontentado e, ao fim, se suicida ao dirigir à toda velocidade o automóvel que comprou com o dinheiro ganho com o boxe. Kazan, Lee J. Cobb e Karl Malden estiveram envolvidos na montagem original de *Golden Boy* pelo *Group Theatre*, em 1937.

é mostrada de forma inequívoca através da marcação da cena: enquanto todos os outros capangas prestam atenção ao chefe, Terry se debruça sobre a mesa de bilhar de costas para Jhonny, contando o dinheiro ganho de contravenção. Jhonny se coloca por trás do garoto e se apoia, de frente, em suas costas, segurando-o pelo quadril enquanto gargalha e, dando tapas fortes, movimentando o corpo dele para frente e para trás. A erotização da cena, em uma sugestão rápida, porém explícita, a um ato de penetração anal (através da posição dos dois atores) evoca uma relação de dominação e posse de Terry por Jhonny onde, através da acumulação de significados denotados pela mesa de bilhar (o jogo de azar), o dinheiro nas mãos de Terry (fruto de extorsão dos trabalhadores do cais) e a rememoração de quando Terry era um lutador (quando tinha sua força física negociada nos interesses do esquema de apostas de Jhonny) compõe uma imagem nada lisonjeira para o ex-boxeador – ao fim da cena Jhonny dá uma gorjeta ao rapaz enfiando dinheiro dentro da sua blusa pela gola, remetendo a um gesto típico de pagar uma prostituta.

O interessante nessa imagem está (ainda trabalhando sobre seu acúmulo de significados) no fato de que o homem que está na posição passiva da relação é Marlon Brando, ator que à época o *star system* codificou como um símbolo máximo de erotização da força e da beleza masculinas no cinema, em grande parte por conta de suas colaborações com Elia Kazan, que se utilizou da exuberância física de Brando para compor personagens tão díspares quanto Emiliano Zapata (o rebelde mexicano caracterizado de forma vigorosa em “Viva Zapata!”, de 1952) e, talvez mais emblemático, o bruto e machista, porém irresistível, Stanley Kowalski de “Um Bonde Chamado Desejo” (1951). Isso demonstra uma consciência do aproveitamento da imagem pública do ator envolvido no processo do *star system* para a construção de significados do filme, que manipula, assim, esse sistema de forma produtiva. Se atentarmos ainda que Brando, então já conhecido como o grande ator de sua geração, está sendo dominado por Lee J. Cobb, que no auge de sua carreira foi um grande astro do

teatro nos anos 1940, a cena ganha o caráter desconfortável de uma “passagem de bastão” entre duas gerações de intérpretes.

O desconforto, ou surpresa, em ver Brando nessa situação colabora com o sentido de inadequação e inabilidade do protagonista. Em “Sindicato de Ladrões”, mesmo ainda estando no auge de seu vigor, a beleza física de Brando é completamente oculta sob o figurino que lhe cobre dos pés até o pescoço, por conta da camiseta preta de gola alta, que termina exatamente na linha do queixo do ator. Ou senão, ele está vestido com o típico casaco de trabalho dos estivadores que, por conta do forro térmico para enfrentar os ventos gelados dos cais, deforma sua imagem tornando os contornos de seu corpo – e sua famosa musculatura – imperceptíveis. Esse dado de caracterização da personagem é demarcado mais fortemente ao atentarmos que, mesmo apresentando uma história de amor como um dos fios condutores principais do enredo, o filme quase não desenvolve nenhuma cena de intimidade entre o casal Terry e Eddie. Até mesmo a única cena de beijo mais longo ente os dois se dá depois de uma luta corporal onde Eddie tenta se libertar dos braços de Terry, que a abraça à força (lembrando o *clinch* dado em Terry por Jhonny, formando uma rima desse gesto de dominação), e quando ela finalmente cede à força de seus braços o casal se esconde atrás da parede, sendo o beijo oculto do alcance da câmera.³⁶

Ao que parece, um certo puritanismo que envolve a caracterização da personagem de Brando e o desenvolvimento da relação entre Terry e Eddie é mais intencional do que fruto do espírito moral do tempo. Nessa primeira cena Terry é figurado como um homem de certa

36 Nos anos 1950 a censura moral era um forte determinante nas produções de Hollywood, oferecendo, do ponto de vista da opinião pública, manifestações de desagravo e mesmo de boicote a filmes considerados imorais ou que supostamente incitassem à perversão. Kazan foi um dos diretores que, à época, assumiu para seu trabalho o risco de enfrentar tanto o escritório de censura de Hollywood, o famoso *Breen Office* (contribuindo para a queda do código moral que estipulava o que podia e o que não podia ser mostrado nos filmes, em vigência desde a década de 1930) quanto a ira do conservadorismo da plateia. O lançamento de “Um Bonde Chamado Desejo”, que manteve cenas aconselhadas de corte pelo *Breen Office*, foi um dos episódios mais famosos da desobediência de Kazan à censura interna da indústria.

forma castrado, a imagem de uma potência física do passado (através tanto da lembrança de Brando no imaginário do público quanto da menção de Terry como um ex-campeão do boxe) cumprindo um papel passivo e incômodo na relação de subserviência para com uma figura cuja força não é erótica ou física no geral, mas hierárquica. Terry é, de certa forma, um boneco, um corpo para usufruto exclusivo de Jhonny Friendly, cafetinado pelo seu próprio irmão, Charley – cuja força, por sua vez, é intelectual, conquistada através dos estudos. Se pensarmos que também o seu processo de rebeldia ao sindicato será, de certa forma, tutorado por padre Barry e Edie, então temos inequivocamente Terry como um protagonista inconsciente dos processos que atravessa, sem qualquer apreensão organizada do sentido de sua experiência.

Para concluir a análise de apresentação de Terry em relação à quadrilha, a imagem 07, na saída de Terry do bar ao fim da cena, espelha por contraste a imagem 06. Assim como Jhonny, Terry está ao centro do quadro com membros da quadrilha ao seu redor, tendo exatamente também duas figuras à esquerda e três à direita. Porém, a relação do grupo com a figura no centro do quadro está totalmente invertida. Todos os capangas agora estão de costas para a câmera, em primeiro plano, olhando em direção à Terry, que se encontra ao fundo (invertendo também a relação dos capangas ao fundo de Jhonny, em primeiro plano, na primeira imagem). Assim, se até agora víamos Terry pelas costas, passamos também a ver os capangas pelas costas, observando Terry, que assume definitivamente o centro da organização do quadro.

O interessante nessa inversão é que, ainda assim, o enquadramento mantém um ângulo de visão externo em relação ao protagonista. Ainda enxergamos Terry à distância, quase como se estivéssemos no meio dos capangas, de dentro do bar, assistindo Terry sumir na penumbra, para fora do estabelecimento. Dessa maneira, o filme problematiza a representação de seu protagonista/astro (Terry/Brando) como foco central da cena, através da utilização de um modo de enenação que, na dinâmica estabelecida pela composição dos quadros,

perturbam, ou deslocam, essa centralidade. Ainda, o fato de Terry estar sempre de costas, com o rosto – logo suas intenções, reações e mesmo a direção do seu olhar – escondido na imagem, o coloca como uma figura de intenções misteriosas, o que complexifica ainda mais o incômodo que ele sente em relação ao coletivo, pois não nos é dado como certas as causas imediatas desse incômodo – antes, essas são explicadas por terceiros, de forma alheia à vontade e à subjetividade de Terry, como veremos mais adiante na resposta de Charley para a pergunta de Jhonny sobre a postura do rapaz. Basta adiantar que a sequência final, quando Terry caminha com dificuldade em direção ao galpão de trabalho depois de ter sido espancado pelos capangas de Jhonny Friendly, é o único momento no qual o seu ponto de vista é assumido de forma explícita através do uso de um plano subjetivo.

A percepção desse ponto de vista por vezes distanciado e externo ao protagonista, que a análise dos enquadramentos da cena do bar nos mostra, apresenta um problema conceitual para a constituição da forma dramática na narrativa do filme. Ao mostrar às vezes o herói “de fora”, através de um olhar exterior que o observa e o enquadra não como foco único de visão, mas em relação de dependência direta com o grupo ao seu redor, o filme possivelmente busca estabelecer uma espécie de multiplicação dos pontos de vista. Essa disseminação do referencial de enquadramento da ação do filme, que afasta Terry do controle do foco narrativo, de certa forma “des-heroiciza” o protagonista, evidenciando um caráter de inconsciência e de não autonomia de sua parte em relação à sua trajetória e ao processo de esclarecimento e amadurecimento que vai empreender, no caminho de sua resistência ao sindicato. Essa percepção nos ajuda a enquadrar de que forma a trajetória se estabelece e quem, além de Terry, é também o agente de seu desenvolvimento. Isso nos ajuda a prosseguir na caracterização que o filme faz de Terry como um protagonista inconsciente, que do começo ao fim continua sempre a depender de outros para empreender – e compreender – os passos de sua jornada. Esse processo de *agenciamento externo do “esclarecimento” de Terry, que ao fim não*

gera necessariamente uma emancipação subjetiva, cria marcas para o desenvolvimento formal da narrativa.

Para compreender essa questão, vamos atentar, em primeiro lugar, ao suposto caráter positivo do processo que a trajetória de Terry aparentemente configura, ou seja, a formação de sua consciência. É inegável que grande parte do filme se baseia nesse processo. Terry aprende a ser um novo indivíduo, a crer em novas ideias e ter novos valores morais, através de sua relação com Edie e com o padre Barry. Os processos de formação e educação, no sentido mesmo de uma trajetória de aprendizado, ganham repercussão simbólica para o desenvolvimento do filme. Afinal de contas, ele vai passar por um processo como esse, aprendendo a “enxergar com outros olhos” o seu envolvimento nos esquemas do sindicato e sua capacidade de intervenção nesses esquemas. Terry não é propriamente “alguém” antes de conhecer Edie e Padre Barry. Ele é um objeto, um animal de estimação³⁷, incapaz de ser dono de seu destino, sempre agindo segundo as ordens e os interesses do grupo ao qual ele, de maneira desajeitada, tenta fazer parte. Apenas ao ser capaz de assumir essa inadequação e se estabelecer enquanto oposição é que Terry se torna alguém. Ao se reconhecer, assim, enquanto indivíduo político em contraposição ao ambiente de relações criminosas onde circula.

De certa forma, podemos entender essa “formação de consciência” como um eco da experiência que Michael Denning discute no movimento que formou a geração de artistas de Kazan, ainda nos anos 1930. Dessa forma, Terry se alinharia aos interesses dos estivadores contra os desmandos do grupo de mafiosos que dominam o sindicato que os deveria representar.

Esse processo de Terry não surge do nada, mas é amparado por uma espécie de senso de ética pessoal que ele carrega em potência, e que diz respeito ao seu passado como lutador de boxe. Há um dado

37 Como veremos no decorrer desse trabalho, as referências de adjetivos animais para qualificar Terry se acumulam ao longo dos diálogos do filme.

informado por Charley que joga luz sobre esse traço de caráter do irmão. Ainda na cena do bar, estranhando as atitudes confusas de Terry, Jhonny pergunta a Charley “o que aconteceu com nosso garoto hoje à noite?”. Charley diz que o irmão está mexido pela morte de Joey Doyle, e para aliviar a tensão justifica para o chefe o temperamento “exagerado” de Terry: “É apenas muito Marques de Queensbury na cabeça. Isso o amolece”.

A resposta de Charley faz menção à história do boxe enquanto prática esportiva. Em sua origem nos subúrbios de Londres, o boxe era uma atividade considerada ilegal, até mesmo criminosa. As lutas eram bem mais agressivas: os lutadores não utilizavam luvas, e os embates poderiam se estender por um número indefinido de assaltos, até que um oponente estivesse completamente desacordado, ou morto, no chão. Para combater a ilegalidade, a saída foi transformar a prática em esporte, o que foi feito no final do século XVIII com a instituição do *London Prize Ring Rules*. Porém, o boxe apenas conseguiu se estabelecer de fato como um esporte quando, em fins do século XIX, John Graham Chambers, um atleta do remo e entusiasta das lutas, criou um conjunto de regras que traziam o espírito de *fair play* para o pugilismo. Chambers era muito amigo de John Douglas, o nono Marquês de Queensbury, também um grande entusiasta do boxe, que cedeu o prestígio de seu nome ao conjunto de regras que deram origem ao boxe moderno. De início, houve resistência dos lutadores para seguirem esse código de conduta, mas ele foi se estabelecendo aos poucos e, em sua maioria, compõe as regras da prática do boxe até hoje.³⁸

O contraste entre legalidade e ilegalidade que essa referência evoca, e o fato de Charley justificar a fraqueza no caráter de Terry como influência de sua absorção dessas regras, demonstra que Terry desde sempre possuiu algum tipo de senso de justiça, ou desejo de fazer as coisas do jeito “certo”. Mesmo que no passado Terry praticasse o esporte segundo os interesses do esquema de apostas

38 As informações referentes à história do boxe foram consultadas em VIEIRA, Sílvia e FREITAS, Armando, *O Que é Boxe*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.

de Jhonny Friendly – ou seja, forjando resultados para dar lucro ao seu “empresário”, em uma transação onde era negociado como uma mercadoria pelo seu próprio irmão – Terry se preocupava com as regras do jogo, tentando conduzir suas lutas dentro da legalidade. Isso pode sugerir um primeiro dado que ilustra uma capacidade interna (ainda que em estado bruto) de Terry questionar o que acontece ao seu redor, ao invés de somente agir por impulso e irracionalidade. Assim, a simbologia do boxe, que havia sido introduzida na cena como um aspecto negativo do passado de Terry, vai ganhando no decorrer do filme uma valência positiva, caracterizando-o como alguém com potencial de lutar por algo através de um “jogo limpo”, garantido pela honestidade e clareza nas relações. Terry, assim, surge como um trabalhador desse negócio informal (o crime) que tem consciência do que significa sua força de trabalho, mas não tem muita clareza do que fazer com essa consciência que, mais do que adquirida, é quase que um instinto treinado pelas regras de sua prática.

Retomando a percepção do fato de Terry ser sempre visto externamente, é interessante notar como essa explicação de Charley adquire uma dupla função: se a primeira vista ela justifica para Jhonny o comportamento de Terry, garantindo que isso não passa de uma possível fraqueza de caráter do irmão mais novo, para o âmbito da narrativa como um todo Charley nos fornece o que se revelará, na verdade, a grande força de Terry, ou seja, um senso de justiça que o leva a ficar desconfortável com o crime cometido contra Joey Doyle e a se aliar a Edie e Barry na batalha para quebrar o poder do sindicato. À revelia de Charley (quem disse a fala) e, ao que tudo indica, sem que Terry (o assunto da fala de Charley) se dê conta, o desenvolvimento da cena explica, ou ao menos aponta para nós o sentido da confusão e do incômodo do protagonista, ainda que este não se expresse de forma autônoma (tendo inclusive, em alguns momentos, sua expressão facial escondida do olhar da câmera). Assim, ao manipular as palavras e ações das personagens, tirando um sentido e consequência que escapa de seu domínio e consciência, essa passagem parece confirmar

a presença de um possível foco narrativo de abrangência mais ampla, que não se reduz ao ponto de vista de uma única figura.

Essa discussão sobre o caráter de consciência de Terry deve ser entendida também do ponto de vista da técnica de trabalho do ator, recuperando o histórico da utilização do Método de interpretação pelos realizadores do filme. O interessante aqui é perceber como essa inconsciência, ou inabilidade da personagem em ter domínio de seus processos pessoais é expressa através de um trabalho, por contraste, totalmente consciente do ator que o representa, e que usa da técnica que domina (o Método) para garantir a expressão clara dessa ignorância da personagem, tomada então como um elemento fundamental na estruturação do enredo. Se Terry age de forma inconsciente e imprecisa, o mesmo não pode ser dito, de forma alguma, sobre Marlon Brando ou qualquer outro intérprete do elenco principal³⁹.

Continuando a analisar a representação de Terry como um ex-lutador, ficamos sabendo na cena seguinte que a gangue que ele criou com os garotos do bairro chama-se *Golden Warriors*, ou “Guerreiros Dourados”. É com esses garotos, através da atividade de treinar pombos-correios, que Terry se mostra como também capaz de servir de modelo, de ensinar algo a alguém. A atividade da criação de pombos – que é por sinal o motivo que Terry usou para atrair Joey Doyle até o telhado e que depois vai ser o símbolo da conexão entre os dois *pigeons* (delatores) quando Terry passa a cuidar do pombal deixado por Joey – se relaciona também com o assunto do treino, da orientação de um terceiro sob determinado conjunto de códigos ou leis, assim como o boxeador orientado para respeitar o conjunto de regras que orienta as relações de seu esporte – ou um ator treinado segundo um conjunto de regras de seu ofício, novamente nos levando a pensar no Método...

Da mesma forma, Terry, que até o momento era uma espécie de animal de estimação de Jhonny Friendly, vai também ser treinado por

39 Faremos essa discussão de forma mais abrangente no segundo capítulo.

Eddie e por Padre Barry. Porém, o desenrolar desse “processo de aprendizado” de Terry nos mostra que o filme não adere ao discurso de uma narrativa de esclarecimento pessoal através da conscientização política, no sentido de comprometimento com o coletivo. Afinal de contas, a trajetória de Terry é toda pautada por essa experiência de deslocamento diante dos grupos com os quais circula (conforme identificamos na cena do bar). Gradativamente, Terry assume sua distância perante os mafiosos, mas não é abraçado pelo grupo de estivadores, que o veem primeiro como um criminoso e, depois de sua delação, como um traidor. Ainda, o que o motiva a se opor aos mafiosos também não é um senso de justiça coletiva, ou de defesa dos interesses de uma classe, mas uma espécie de peso na consciência, agravado pelo fato de se apaixonar pela irmã de uma das vítimas do sindicato. Mesmo a atitude de finalmente se decidir pela delação vem como vingança à sua dor pessoal de perder o irmão, Charley, assassinado por Jhonny Friendly.

Essa tensão constante entre indivíduo e coletivo concorre para a problematização do desenvolvimento dramático: a presença do grupo no espaço de ação individual emperra o sucesso da autonomia subjetiva do indivíduo perante esse desenvolvimento; por outro lado, a insistência do indivíduo em se destacar do grupo dificulta a construção da ação coletiva, que é uma temática de abrangência majoritariamente épica, mas que aqui se mostra como um tema indissociável da experiência que o filme pretende abordar.

Ainda, a ausência de autonomia do protagonista, que não se constitui como um indivíduo independente, com domínio e consciência total de suas ações, cria para a narrativa dramática um problema formal. Afinal, Terry não parece ter a autonomia necessária para se constituir como foco narrativo do filme. Todo o seu processo de emancipação esbarra sempre no fato de que ele nunca se decide por conta própria, mas sempre motivado por alguém. No decorrer de sua trajetória outras figuras vão também enxergando-o e dessa maneira dando-o a enxergar a nós, conferindo sentido às suas ações (como Charley

explicando a Jhonny, por Terry, o motivo do incômodo do irmão com a morte de Joey). Como já foi mostrado, estamos sempre olhando suas ações mediados por um ponto de vista externo, capaz de enquadrar Terry em relação ao ambiente maior do qual, à primeira vista, ele parece se deslocar. A existência desse ponto de vista é geralmente indicada no próprio filme pela presença, em cena, de um outro personagem que também se descola do grupo principal da ação (na cena analisada acima, como já foi mostrado, Terry é enquadrado do ângulo de visão dos capangas que o observam, e diante dos quais Charley o defende). No decorrer do filme, como veremos em seguida, essa função narrativa vai ser assumida por figuras que passam a servir de instância de mediação entre nós e as situações encenadas diante das câmeras.

Essa espécie de *multiplicação do foco narrativo* aponta, na própria estrutura do filme, para lacunas na construção dramática convencional, trazendo para sua constituição tendências que, não por acaso, são motores da cena épica, como a multiplicidade de focos de abordagem de uma narrativa e a implicação da presença do grupo no espaço de desenvolvimento da autonomia subjetiva.

Ao que parece, essa insistência nas constantes situações de descolamento do indivíduo perante os grupos e a problematização do processo de formação de uma consciência política autônoma, aspectos do âmbito temático, assim como essa espécie de multiplicação dos focos narrativos através de um ponto de vista de abrangência ampla, marcando um aspecto essencial do âmbito formal, parecem traduzir um questionamento que o filme propõe sobre o fruto das experiências de coletivização que marcaram a cultura dos EUA. Para seguir essa leitura é preciso então compreender como o filme agencia o desenvolvimento desses vários pontos de vista que coabitam na narrativa: se eles se expressam independentemente como linhas soltas ou se, ao contrário, existe algum personagem que possa servir como mediação entre as diversas instâncias narrativas em conflito, fazendo-as funcionar como várias pontas de um mesmo nó.

“O QUE PARA ELES É DELATAR, PARA VOCÊS É DIZER A VERDADE”

Faz anos já que, não apenas a discussão política, mas a discussão de assuntos essenciais em todos os níveis, tem sido feita de maneira tímida ou enfraquecida. Tais discussões podem nos levar à divergência. Hoje em dia nós mal sabemos a que se opor, a não ser monstruosidades tais como o totalitarismo, os insultos do poder inimigo, drogas ou assassinatos de adolescentes. Geralmente, divergir envolve ser crítico ao nosso país, o qual não existe nenhum melhor no planeta. Divergir, além disso, nos aproxima perigosamente de sermos simpáticos com ideologias estrangeiras. Nós já tivemos muito disso durante os anos 1930.⁴⁰

Diante da complexidade de realizar um filme sobre a delação em meados dos anos 1950, quando essa era ainda uma pauta polêmica para a classe artística, “Sindicato de Ladrões” se estabelece como uma tentativa de discussão do assunto, talvez reverberando a diversidade de opiniões de seus realizadores. Ao que parece, por mais paixão e projeção do diretor na figura de Terry (o que sempre foi alegado por Kazan) o filme vai estabelecendo uma relativização de opiniões em uma época de oposições extremadas – ao invés de simplesmente defender a delação ou condenar o delator. Essa suposição é baseada na tentativa de compreender a opção da obra por encenar os conflitos, em sua maioria, em cenas em que há muito pouco espaço para a representação da intimidade ou para a configuração de espaços de privacidade das figuras, sempre enquadradas em relação ao grupo ao seu redor. Como já foi dito, esse enquadramento permite que a estrutura de algumas cenas seja montada como uma rede tecida com os diversos pontos de vista que estão envolvidos na situação.

A sequência que mostra o *shape up* (a rotina de seleção de estivadores para descarregar os navios que chegam no porto) é uma das cenas onde esse movimento pode ser percebido de maneira

40 CLURMAN, 1974, pg. 192 (em tradução livre).

mais eloquente. É o dia seguinte, ao que tudo indica, da execução de Joey Doyle. A cena abre com um plano aberto dos estivadores esperando a distribuição das fichas que dão acesso ao galpão. A delação de Joey e seu assassinato monopoliza a conversa dos trabalhadores. Big Mac, o responsável pela seleção dos homens, se coloca a postos, observando o grupo reunido à sua volta. Para além desse movimento, Padre Barry e Edie aparecem para assistir à rotina e averiguar sobre uma possível ligação do sindicato com a morte de Joey. Ainda, entram em cena dois membros da Comissão do Crime do Estado de Nova Iorque que começam suas investigações, o que nos informa da abertura de um inquérito policial.

Imagem 10 – Terry e os oficiais da Comissão



Imagem 11 – Padre Barry e Edie assistem



Imagem 12 – Big Mac escolhendo os estivadores



Imagem 13 – Padre Vincent na Igreja



O primeiro ponto que merece nossa atenção é a recorrência do olhar como uma ação das figuras envolvidas na cena. Se lembrarmos que nas cenas analisadas anteriormente – tanto no assassinato de Joey quanto na reunião dos capangas dentro do bar – há também a presença de plateias internas à ação, a cena do *shape up* torna agora evidente que, de certa maneira, o olhar assume a função de uma ação motivadora da estrutura dramática. O que essa cena nos evidencia é que o filme incorpora a atitude de olhar – e os diversos olhares envolvidos nas cenas – como meio de estruturação de sua

forma narrativa. Porém, isso já apresenta um entrave para o desenvolvimento dramático ao jogar atenção para um aspecto formal – ou seja, exterior à convenção de realidade estabelecida pelo drama – de composição da cena, no caso, o entrecruzamento de distintos pontos de vista sobre a situação. Assim, a cena vai aos poucos “montando o cenário” no qual irá se desenvolver (a praça do cais) através da apresentação desses pontos de vista envolvidos. Uma por uma surgem as figuras principais que, com seu movimento de entrada em cena – cada uma vindo de uma direção oposta e cruzando com o caminho da outra – demonstra visualmente no espaço a formação dessa rede composta pelas diferentes linhas de observação. Essa exposição da estrutura formal revela a existência de uma espécie de narrador externo agenciando a exposição desses múltiplos pontos de vista.

O primeiro quadro mostra um homem escrevendo em uma lousa o horário e o número de trabalhadores necessários para aquele dia, o que nos dá a conhecer uma informação sobre a rotina de trabalho do local, informando também, diante da desconexão entre a grande oferta de mão de obra e a demanda escassa de trabalho, o poder que o sindicato tem nas mãos. Como veremos, esse poder é utilizado como estratégia de opressão, através do castigo para os estivadores que não se comportam conforme o esperado, como veremos quando nenhum dos envolvidos com a família Doyle (tanto o pai de Joey quanto seus amigos mais próximos) for chamado para trabalhar naquela manhã. Diante disso, o primeiro personagem a entrar é Big Mac, membro do sindicato, que caminha observando os estivadores antes de receber a caixa com as fichas que distribuirá.

Do lado oposto entra Terry, a quem seguimos com a câmera, atravessando a grande massa de estivadores. Quando ele passa pelo grupo de amigos de Joey Doyle, ouvimos, com Terry, um trecho da conversa do conjunto sobre o fato da delação de Joey ter motivado seu assassinato. Após olhar para o grupo, que imediatamente silencia, Terry segue seu caminho e sai do quadro pela esquerda com

a entrada, da esquerda para a direita, de Pop Doyle, a quem passamos a acompanhar agora. A câmera então mostra a chegada de Pop diante do mesmo grupo com o qual Terry cruzou anteriormente. Pelo fundo, entram agora dois outros capangas que ameaçam Pop Doyle e seus amigos se eles continuarem espalhando que Joey foi assassinado. Depois da saída deles, o assunto da execução de Joey continua a reverberar. Pop presenteia Kayo com o casaco que foi de seu filho. Esse detalhe é importante para a narrativa, pois Kayo será o próximo estivador a delatar e ser também executado. O filme estaria, assim, construindo um certo suspense sobre o destino da personagem que tem a atitude de “falar demais”. Afinal, acabamos de ver Kayo sendo ousado em sua resposta à provocação dos membros do sindicato, demonstrando um certo nível de consciência crítica em relação às condições de trabalho, o que lhe rendeu a ameaça dos capangas de Friendly.⁴¹ Então, com a saída de Pop um outro estivador entra em cena pelo lado oposto e é parado por Kayo, com quem ficamos no quadro, e que oferece a essa outra figura o seu velho casaco.

Depois, entram as personagens por assim dizer estranhas ao lugar. Primeiro, Padre Barry, que pelo jeito nunca testemunhou a rotina de trabalho e para quem, assim como para nós, espectadores, aquele acontecimento cotidiano não é nada familiar. Isso já nos coloca, de certa forma, bem próximos do ponto de vista do padre, pelo menos bem mais do que qualquer outro personagem mostrado até então – já que a cena cumpre, de certa forma, a função de apresentar a rotina de trabalho e a maneira como o sindicato administra as relações nesse cotidiano. Depois, entra um oficial da Comissão do Crime do Estado de Nova Iorque que está investigando o assassinato de Joey. Ele atravessa a massa de estivadores procurando por Terry Malloy, a quem aborda. Depois da tentativa de Terry em passar despercebido (ocultado pelo silêncio conveniente dos colegas com quem conversava) o oficial o reconhece pelo seu passado como boxeador, e tenta tirar dele alguma informação. Vemos

41 Posteriormente, esse mesmo casaco será dado por Edie a Terry, e aí haverá uma reversão de expectativas já que, ao contrário de Joey e Kayo, Terry não será executado pelo sindicato.

assim a instauração de uma espécie de interrogatório informal em meio ao caos que, da mesma forma como o casaco antecipou o destino de Kayo, antecipa o testemunho de Terry diante da Comissão do Crime – e é preciso nunca perder de vista que a plateia que assistiu ao filme no momento de sua estreia já estava mais do que informada sobre a colaboração de Kazan à HUAC, três anos antes, assim como da relação entre esse evento e a produção de “Sindicato de Ladrões”.

O enquadramento desse breve diálogo (imagem 10) é um exemplo interessante de como a cena dramática é atravessada pela presença do grupo. Terry e o oficial são focados no meio de um mar de rostos de estivadores envolvidos em conversas distintas, e que compõe todo o fundo da cena. Não há, dessa maneira, nenhum espaço para sigilo na abordagem de Terry pelos oficiais da lei. Pelo contrário, vemos ao fundo do quadro, à esquerda alta, o rosto de um capanga do sindicato que observa atentamente a conversa. Ainda, por entre os estivadores surge um segundo oficial que se coloca atrás de Terry e que sempre o interpela com uma pergunta sobre cada resposta dele ao primeiro oficial, obrigando-o a se virar constantemente para falar com ele, fazendo assim com que Terry esteja o tempo todo, de certa forma, encurralado, tendo que dialogar com os dois oficiais em direções opostas. Ao mesmo tempo que essa relação quebra a fixidez do quadro – e o estabelecimento de um terceiro foco de atenção no diálogo impossibilita a utilização da técnica convencional do campo e contracampo, o que eliminaria o registro do movimento coletivo ao redor da cena – essas interrupções obstruem também a linha do raciocínio de Terry, impossibilitando que ele desenvolva plenamente o diálogo com o primeiro oficial. Essa quebra da continuidade dialógica, através da constante interrupção de um terceiro, reforça o emperramento tanto do desenvolvimento dramático quanto da autonomia de ação de Terry, que não consegue completar nenhum raciocínio e, mais uma vez, é incapaz de se explicar por si mesmo (assim como, na cena anterior, seu irmão falou por ele perante Jhonny Friendly).

Seguindo com a cena, o assunto da delação continua presente ao vermos Pop Doyle no meio de uma discussão com o tesoureiro do sindicato que veio lhe oferecer uma espécie de prêmio de consolação pela perda do filho, ao que parece comprando seu silêncio (mesmo contrariado, o velho aceita a transação). Então, Kayo interrompe a Pop mostrando para ele a entrada da última personagem que faltava para a composição do conjunto da cena: Edie, sua filha, que se mantém de fora observando, junto com padre Barry. Com isso, após montar essa teia de relações e pontos de vista diversos sobre a situação, a rotina de trabalho pode começar. O foco da cena é novamente colocado em uma atitude de observação: um *close* no rosto de Big Mac mostra o capanga olhando de um lado para o outro, escolhendo quem, dentre os estivadores, será merecedor de trabalhar naquele dia (imagem 12).

Porém, a cena não prosseguirá como um mero registro do ambiente. É impossível manter a rotina diante da intromissão dos olhares estranhos a ele (Barry, Edie e os oficiais da Comissão do Crime) pois a execução de Joey e a presença do espectro da delação a ameaçar tanto o esquema do sindicato quanto os estivadores que supostamente se decidam por ela já estabeleceram um conflito que está em pleno andamento. Diante da necessidade de desenvolver e complicar esse conflito, o filme continuará tensionando a situação. Com a revolta dos trabalhadores que não conseguem um posto de trabalho, Big Mac então quebra o ritmo das observações pela iminência de um gesto que introduz uma ação mais fortemente motivadora, do ponto de vista dramático⁴². Ao ser pressionado pelos estivadores nervosos, o capanga se esquia do conflito jogando para o alto as fichas que sobraram em suas mãos, interrompendo assim o controle que mantinha sobre a situação, o que faz com que o grupo todo mergulhe em uma luta desenfreada em busca do trabalho.

42 Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis define ação na dramaturgia como estando ligada “ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagem(s) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça.” PAVIS, 2003, pg. 4.

A atitude do capanga, que à primeira vista pode parecer desesperada, revela-se então estratégica por dois motivos. Primeiro porque, diante da chance de uma revolta dos estivadores na presença da polícia, ele dispersa o grupo, evitando com isso qualquer suspeita ou atenção sobre o sindicato. E o segundo é que, quando o grupo começou a se organizar de maneira coletiva, colocando-se como uma força contestadora, Big Mac reverte a situação ao jogar o poder de escolha dos poucos postos de trabalho nas mãos do próprio grupo, que se revela, então, incapaz de administrar o problema. A luta que se inicia entre os trabalhadores acusa a falta de organização do coletivo e confirma, para nós, o quanto essa desorganização concorre para manter intocado o poder que a quadrilha de Jhonny Friendly exerce. Diante dessa cooptação do seu sindicato (entidade que deveria conduzir a organização da categoria) pelo crime, os estivadores não possuem nenhuma outra estratégia ou capacidade de representarem a si próprios e lutarem juntos pela mudança da situação dentro da qual trabalham – essa falta de unificação dos trabalhadores mostrada pela cena problematiza ainda mais o assunto do enfraquecimento das relações coletivas, que nos dava notícias da experiência da classe artística durante o Macartismo, e reafirma a tensão entre ação individual e pertencimento ao grupo, estabelecida desde o início do filme.⁴³

Esse embate desorganiza também a estrutura narrativa da cena, quebrando a teia dos diversos pontos de observação organizados anteriormente e misturando-os no mesmo movimento da luta pelo trabalho. É como se, no frigir dos ovos, até mesmo a capacidade de observação e registro da experiência fosse negada aos estivadores que, assim como Terry, não possuem autonomia ou conhecimento algum sobre as reais condições em que vivem, sendo incapazes de estabelecerem-se como

43 A título de curiosidade, vale dizer que essa passagem foi inspirada em um evento real que teria acontecido no cais de Nova Iorque na década de 1930, e que é relatado tanto por Malcolm Johnson quanto por Budd Schulberg nas reportagens que ambos escreveram sobre o assunto. Segundo o depoimento de um estivador que vivenciou a situação, o chefe de distribuição de fichas de trabalho teria tomado essa atitude por não saber como administrar a pressão da massa de estivadores ansiosos por conseguirem trabalhar. Ver sobre em JOHNSON, 2005, págs. 152 e 241.

focos narrativos. Mesmo Edie, que se mantinha a distância, abandona seu posto de observadora e se mistura à ação direta, tentando conseguir uma posição para seu velho pai. É nesse momento que ela e Terry se encontram pela primeira vez, disputando uma ficha que encontram no chão. A luta corporal entre os dois, marcada por um tapa que Edie dá em Terry, é interrompida quando ele descobre que ela é a irmã de Joey Doyle, o que faz soar mais uma vez a corda da culpa na consciência do capanga, que deixa então Edie “vencer” a briga pela ficha.

Em passagens como essa, aliás, podemos ver como Kazan e Eva Marie Saint conferiram a Edie uma força de resistência e articulação bem mais ativa do que o roteiro original de Budd Schulberg estabelecia, onde a personagem possuía um caráter mais passivo e, por assim dizer, “comportado”. Única personagem feminina em um elenco principal majoritariamente masculino, ela desafia de igual para igual todos os homens com os quais, de alguma forma, se relaciona, desafiando dessa maneira o estabelecimento da ordem do lugar. O registro dessa ousadia de Edie encerrará a sequência quando, depois de Barry oferecer aos estivadores a igreja como lugar de reunião, a câmera captura um plano da garota enquadrada de cima para baixo, olhando em silêncio e com expressão desconfiada a promessa de ajuda do padre. Essa imagem demarca sua força de ação, sendo ela, como vimos na sequência de abertura do filme, a personagem que primeiro cobrou resistência à estratégia de silenciamento imposta pelo sindicato.

Diante da confusão geral estabelecida, a única personagem que se manteve o tempo inteiro no posto de observação é padre Barry. Apenas em um breve momento nós o vemos se misturando aos trabalhadores para ajudar Pop Doyle a se levantar do chão, para logo em seguida sair do quadro (e do meio do combate). Esse distanciamento de Barry, ou melhor dizendo, esse *agenciamento consciente de sua relação com o conflito principal*, através do qual ele se aproxima e se afasta estrategicamente confere ao seu personagem, neste momento, uma certa proeminência como foco narrativo em relação aos outros

elementos da “teia” de observações montada no início da sequência. Perceberemos daqui para a frente, aliás, que Barry começa a ganhar uma presença mais determinante no desenvolvimento das cenas. Se até então o filme vinha manipulando os pontos de vista, passando ora de Terry para os capangas, para Edie e de volta a Terry – seguindo sempre uma certa lógica de precedência do protagonista – a partir de agora Barry vai surgir como uma figura de força na condução do enquadramento da narrativa. Essa posição do padre pode explicar, assim, sua presença como observador logo na primeira cena, oferecendo a extrema unção sobre o cadáver de Joey e controlando a fúria de Edie diante do silêncio dos estivadores e da própria polícia, assim como justifica também a sua rápida tomada de consciência depois do desafio que a menina lança à sua própria passividade, cobrando dele envolvimento com os problemas da paróquia e na relação entre os trabalhadores e o sindicato. O envolvimento assumido pelo padre na luta contra o sindicato é já anunciado ainda no *shape up*, quando ele é agredido por engano pelos capangas que tentam dissolver o ajuntamento, como se fosse mais um dos estivadores.

Talvez, nesse momento, fica evidente a tendência de estabelecer Barry como uma espécie de mediador dos diversos pontos de vista envolvidos. Podemos comprovar essa instância mediadora se observarmos de que maneira o filme se aproveita dela para aprofundar a discussão do assunto em torno do qual, ao que parece, se organiza, ou seja, a validade da delação como forma de ação política, e suas implicações éticas para o indivíduo, em relação ao coletivo do qual faz parte. Na sequência da cena do *shape up*, aquela espécie de relativização que a forma do filme revela ao expor os diversos pontos de vista sobre um mesmo assunto (discutida acima), é tematizada pelas palavras de Padre Barry quando o vemos, pela primeira vez, proferindo um sermão para sua comunidade e, não por acaso, sobre o tema da delação.

Após o *shape up*, Barry convoca uma reunião dentro da igreja para tentar motivar os estivadores a se oporem organizadamente ao

sindicato. O silêncio do grupo é desafiado pelas falas de Barry, que os tenta convencer a quebrar o código do “*deaf and dumb*”. A ausência de respostas dos estivadores oferece, então, uma oportunidade para Barry discursar. Essa cena, aliás, nos evidencia um outro aspecto de emperramento da forma dramática presente na estruturação do roteiro. Como consequência do silêncio exigido pelo sindicato, que desincentiva a liberdade de manifestação individual dos trabalhadores, eles não discutem livremente o assunto principal do filme (a delação), pois mal dialogam. Com isso, a forma dramática não pode estabelecer, por si, o encaminhamento convencional utilizado pela tradição do drama na discussão de qualquer ideia, através do clássico esquema de oposição de uma tese por uma antítese, gerando um embate capaz de produzir, ao fim, uma síntese que com sua formulação seja capaz de apaziguar o conflito motivador do desenvolvimento dramático da ação.⁴⁴ Sem diálogo, a exposição das ideias contrastantes deve se dar por outros expedientes – é desse modo, ainda, que podemos entender o registro da expressão silenciosa dos diversos personagens envolvidos nas cenas, através de uma sucessão de *closes*.

Por outro lado, também se justificaria – e reconhecendo aqui um esforço de tentar garantir o funcionamento da ordem dramática – a *eleição de um olhar interno à fabula, como o agenciador de todos os outros pontos de vista*. É como se esse olhar, que estou identificando já como sendo o de padre Barry, organizasse a expressão dos demais e assim tentasse comprovar a sua tese sobre o assunto discutido. Assim, diante do silêncio dos estivadores, o padre discursa livremente, pregando e proferindo sermões em diversas cenas, aconselhando personagens como resultado de ouvi-los em confissão e determinando suas atitudes (como passará a fazer com Terry). Nesse movimento, a ideia que vem sustentando o filme até então (sobre o valor relativo da

44 Segundo SZONDI, 2003, pg. 34: “Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.”

atitude de delação) ganha forma concreta ao ser expressa pelo padre em todas as letras quando ele diz: “O que para eles é delatar para vocês é dizer a verdade”. Dessa forma, o filme evidencia a função de Barry como porta voz da tese que vem tentando defender.

Porém, os estivadores não se movem diante dessa insistência. Ainda, duas figuras externas à reunião observam de fora sem se envolverem na ação principal, mas de certa forma comentando-a com sua observação (mais uma vez, uma plateia “interna” assiste à cena de fora da ação principal). A primeira é o padre Vincent (mostrado na imagem 13) que, sentado no altar aos pés de uma imagem (logo, quase “escondido entre as batinas dos santos”, como Edie acusou Barry na primeira cena) assiste incrédulo ao esforço do seu colega. Vincent, saberemos depois, defende que a Igreja não deveria se misturar com esses assuntos e revela mesmo um argumento um tanto quanto egoísta para tentar convencer Barry a não se envolver – quando comenta que o colega vai ser transferido para uma colônia na Abissínia se for descoberto pela diocese, o que mais uma vez recoloca o embate entre força do grupo e vontade do sujeito ao apresentar um argumento individualista como determinação da omissão no engajamento com o problema de ordem coletiva. Ao se contrapor à Barry, porém, padre Vincent reitera a lógica de relativização dos pontos de vista que o filme opera – já que não temos assim estabelecida uma postura unilateral da Igreja diante do problema que o filme discute.

A segunda figura a observar a reunião é Terry Malloy, que foi mandado por Charley segundo ordens de Jhonny Friendly para espionar o encontro. Sentado em um banco no fundo da igreja ele ri despreocupado, e sua presença interrompe, ao ser notado por Kayo, a exortação que Barry faz aos estivadores. Esse breve encontro serve para, aos olhos do padre Barry, apresentar Terry Malloy como uma figura de acesso privilegiado às informações sobre o funcionamento do sindicato. Se os estivadores não falarão nada, Terry é quem vai, depois de um longo processo de convencimento de Barry, delatar a organização.

Quando os capangas de Friendly interrompem a reunião jogando pedras para dentro da Igreja e atacando os trabalhadores na saída, Terry e Edie terão sua primeira conversa. Esse diálogo já nos indica a relação afetiva que surgirá entre o casal, que será o motivo para Terry se aliar à resistência do padre e da garota contra Jhonny Friendly.⁴⁵

“SE VOCÊS ACHAM QUE CRISTO NÃO ESTÁ AQUI NO CAIS, ENTÃO VOCÊS ESTÃO ENGANADOS!”

Até que sejamos capazes de trazer o espírito de Deus Todo Poderoso para dentro da rotina das esferas econômicas, políticas e sociais de nossas vidas, nossa cidade não irá prosperar. Nós temos aqui uma batalha mais longa e mais dura do que a batalha contra o comunismo. Comunismo é apenas a versão russa do materialismo. No cais, nós temos a versão estadunidense.⁴⁶

Se as sequências do *shape up* e da reunião na Igreja estabelecem a dinâmica narrativa feita a partir do entrecruzamento de diversos pontos de vista, e apontam a figura de Barry como possível mediador entre esses vários olhares, uma outra cena, também passada no ambiente de trabalho, evidencia essa posição privilegiada do padre. Mais do que isso, ela nos mostra de que maneira ele faz uso dessa função ao dialogar, simultaneamente, com todas essas outras instâncias. É a cena da execução de Kayo, após ele ter delatado o sindicato para a Comissão do Crime. Essa cena nos interessa por alguns motivos.

A essa altura, podemos compreender já a escolha do filme em representar o trabalho dos estivadores como um ambiente problematizado: mesmo com suas pretensas intensões “documentais”

45 Essa cena será analisada em detalhes no segundo capítulo desse livro.

46 Padre John Corridan, o “*Waterfront Priest*” da vida real, citado por Budd Schulberg em artigo escrito para o *Saturday Evening Post* em 1963. Publicado em JHONSON, Op. Cit., pág.301 (em tradução livre).

de registro da vida no porto tal qual ela é, o filme não mostra em nenhum momento uma rotina de trabalho sem entraves.⁴⁷ Se no *shape up* a briga pelo acesso ao galpão institui um embate corporal que rouba o foco do registro da rotina de trabalho, agora o andamento da função de descarregar o navio é interrompido pela morte de Kayo. Ao constataremos que ambas as interrupções são causadas por membros do sindicato, isso serve para estabelecer um paradoxo interessante: o “trabalho” do sindicato, que deveria idealmente se ocupar com a defesa e salvaguarda dos direitos dos estivadores, emperra o ofício que deveria proteger, propiciando, assim, a representação de *uma noção enviesada da ideia de trabalho*: no ambiente do cais dominado pelos *gangsters*, ao invés da dinâmica esperada (o descarregamento dos navios e a distribuição das cargas), a única atividade bem sucedida que o filme registra é a ação do sistema criminoso, que garante a exploração da força de trabalho dos estivadores. Esse sistema é mantido, como já foi apontado, por uma “ética” interna (a do “*deaf and dumb*”) através do terror e da ameaça constante a quem pretende romper tal ética, estruturando uma lógica de repressão. Assim, a despeito – ou por conta – de ser um espaço importante para a organização do mercado interno nacional através do acesso ao trânsito global de mercadorias e informações (sendo o cais porta de entrada e saída do país por via marítima), esse ambiente produz de fato, segundo o registro do filme, apenas a manutenção da criminalidade. Essa ideia se apoia no dado concreto de que, à época, a máfia que controlava

47 O estudo de Leo Braudy sobre o filme, publicado em 2005 pelo British Film Institute na forma de um pequeno livro, atesta o desejo de Kazan de realizar a obra “segundo o modelo de um filme neorrealista”. (BRAUDY, 2005. Ver bibliografia). À luz do que estamos apontando acima, essa informação nos ajuda a entender, inclusive, o quanto o filme de Kazan se distancia desse modelo. Afinal, era muito comum os cineastas ligados a essa estética registrarem extensivamente a rotina de trabalho dos personagens de seus filmes, como podemos observar em obras como “A Terra Treme” (*La Terra Trema*, 1948) de Luchino Visconti, ou “Stromboli” (1950) de Roberto Rossellini, ambos capturando com detalhes o trabalho dos pescadores em vilarejos na Itália, em um intuito expressamente “documental” ou que, em outras palavras, buscava fazer a realidade do local falar quase que “por conta própria”.

o sindicato dos estivadores era um dos braços mais desenvolvidos do crime organizado nos EUA.⁴⁸

Ao fim, a obra apresenta uma problematização das relações produtivas corroborando com a ideia de que, ao buscar a obtenção de lucro a partir da exploração da força de trabalho, a lógica de funcionamento do mercado faz uso de práticas criminosas que necessitam do silêncio e da opressão para funcionarem. Afinal de contas, ainda que a encenação do cotidiano do cais seja sempre através das interferências dos membros do sindicato na prática dos estivadores (como a briga pelas fichas no *shape up* e agora com o assassinato de Kayo) o fluxo de circulação das mercadorias nunca é interrompido. Navios vêm e vão, produtos são descarregados e distribuídos diariamente. Esse dado, que garante ao filme um conteúdo de certo tom progressista serve para afastar de vez o foco narrativo total da obra de uma possível aderência aos pontos de vista relacionados tanto ao sindicato quanto a outras instâncias reguladoras do trabalho (como as empresas transportadoras), pelo menos não mostradas ainda. E, o que é mais interessante, essa categorização do Estado burguês e do mercado como instâncias que garantem seu funcionamento basicamente através do crime e da contravenção cola-se, em grande parte, a uma análise materialista da sociedade.

Porém, (e nos permitindo aqui um pequeno salto interpretativo) seria possível, a esta altura, relacionar a noção problematizada de uso da força produtiva, assim como a manutenção do controle dessa força através da exploração e regulação do trabalhador, com a crítica de Kazan à interferência do Partido Comunista nas práticas profissionais de seus afiliados artistas e intelectuais? Essa interferência seria realizada

48 O poder desse sindicato foi capaz inclusive de interferir na aceitação, pela Columbia Pictures, do roteiro original do projeto que originou “Sindicato de Ladrões”, de autoria de Arthur Miller. Intitulado *The Hook*, o roteiro foi submetido a uma espécie de censura pelos representantes sindicais, que então acusaram o roteiro de “antiamericanismo”. Após se recusar a alterar seu texto, o dramaturgo se retirou do projeto, fazendo com que Kazan se juntasse a Schulberg, que já demonstrava interesse em adaptar as reportagens de Malcolm Johnson para o cinema. Essa história é recontada tanto por Kazan em sua autobiografia (*A Life, KAZAN*, 1997) quanto por Miller em seus ensaios, mais especificamente no texto “*The Crucible in History*”, escrito em 1999. Os ensaios de Miller foram consultados em *Echoes Down the Corridor, Collected Essays 1944-2000* (MILLER, 2001, ainda não traduzido no Brasil)

de forma burocrática através do funcionamento da estrutura da organização partidária (assim como a lógica de controle do sindicato, no filme) e manteria seus afiliados presos à obrigação de contribuírem com as estratégias de divulgação da ideologia política do partido por meio de suas produções artísticas. Essa prática, várias vezes acusada por Kazan como um dos motivos de sua repulsa ao CPUSA se daria através da imposição de postulados formais pré-estabelecidos e da dinâmica de exigência de leitura e consultoria prévia, por especialistas apontados pelo Partido, das obras assinadas por seus afiliados. Em sua autobiografia, Kazan cita ainda o fato de que também Budd Schulberg teria sofrido, na escrita de seu romance de estreia “O Que Faz Sammy Correr?” (*What Makes Sammy Run?*, de 1941) a exigência de cortes e alteração do enredo por parte dos leitores do Partido. São esses dados recorrentes nos discursos das duas figuras envolvidas na elaboração do filme que nos permitem essa interpretação, ao tentar sempre ler “Sindicato de Ladrões” na lógica alegórica proposta pelos seus realizadores, e em sua relação direta com os eventos do Macartismo.

Um outro interesse que a sequência da execução de Kayo desperta é por ela demarcar o momento em que o padre deixa de ser um observador distanciado dos problemas do cais para se envolver diretamente no rumo dos acontecimentos. Afinal, é ele quem convence Kayo a delatar o sindicato e ser, em consequência disso, executado. Então, a cena evidencia a ação de Barry ao dialogar com os diversos pontos de vista envolvidos na estruturação da narrativa, como meio de os mobilizar, com interesses específicos destinados a cada nível dessa organização: se por um lado ele deseja convencer os estivadores a reagirem ao sindicato, reafirmando a simpatia dos que já concordam com sua visão e mudando a ideia de quem ainda o olha com desconfiança, por outro lado ele se apresenta para Jhonny Friendly como uma força de oposição, se utilizando da exposição desse desafio, inclusive, como estratégia de convencimento dos estivadores. Para conseguir atingir seu objetivo sem colocar-se também em risco tanto quanto qualquer outro estivador rebelde, Barry nunca abandona a sua posição como membro da Igreja, o que lhe garante uma certa proteção, ao mesmo

tempo em que deixa sempre evidente a sua distância dos outros estivadores. Assim, Barry discursa nessa cena como se executasse seu ofício de pregador, transformando o interior do navio em púlpito.

Mas vamos seguir a cena passo a passo. A essa altura, já podemos identificar a recorrência dos mesmos elementos problematizadores da representação dramática que viemos discutindo até aqui. Em primeiro lugar, a tensão identificada entre ação individual e movimento coletivo demarca a sequência como um todo: no reaparecimento do assunto da delação individual como forma de quebrar o acordo coletivo de silêncio; na tentativa de Terry em contrariar os planos do sindicato ao avisar Kayo sobre a emboscada, agindo assim por conta própria; no discurso do padre, que se coloca diante do grande grupo formado pela junção dos estivadores e dos capangas do sindicato. Além disso, a sequência é também composta por um entrecruzamento de vários pontos de vista sobre a situação (culminando todos eles na figura de Barry).

Um outro elemento que vai se mostrando recorrente na construção narrativa do filme – e ainda não apontado por essa leitura – é a construção de uma ambientação sonora que traz para o primeiro plano uma espécie de discurso do espaço, expresso através da justaposição de sons relativos ao trabalho no cais, que se sobrepõem à comunicação dialógica. Essa ambientação abre a sequência, e já apresenta de cara o conflito entre o trabalho produtivo e a ação criminosa. Como já foi dito, essa é a segunda sequência que tenta registrar a rotina de trabalho dos estivadores, e novamente a precedência do andamento do trabalho é roubada pela atividade dos membros do sindicato. Essa relação é posta logo de princípio ao vermos Jhonny e seus capangas se comunicarem por sinais, do píer para o topo do navio, e deste para o controle do guindaste que carrega a carga no interior da embarcação. É estabelecido assim um ponto de vista de entrada na sequência, formado pelo percurso da informação dentro dessa rede silenciosa entre os capangas, acompanhado pela câmera que traça, assim, o fio condutor que nos leva do exterior do navio para o seu interior, onde os estivadores estão trabalhando. Lembrando que o silêncio é a “regra de

ouro” do sindicato, a estratégia sonora adotada pela cena, ao encobrir a conversa entre os capangas, se mantém coerente com a lógica do lugar (já que as palavras dessa comunicação não se ouvem, encobertas pelos sons de apitos, chaminés e ferragens). Ainda, essa expressão da “voz do espaço”, sendo construída por sobre a voz individual das figuras, representa um novo entrave para o desenvolvimento da sequência do ponto de vista exclusivamente dramático – logo, dialógico.

Então, a sequência prossegue. O primeiro plano que conduz a cena para dentro do navio é um plano focado de cima – do ponto onde estão os membros do sindicato – mostrando Terry, diante de um conjunto de cargas coberto por uma lona, assistindo ao movimento dos capangas e tentando compreender o que está se passando. O registro do olhar de Terry à distância tentando decifrar o conteúdo da comunicação que acontece no topo do navio, justifica o enquadramento inicial da cena que, assim como a Terry, não nos permitiu ouvir o que eles conversavam. O fato de vermos Terry trabalhando (e não apenas sentado lendo uma revista erótica como já foi mostrado antes) intensifica o seu alienamento das ações do sindicato, ao apontar que algo está mudando em sua relação com o ambiente de trabalho e com os privilégios que sempre recebeu por conta de seu envolvimento com Jhonny Friendly – a cena anterior mostrou o ex-boxeador levando uma bronca do chefe por seu descuido na função de espionagem ter deixado passar a informação de que Kayo pretendia testemunhar perante a Comissão do Crime.

No andamento desse plano Terry executa uma ação que, dado o seu aproveitamento para a economia narrativa, pode ser lido como tentativa de constituir um *gestus* que introduza o tema geral da cena – a necessidade da delação – e aponte Terry como um futuro delator: com um gesto preciso e bem executado ele retira a lona de cima das caixas, “revelando” o que está oculto (imagem 14). A ação ganha esse caráter de converter-se em um *gestus* – segundo a ideia brechtiana, de demonstração de toda uma atitude social por meio da execução de um gesto cotidiano específico – , justamente ao ser executado com um cuidado quase que coreográfico, pré-ensaiado: sua execução confere um caráter simbólico

ao gesto cotidiano, que por assim dizer é desnaturalizado, tornando-se um elemento que se desloca de sua função especificamente referencial (a representação do trabalho) e gera um significado que joga a atenção do espectador para algo que está além da referência, e que a cena ainda vai desenvolver – ou seja, o tema da delação (no sentido de “revelar uma informação”).⁴⁹ Esse gesto ecoa, de certa forma, a atitude de Kayo, cuja consequência é o assunto da cena, ao mesmo tempo que remete diretamente a Terry, que também já está sendo sondado pelos agentes da Comissão do Crime para realizar seu testemunho (o que acontecerá ao fim do filme). Esse momento nos permite flagrar o rigor no trabalho de Marlon Brando ao construir a expressão gestual de seu personagem (citado anteriormente na análise da cena do bar, onde discutíamos o contraste entre a ignorância da personagem e o controle do trabalho do ator). Vemos então um uso altamente produtivo da técnica de representação, onde o filme consegue concentrar um grande teor de sentido através de uma expressão apenas imagética, não verbal, empreendida nesse caso pelo registro preciso do trabalho do ator, sem recorrer a estratégias de montagem e outras formas de composição audiovisual que se interponham a esse último.

Imagem 14 – O *gestus* de Terry



49 Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico*: “O *gestus* social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social”. (ROSENFELD, 2004, pg. 63). Ou ainda, segundo Carl Weber, o *gestus* deve ser entendido como “o processo total, a encenação de todo comportamento físico que o ator exhibe enquanto nos apresenta um “personagem” no palco por meio de suas interações sociais. (...) tal *Gestus* deve ser memorável para a plateia e, conseqüentemente, citável” (WEBER, 2000, pg.43, em tradução livre).

Imagem 15 – Barry vendo os estivadores



Imagem 16 – Barry visto da “plateia”



Imagem 17 – Plateia de estivadores



Se a entrada de Terry na sequência foi através do *gestus* de revelar o que se esconde por baixo da dinâmica das relações cotidianas, essa ação vai se manter como um assunto subliminar, culminando com a morte do delator. Assim, é como se toda a cena fosse uma comprovação da necessidade da delação como a única atitude capaz de transformar as relações, ainda que ela conduza o delator a um sacrifício – por conta da reação do sindicato. Vemos então Kayo comentando que o “bom Deus” estava olhando para eles por ter mandado um carregamento de uísque irlandês, “revelando” em seguida uma garrafa roubada escondida em seu casaco. Esse é, justamente, o casaco que foi de Joey Doyle (dado a Kayo por Pop na cena do *shape up*) e que depois da morte de Kayo vai ser entregue a Terry por Edie, simbolizando uma espécie de “veste do delator”. Ou seja, ao usar o casaco para revelar o que escondia, Kayo ajuda a acumular mais um elemento relacionado ao assunto da delação. Ainda, a atitude de transmitir o casaco de um delator a outro se torna também uma espécie de *gestus* que o filme como um todo constrói, ao transmitir, com o casaco, a função de delatar, “revelar” através do testemunho a lógica do sindicato. Com isso, é também transmitido o destino de martírio para aquele que toma a atitude de enfrentar publicamente essa lógica, tornando-se por isso mesmo uma espécie de herói – ainda que esse caráter heroico esteja relacionado a um sentido mais moralizante do que necessariamente político, ao ser expresso através do tema cristão do sacrifício individual em nome do coletivo.⁵⁰

O terceiro elemento que mantém o tema da revelação/delação como tônica da cena, esse trazido de forma bastante eloquente, se dá logo após Kayo ser soterrado pelas caixas que caem do guindaste sobre a sua cabeça. A execução é encenada através de um plano rápido do ponto de vista da vítima, mostrando a queda das caixas tendo, ao fundo, um grito que se segue ao blecaute da tela (significando aqui o apagamento desse ponto de vista, com a morte da

50 A pronúncia do nome “Kayo” em inglês é similar ao termo “K.O.”, de “*knock out*”, ou “nocaute” em português. Essa referência ao mundo do boxe reafirma a necessidade de colocar a trajetória de Kayo em relação a Terry, sua história e seu percurso até finalmente se decidir a delatar o sindicato como forma de oposição a Jhonny Friendly.

personagem).⁵¹ Então, Terry grita “*Watch it!*”, o que pode ser traduzido como “Cuidado!”, mas que se expressa através do verbo “*to watch*” (“olhar”), de novo reiterando a ação de olhar como um tema recorrente no filme. Essa atitude de Terry fecha o círculo de significação do *gestus* de revelação que o personagem iniciou quando tirou a lona de sobre as caixas de uísque no princípio da cena.

Porém, o assunto não está resolvido, pois com a morte de Kayo, Terry ainda não se convenceu a delatar o sindicato perante a Comissão (assumindo com o casaco o mesmo manto do martírio que passou de Joey a Kayo). É preciso ainda que o padre continue sua pregação de resistência para que, depois dessa cena, Terry o procure para confessar sua cumplicidade, iniciando o percurso até a delação. A sequência prossegue, então, com uma nova incursão de Padre Barry ao ambiente de trabalho, assumindo o foco de interesse da cena.

Estamos no interior de um imenso navio de carga, um ambiente opressivo onde, ainda por cima, jaz um homem morto (em parte como resultado do estímulo de Barry para que a vítima delatasse). Para o padre, essa é uma espécie de descida aos infernos, e ele pregará o tempo todo assistido pelos seus “demônios” (os capangas de Jhonny Friendly) que se mantêm no topo do navio. O quadro abre direto no início de seu discurso, após ele dar a extrema-unção para Kayo. Não só os capangas e os estivadores – Terry inclusive – ouvem, mas Edie também está agora presente (assim como estava no *shape up*). Mantendo o padrão de descolamento de uma figura do coletivo (que já vimos na cena do bar com Terry e o resto da gangue), Barry prega sozinho diante do imenso grupo silencioso que o ouve, e que configura, uma vez mais, a presença de uma plateia interna à cena. Porém, esse embate é representado aqui de forma diferente. Primeiro, vemos invertida

51 Essa cena remete à execução de Joey na abertura do filme, onde o momento da execução se dá através de um plano rápido que mostra algo caindo (seja a vítima ou seja por sobre a vítima), tendo seu clímax marcado pelo grito de agonia do executado. Da mesma forma, ela é pontuada por uma frase de efeito de um personagem que assiste à cena. Assim como um capanga comentou, sobre Joey, que “o canário poderia até cantar, mas não sabia voar”, agora é Pop Doyle quem comenta, diante da urgência de buscar socorro para Kayo, que “ele não precisa de um médico, ele precisa de um padre”.

a lógica da sequência do *shape up*, onde Barry figurou como plateia: dessa vez Barry é o único no centro da ação enquanto o grupo (que fora antes observado pelo padre) se mantém, pelo menos a princípio, como a plateia para a qual Barry monologa. Porém, essa relação aqui mistura observadores e observado em uma mesma ação conjunta, que se cumpre através da ideia de congregação espiritual – já que Barry se utiliza do espaço para pregar como se estivesse na igreja, onde pregador e ouvintes se ocupam da execução de um mesmo ofício.

A forma da encenação também altera a opção de enquadrar o embate entre indivíduo e grupo em um mesmo quadro (como foi mostrado na cena do bar com o uso do plano americano). Antes, o descolamento de Terry dos capangas se dava visualmente através de um jogo de contrastes estabelecido pelo posicionamento das figuras no quadro. Agora, não há mais essa tentativa de apreensão, em uma mesma imagem, da totalidade das relações postas em cheque (quando essa ocorre, é apenas para nos mostrar o ângulo de visão de um dos lados, do orador ou da plateia, como se pode ver nas imagens 15 e 16). Diante da enorme massa formada pela junção de estivadores e capangas (ao contrário do pequeno grupo seletivo formado pela quadrilha no bar), Barry não é enquadrado junto ao coletivo. A cena se constrói, em sua maior parte, através de um jogo de planos do padre falando e dos diversos grupos que o ouvem: os estivadores que o assistem do mesmo nível, no piso do navio; outros estivadores que estão em um nível acima, empoleirados em uma espécie de suporte de carga de madeira, sendo por isso captados pela câmera de baixo para cima (imagem 17); e por fim, os membros do sindicato, que assistem do nível mais alto, de fora do buraco de entrada de cargas no navio. Como consequência dessa polarização maior entre as posições, o filme faz uso, de forma mais extensiva, de *closes* em figuras específicas, o que dinamiza a multiplicação dos pontos de vista ao registrar a reação de personagens que já estamos acompanhando no decorrer da história (Terry, Edie, Pop Doyle, Charley e Jhonny Friendly).

Imagem 18 – Terry ouve o sermão de Barry



Imagem 19 – Barry visto de baixo, já ferido na cabeça



Imagem 20 – Kayo ferido na saída da igreja



Imagem 21 – Terry ferido, na cena final



Os *closes* estabelecem comentários pontuais da ação, como quando Charley e Jhonny reagem apenas com o olhar ou uma inflexão de cabeça, tanto ao discurso do padre como às atitudes de Terry, que já começa a explicitar o início de sua oposição ao sindicato: Terry defende o padre ao bater no capanga que tentou atingi-lo com garrafas de uísque, conferindo ao sacerdote a mesma ferida na cabeça que Kayo havia ganhado ao fim da cena da igreja (imagens 19 e 20). Ainda sobre essa ferida, ela ajuda a acumular significados no assunto da delação, já que Terry, depois de delatar, vai também caminhar na sequência final com a cabeça sangrando (imagem 21). O eco dessa imagem do ferimento na figura do padre Barry reforça a simbologia do delator como mártir, lembrando mesmo uma espécie de “estigma”, como aquele ostentado por Jesus Cristo por causa da coroa de espinhos que ganha “de presente” ao, ironicamente, ser condenado à morte pelo mesmo povo ao qual tentava defender – assim como Terry será condenado pelos estivadores após sua delação.

Vemos, dessa forma, que em determinado momento da interação entre grupo e figura descolada, entre os agentes passivos (observadores) e o ativo (orador), os papéis se misturam: quem observa começa a agir e vice e versa, pois, diante da fúria dos capangas, Barry interrompe sua fala para observar o que está causando na plateia.

Novamente, como ocorreu depois de Big Mac jogar para o alto as fichas no *shape up*, o andamento da narrativa problematiza a estrutura de registro dos diversos pontos de vista entrecruzados na composição de uma cena de caráter tão coletivo. Essa mistura de espaços e pontos de vista ecoa, na forma do filme, a mesma dificuldade de valoração das atitudes individuais que a obra vai manipular até o fim (entre os papéis de protagonismo e audiência da cena, herói e objeto de manipulação, resistência e subserviência ao sistema através da delação, e assim por diante). Vale dizer ainda que essa dificuldade de valoração confere ao filme a leitura de ser uma obra que se sustenta sobre ambiguidades, o que dificultaria uma avaliação imediata de seu discurso, capaz de dar conta de todas as suas contradições. É como se o encaminhamento das cenas conduzisse sempre para esse momento de embaralhamento das perspectivas, onde elas se confundem. Precisamos responder, ao longo do trabalho de análise, se essa lógica aponta, no fim, para a defesa de uma ideia ou perspectiva única em relação aos problemas levantados, ou se ela mantém em aberto a discussão que implica no decorrer de sua duração.

Nesse momento específico, podemos perceber que o registro do olhar de Barry ganha uma relevância extrema para a cena, por ele captar, com sua observação, bem mais do que os outros personagens olham. Ao contrário deles, o padre parece ser o único personagem que tem uma visão global do ambiente, e sua expressão evidencia que ele tem consciência do que o momento lhe proporciona. Os *closes* nessa figura cumprem assim a função de comunicar para nós espectadores uma espécie de “monólogo interior” silencioso da personagem, enquanto avalia a situação que tem diante de si. Barry é, o tempo todo, o personagem que pensa antes de agir e que age a partir da consideração do que observa, mais do que por mera reação imediata ao que vê. Sua fala, através do discurso que profere, é ponderada e cheia de pausas, ainda que proferida de forma apaixonada em determinados momentos. É a expressão de um mestre da arte da oratória. Mesmo quando se exalta após ter sido acertado

pelo golpe da garrafa de uísque, é evidente o contraste com a reação de Terry, por exemplo, que diante da provocação perde a razão e parte para cima do capanga que atirou a garrafa. Esse contraste de Barry em relação às demais figuras, aliás, é registrado pelo ângulo de enquadramento da câmera ao dar o *close*. Ao fim da cena, Barry, no auge de seu discurso, é mostrado visto de baixo (assim como Edie foi focada ao fim da cena do *shape up*, depois de ouvir a promessa do padre em ajudar os estivadores) o que provoca uma representação engrandecida de sua figura (imagem 19). Os outros estivadores, ao contrário, são sempre focalizados no mesmo plano do ângulo de visão (como Terry, na imagem 18). Esse contraste chama a atenção por não condizer, de forma alguma, com o ponto de vista de nenhuma figura envolvida na cena, pois todos os ouvintes de Barry o assistem de cima, posicionados em planos superiores ao padre (na relação espacial interna da cena). Assim, esse enquadramento corresponde a um olhar exterior à cena que o filme adota para registrar a presença de Barry, e que produz o efeito de engrandecer sua imagem.

Essa representação é fortalecida pelo tom da interpretação de Karl Malden. Barry sempre traz uma expressão segura: olhar firme e penetrante, boca rígida, muito atento, e a voz grave e poderosa, muito bem articulada, que fala a todo instante como se estivesse pregando uma verdade inquestionável. Seus gestos são precisos e, no mais das vezes, capazes de adicionar um comentário pontual ao fim de uma ação – como quando leva, de diferentes formas, o cigarro à boca (com um gesto seguro ao fim dessa cena, mas logo depois confuso, após a confissão de Terry a Edie) ou pede energicamente uma cerveja (no bar de Jhonny Friendly, após a morte de Charley, quando ele finalmente convence Terry a delatar o sindicato). Ainda que atravessando momentos de dúvida ou mesmo de preocupação ao ver que suas atitudes conduziram a desfechos desastrosos (como a execução de Kayo), Barry expressa, com sua expressão sempre controlada, uma firmeza de caráter. Seus momentos de fraqueza, aliás, mais do que nos “indispor”, enquanto espectadores, com sua figura, nos aproximam

dessa ao revelar um personagem complexo, contraditório e ambíguo ele próprio, capaz de errar, mas ainda assim se manter firme em seus propósitos – que são os mais bem intencionados em relação ao futuro dos trabalhadores explorados. Isso garante para o espectador, ao fim, uma espécie de relação de confiança com sua figura, que representa sempre um ponto de ponderação e sabedoria, estendendo para nós a mesma capacidade de aconselhamento ou acolhimento que ele destina aos estivadores que tenta, a todo instante, conduzir.

Esse registro do movimento de raciocínio do personagem ao longo da cena, assim como das decisões tomadas por ele (e que movimentam a cena e o enredo como um todo), é que pode confirmar o caráter de Barry como mediador das relações e dos demais pontos de vista envolvidos nas situações que o filme representa. Em outras palavras, Barry é constituído como uma espécie de *instância narrativa mediadora* que, no limite, interfere na relação do filme com o espectador. Ele serve como uma figura externa ao ambiente do cais, a qual nós, também externos àquele ambiente, em alguns momentos acompanhamos para nos introduzir em seus conflitos e enxergar de forma direcionada – ou seja, de acordo com um ponto de vista específico – seu desenvolvimento. O aproveitamento que o filme faz dessa instância narrativa pode ser percebido de forma evidente no desenvolvimento da relação entre Barry e o protagonista, Terry Malloy. Ainda que a princípio o padre veja Terry de forma pouco simpática, como mais um capanga do sindicato, sua relação com o rapaz vai se tornando mais próxima à medida que a consciência de Terry tende para se opor à organização criminosa, por conta do estreitamento de sua relação com Edie. É como se, através dos olhos de Barry, o filme fosse desvendando – mais uma vez promovendo um processo de revelação – o caráter real de Terry Malloy, sendo o padre a figura que vai ajudá-lo a agir da maneira mais condizente com sua ética pessoal, sempre preocupada em fazer “o que é certo” (como já descobrimos na cena do bar, através da citação das regras do jogo de boxe).

Assim, essa mudança de tom na postura de Barry com o personagem de Brando no decorrer do filme pode ser programática, servindo para construir a nossa identificação com o protagonista de forma calculada, sempre através da mediação do padre. A imagem de Terry ao longo de todo o filme – ainda reverberando, talvez, o olhar de Barry sobre ele – é sempre enquadrada como uma personagem impulsiva e bruta, incapaz de pensar antes de agir, ou de traçar estratégias para agir de forma mais acertada (veremos isso melhor na análise das cenas finais do filme). E essa consideração justificará a necessidade de uma espécie de aconselhamento, ou condução externa dos atos de Terry, seja por Edie, seja pelo padre. Ao fim, talvez Barry sirva não apenas como um guia para as ações de Terry, mas também como um ponto de apoio para que a narrativa do filme construa a relação do espectador com os conflitos apresentados.

Curiosamente, assim como a opção de Arthur Miller ao contar sua história sobre estivadores como um “Panorama Visto da Ponte” (No texto *A View From the Bridge*, de 1955) – através da figura de um narrador explícito também externo (um advogado) o que no caso evidencia formalmente de modo mais radical essa postura épica, já que Alfieri narra diretamente para a plateia – Kazan igualmente mantém explícita e consciente a postura distanciada que o olhar de sua câmera estabelece perante a matéria do filme. Diante da expressão e da significação que a ação organizadora dessa instância narrativa confere ao enredo, essa matéria então descola-se definitivamente da intenção de realizar apenas um filme de registro de “problemática social” sobre a realidade dos estivadores, lançando as pontes de sentido que alegorizam o conflito desses trabalhadores com a situação estabelecida nas relações da classe artística da época através da ação do Macartismo. A discussão sobre a necessidade da delação se torna, assim, uma discussão sobre o *problema da ação política do indivíduo diante da falência de uma possibilidade de representação coletiva enquanto classe* – seja através da instância partidária ou da organização sindical. E o filme se posicionaria, assim, como uma

obra de discussão e comprovação de uma tese específica a respeito de uma ideia central, tese cuja discussão o organiza.

Isso pode explicar a opção por colocar esse ponto de vista mediador em um membro da Igreja, o que revela a tentativa de constituir um olhar que se organize através de uma referência de congregação, introduzindo uma outra noção de coletivo que se opõe à ideia de organização mostrada até então, não por acaso todas relacionadas com formas tradicionais de atividade política (como o sindicalismo, no interior do enredo do filme ou a organização partidária, na relação extra fílmica). Ao mesmo tempo, o poder de aderência do grande público com a Igreja conferiria ao discurso do filme uma autoridade de representação que pode atrair, para a ideia de ação política de resistência que ele defende, a simpatia do espectador. A personagem do padre Barry encontra ressonância imediata na experiência que serviu de inspiração ao roteiro pelo fato de a figura do padre John M. Corridan ter assumido a função de liderar, em sua paróquia, o combate contra a máfia do sindicato dos estivadores em um porto de Nova Iorque, conforme foi registrado pelas reportagens de Malcolm Johnson. O discurso que Barry professa após a execução de Kayo no interior do navio é uma transcrição quase literal de um discurso real do padre Corridan, onde ele estabelece a ideia de que toda vez que um trabalhador sofre ou é eliminado tentando lutar pela melhoria de suas condições de vida, Cristo está no cais (*“Christ is in the shape-up”*), construindo assim uma imagem de resistência através da jornada de martirização do pequeno trabalhador, cuja tragédia é ignorada pelos interesses oficiais da grande política do país.

Ao que parece, Budd Schulberg tomou essa imagem como base de referência a partir da qual construiu, em seu *script*, a trajetória de Terry Malloy. Assim sendo, se o caminho do protagonista se constrói como um percurso de martírio, é de fato necessário que uma figura como a de um “pastor de almas” oriente esse mártir para que sua fé não se enfraqueça na jornada. A descrição que Schulberg faz do padre Corridan nos artigos que ele próprio também escreveu para os jornais

sobre a corrupção nos sindicatos dos estivadores (durante suas pesquisas para a elaboração do roteiro de “Sindicato de Ladrões”) deixa evidente a admiração do roteirista pela figura de Corridan, justificando assim a representação de Barry como um militante inflexível:

Um economista extremamente atualizado, um político astuto, um lutador incansável pelos direitos humanos, um homem que vive sua cristandade e guia como um pastor os homens brutos, bebedores e briguentos da selva do cais do porto – esse é Padre Corridan. Seu trabalho nas docas pode estar só começando.⁵²

Confirmando a influência de Corridan entre as “ovelhas de seu rebanho”, no mesmo artigo Schulberg registra a fala de Tim McGlyn, estivador que era braço direito do Padre John Corridan, servindo, através dos conselhos do pároco, como uma espécie de liderança de sua classe na oposição contra o sindicato (como Terry também se tornará na última cena do filme): “Com certeza a máfia é durona, mas o Padre John é mais. Um dia desses ele vai lançar todos eles no rio. Esse Padre John – ele realmente sabe das coisas.”⁵³

Porém, em comparação com outras formas de organização coletiva, a ideia de congregação apresentada pela Igreja, de união em torno da mesma fé, carrega um outro peso simbólico, e uma noção mais fortemente moralizante de ética pessoal e dos compromissos do indivíduo em sua relação com os grupos aos quais pertence. Do ponto de vista das relações históricas, a personagem de Barry entra em acordo tanto com a referência imediata de sua criação (o Padre Corridan) quanto com a postura da Igreja Católica à época enquanto instituição, na relação com os seus fiéis da classe trabalhadora. Padre Corridan, como Budd Schulberg faz questão de informar (e repetir a todo instante) em seus artigos, era um anticomunista ferrenho que via o combate pela autonomia dos estivadores como uma luta necessária também contra o CPUSA, que segundo o padre, poderia se aproveitar

52 Trecho de um artigo escrito para o *The New York Times Magazine* em 1953. Em JOHNSON, Op. Cit., pg. 250 (em tradução livre).

53 Op. Cit., pg. 250 (em tradução livre).

da insatisfação desses últimos para ganhar força de representação política no país. Da mesma forma, desde os fins dos anos 1930 a Igreja foi estabelecendo nos EUA uma aproximação com grande parte da classe trabalhadora, principalmente nas categorias majoritariamente formadas por homens de origem cultural católica, como é o caso da presença massiva de irlandeses entre os estivadores.

Além de auxiliar na luta por melhores condições de trabalho, contra o poder das máfias que dominavam os sindicatos, a Igreja, sempre aliada do governo, batalhou também contra a infiltração comunista e da esquerda como um todo nas organizações sindicais. Nos anos 1950, essa relação já estava mais do que fortalecida, garantindo quase que automaticamente a simpatia da classe trabalhadora ao serviço de erradicação do pensamento da esquerda radical operado pelo Macartismo. Como explica Stanley Aronowitz em *False Promises* (trabalho que debate a história da formação do pensamento da classe proletária nos EUA): “A Igreja trabalhou junto a sindicalistas católicos para prevenir a formação de partidos socialistas e trabalhistas, argumentando que tais organizações como a IWW [*Industrial Workers of the World*] eram infiéis e indignas de receber afiliação dos trabalhadores”. E depois:

Recentemente, ainda mais depois da Segunda Guerra Mundial, clérigos católicos foram se tornando onipresentes em seu envolvimento com os sindicatos. O papel significativo cumprido pelos padres católicos em combater os supostos sindicatos “de esquerda” dentro da CIO [*Congress of Industrial Organizations*] foi uma das grandes marcas do embate ideológico interno ao movimento trabalhista que precedeu o advento do Macartismo como uma grande força política nacional.⁵⁴

Esse posicionamento é ilustrado através de uma fala do Padre John Corridan registrada por Schulberg em um de seus artigos:

Os homens que andam pelas docas protestando contra uma forma de contratação votada para eles, mas não por eles, são leais e decentes. Americanos tementes a Deus, que não querem que

54 ARONOWITZ, 1992, pg. 168 (em tradução livre).

mafiosos capturem seus locais de trabalho, e que não precisam, nem querem, que comunistas vençam, por eles, suas batalhas.⁵⁵

Esse complexo criado pela mobilização em torno de pautas progressistas (a luta pela melhoria das condições de trabalho dos estivadores) operado por uma instituição de fundo conservador (a Igreja) visando um objetivo claramente alinhado ao sistema (na confusão entre combate à criminalidade e cruzada anticomunista) estabelece um campo de embate ideológico que deixa marcas na elaboração de “Sindicato de Ladrões”. Durante o discurso de Barry após a execução de Kayo fica explicitamente gravado na constituição da própria cena, como em nenhum outro momento até então, a complexidade do embate de forças montado pelo filme: o navio é o ambiente de trabalho, mas agora também se tornou literalmente um túmulo para os trabalhadores, já que o corpo de Kayo jaz no seu fundo ladeado das centenas de caixas de mercadorias que, nesse ambiente, tem um valor muito maior do que o corpo de quem as manipula; dentro dessa estrutura, a relação de valência entre o trabalhador e a mercadoria deveria ser mediada pelo sindicato, que no caso apenas corrobora com o sacrifício advindo do labor que, para os criminosos que comandam a organização, é apenas uma fonte lucrativa operada através da exploração e da criminalidade; diante desse desamparo, a figura que assume a função de lutar pelos direitos dos trabalhadores é o padre, representante da Igreja; então, mais do que mera congregação para salvaguarda espiritual de seus membros, a igreja torna-se uma espécie de sindicato, com ação igual à luta dos movimentos trabalhistas organizados que, em seu auge nos anos 1930, empreenderam os congressos e as greves que marcaram a era de ouro da proletarianização da sociedade estadunidense, sob certa permissividade do sistema (o governo Roosevelt).

No ambiente de “Sindicato de Ladrões” esse sistema oficial (o Estado) não tem nenhum tipo de força de controle ou presença efetiva, e a organização que, nos anos 1930, serviu de berço da articulação do pensamento intelectual da esquerda mais propriamente

55 Schulberg, citado em JOHNSON, Pág. 249 (em tradução livre).

radical, o CPUSA, está alegorizado na formação da quadrilha mafiosa que comanda o sindicato. Ao que parece, o resultado que chegamos ao fim de toda essa equação é que o filme relaciona a prática de organização sindical com uma atividade generalizada de repressão da liberdade de manifestação individual dos trabalhadores concorrendo, inclusive, para a exploração de sua força de trabalho através do silêncio e do terror. Por outro lado, a Igreja, instituição que por conta de seu antagonismo histórico com o comunismo na Europa liderava a cruzada ideológica armada pelo Macartismo nos anos 1950 nos EUA, surge através da figuração de padre Barry como um novo espaço de resistência. Um espaço capaz de promover o reencontro do indivíduo com sua liberdade de voz roubada pela coletivização sindical. Se o sentido do termo “religião” vem diretamente da ideia de “religação” da humanidade com uma ordem superior perdida pelo desenvolvimento da vida mundana, o filme elabora, através do Padre Barry (ecoando a figura do padre Corridan) o discurso da necessidade de formação de novos laços entre os indivíduos, ou seja, novas formas de pensar a organização coletiva, segundo novas ideias.

O discurso de Barry é eloquente e em total acordo com os valores mais progressistas de liberdade de expressão e ação do indivíduo, assim como da necessidade de equalização das condições de vida da sociedade. O fato de Barry ser pároco de uma comunidade formada majoritariamente por imigrantes irlandeses adiciona ainda ao caldo da composição de sua figura um dado político que advém do papel histórico exercido pela Igreja Católica na luta de independência da Irlanda do domínio da Inglaterra, país de fé protestante. Na tentativa de tentar organizar os estivadores como oposição ao sindicato, Barry chega inclusive a demonstrar conhecimento de táticas de confronto urbano – como quando, na fuga da igreja cercada após a cena do *shape up*, Barry aconselha os estivadores a saírem de dois em dois, para confundir o ataque dos criminosos.

Porém, ao fazer uso do vocabulário e da concepção de mundo cristã, sua fala confere à ação política um aspecto moralizante. Apoiando-se em uma noção salvacionista de redenção pessoal através do sacrifício (a ideia do martírio presente nos símbolos que o filme elabora), o discurso do padre aponta para a atitude individual (a delação como forma de oposição ao sindicato) como solução para o impasse criado pelos acordos sociais (a passividade dos estivadores diante dos desmandos da máfia):

BARRY – Algumas pessoas acham que a crucificação só aconteceu no Calvário. É melhor eles ficarem espertos. Matar Joey Doyle para impedi-lo de depor é crucificação. Esmagar Kayo Dugan porque ele estava pronto para abrir a boca amanhã, isso é crucificação. E toda vez que a máfia mata um homem bom para impedi-lo de cumprir seu dever como um cidadão, é crucificação! (...) Sabe o que está errado aqui no nosso cais? É o amor pelo dinheiro fácil. É fazer o amor pelo dinheiro – o trabalho fácil – mais importante do que o amor pelo homem. (...) Mas lembrem-se, irmãos, Cristo está sempre com vocês. Cristo está na seleção de trabalhadores, está na estiva, está no sindicato, está de joelhos bem aqui ao lado de Dugan (...) E apenas vocês, apenas VOCÊS, com a ajuda de Deus, têm o poder de acabar com isso de vez!

Através do seu discurso o Padre confere validade política ao gesto individual que rompe o pacto estabelecido pelo coletivo. Como estamos vendo desde o início, o filme aponta na representação de uma imagem enfraquecida de grupo. Não é possível esperar dos estivadores o estabelecimento de uma forma de oposição organizada à ordem do sindicato (a luta desorientada pelas fichas no *shape up* ou as reações desencontradas ao discurso do padre nos evidenciam essa incapacidade). Então, ao estabelecer a comparação entre o sacrifício dos trabalhadores e o sacrifício de Cristo – o herói fundador da Igreja Católica – o filme traz para a fala do padre a capacidade de elaborar o sentido do discurso simbólico que vem construindo ao trazer os vários aspectos da narrativa do martírio. E a ação apontada pelo padre como única forma de sacrifício a ser praticada é justamente a delação, que se torna então a atitude de resistência possível aos estivadores. Ainda que causando mortes como as de Joey e Kayo, que ergueram sua voz

(no testemunho perante a Comissão do Crime) para desafiar a lógica do sindicato, seu sacrifício individual visa a salvação de seus irmãos, e será recompensado no além (à imagem e semelhança de Cristo, que segundo o padre está lá no cais, sofrendo junto com os estivadores). Assim, o Padre acusa os trabalhadores de serem, através de seu silêncio, coniventes com os crimes cometidos pelo sindicato. Por isso, em seu discurso ele já ameniza as dores que certamente virão para aqueles que se decidirem a delatar (e nesse momento, não por acaso a câmera focaliza Terry). Ainda que eles caminhem “no vale das sombras” da represália do sindicato através do assassinato, os delatores terão sempre o conforto de Deus ao seu lado, pois terão “feito a coisa certa”.

A defesa da ação individualizada ao invés de um fortalecimento da presença do coletivo, vai de encontro à noção religiosa de mau. A corrupção torna-se, assim, problema de ordem moral, fruto mais de um vício inerente ao espírito humano (logo de caráter inescapável, como uma espécie de natureza) do que da conjunção histórica de pactos e esquemas que organizam a sociedade em sua base. Se o filme assume a ideia de que o problema da corrupção é de base moral – ou seja, ligada a uma manifestação que é da ordem abstrata (a ação espiritual) – a reação de quebra dessa ordem não poderia mesmo ser outra do que uma reação também moralizada, ao invés de uma organização propriamente política no sentido de emancipatória. Afinal, o consolo possível aos estivadores que forem mortos por conta da delação, assim como o estímulo para sua ação, vem diretamente da fé e do mundo espiritual (através de uma concepção de mundo dualista, partida entre a noção de bem e mau) mais do que através da consciência política prática ou de uma mobilização coletiva autônoma – de uma estância por assim dizer humana, de caráter mais propriamente dialético.⁵⁶ Ao fim, a ideia é que, com a delação, todo

56 Em um ensaio publicado nos anos 1970 sobre o filme, Peter Biskind também explora essa dinâmica política moral que o filme estabelece: “(...)a noção de que a extorsão pode ser endêmica mais do que incidental (...) A corrupção era vista exclusivamente como um problema moral, um pecado cometido por homens maus (o enquadramento de referência teológica é reforçado pelo papel predominante ocupado pelo Padre Barry), mais do que uma forma de mútuo benefício, e um conluio politicamente conveniente entre sindicatos, o empresariado e a máquina do Tammany Hall”. O Tammany Hall foi uma espécie de organização com representantes da sociedade civil criada para aconselhar a gestão LaGuardia na prefeitura de Nova Iorque. Em BISKIND, 1975, pg. 28 (em tradução livre).

o mau será curado, como se a dinâmica de trabalho no cais não fosse a ponta de todo um sistema de relações que deve ser combatido. E como se, apenas com a denúncia dos capangas de Friendly os estivadores fossem capazes de recuperar a dignidade perdida.

Finalizando seu discurso com eloquência e alta tensão emotiva, e evidenciando mais uma vez o domínio da capacidade de mobilização que tem sobre os ouvintes, o padre olha para o morto e diz: “Ok, Kayo?!” – em um gesto seco e preciso, mas de reverberação quase melodramática. Então, emerge das profundezas desse inferno de pé e cabeça erguida, no mesmo guindaste que leva o corpo do delator (o mártir da cena), com Pop Doyle (pai da primeira vítima que o filme mostrou) sentado ao seu lado e lhe oferecendo um cigarro. A imagem é poderosa, e a trilha sonora – um instrumental orquestrado entrecortando a massa aguda de violinos com baques graves e pausados de tímpano – assim como o movimento dos trabalhadores se levantando em respeito ao corpo que é carregado, encerra a cena com solenidade.

Retomando o diálogo com a tradição da arte dos anos da Frente Popular, já apontado em nossa análise como essencial para a compreensão do filme, o discurso do Padre Barry ecoa referências comuns à época para a representação de dilemas da classe trabalhadora. A imagem de “Cristo no *shape up*” lembra um famoso romance de fins da década de 1930 sobre trabalhadores da construção civil de origem ítalo-americana, *Christ in Concrete*, de Pietro di Donato, adaptado para o cinema em 1949 por Edward Dmytryk na Inglaterra (onde esse diretor tinha se exilado por ter sido um dos Dez de Hollywood condenados pela HUAC em 1947)⁵⁷. Ainda, Barry evoca figuras do cinema dos anos 1930 como o Padre Jerry, personagem de Pat O’Brien – ator de ascendência irlandesa que ficou famoso por interpretar personagens com essa nacionalidade – no clássico do

57 O filme foi lançado no Reino Unido com o título de *Gives Us This Day*, citando a versão em inglês da famosa oração do Pai Nosso (“... gives us this day our daily bread”). Nos EUA o filme foi lançado com o título do romance que lhe deu origem. No Brasil foi traduzido como “O Preço de Uma Vida”.

cinema de gangster “Anjos de Cara Suja”⁵⁸, filme que fez a fama de James Cagney como o fora da lei terrível e cruel, porém simpático, cuja trajetória se encontra em ressonância com os desejos de vitória no sonho americano da classe trabalhadora imigrante nos EUA. Essa relação, aliás, nos ajuda a entender a ambivalência que a figura do Padre Barry estabelece em sua significação extra fílmica.

Se nos filmes de *gangster*, que foi o grande gênero desenvolvido pelo cinema de problemática social na Hollywood dos anos 1930, os criminosos assumiam uma valoração ambígua por serem produtos do desigual e competitivo sistema capitalista dos EUA, crias diretas do desamparo no qual a Grande Depressão jogou a classe proletária do país, já em “Sindicato de Ladrões”, um dos mais conhecidos exemplos de filmes de problemática social dos anos 1950, não sobra nenhum tipo de figuração simpática (ou ao menos ambivalente) aos *gangsters* que formam a gangue de Jhonny Friendly. Se durante a efervescência política do período expresso nas obras da “*cultural front*” o *gangster* podia ainda ser uma espécie de trágico anti-herói da resistência ao sistema capitalista já em processo de desmanche, nos anos 1950 os artistas da época da Frente Popular tiveram que mudar o foco de sua lente ao discutir as problemáticas sociais do país. Nesse momento, estava além da capacidade da indústria cultural discutir de forma mais dialética a criminalidade. De acordo com isso, o gesto individual de resistência ao sistema não mais poderia vir de um anti-herói – um criminoso que escolhe a contravenção como forma de redenção das misérias de sua classe, em uma espécie de ação de justiça social. Tanto porque, a própria noção de “luta contra o sistema” era diferente. Era então necessário criar um herói justiceiro segundo moldes mais convencionais – no sentido de agir de acordo com a Lei.

A perseguição, seguida do silenciamento que o Macartismo impôs a toda forma de divulgação do pensamento assumidamente

58 *Angels With Dirty Faces*, 1939, EUA, Michael Curtiz. Por sinal, um filme também dirigido por outro imigrante em Hollywood.

de esquerda dentro da indústria do entretenimento, ajuda a explicar uma nova condição de existência, ou possibilidade de resistência, que a arte engajada deveria descobrir. Afinal de contas, dada a ideologia hegemônica que figurava os EUA como o país da prosperidade diante do caos e da miséria na qual o fascismo e, supostamente, também o comunismo haviam jogado a Europa do pós-guerra, a arte, ao querer revelar e problematizar abertamente as complexidades e ambivalências estruturais da própria sociedade estadunidense, se tornaria automaticamente (sempre do ponto de vista conservador) uma expressão de antipatriotismo, e uma ameaça à democracia que aparentemente assegurava a posição privilegiada da nação aos olhos do mundo. Para não incorrer nesse risco, os artistas relacionados ao grande cinema Hollywoodiano tiveram que revestir seus criminosos com uma roupagem mais cruel e parcial, e eleger como seus protagonistas os heróis da resistência a essa criminalidade. No caso de “Sindicato de Ladrões”, isso pode explicar a escolha de Terry como seu protagonista, ou seu “herói”. Assim, diante do universo montado pelo filme, o silêncio é uma prática de controle imposta pelo grupo que representa a organização do CPUSA (a gangue de Jhonny Friendly). O que soa irônico é que, ao fim, o gesto “heroico” de Terry resultaria em uma atitude de subserviência ao sistema, representado pela Comissão do Crime.⁵⁹

Porém, essa problematização do estatuto de Terry como herói da narrativa parece, de certo modo, ser internalizada na obra, sugerida pelo seu desenvolvimento formal. Como estivemos vendo até agora, o protagonista não possui autonomia subjetiva necessária para se constituir enquanto herói. Ainda, é guiado em sua trajetória pelo padre Barry, que passa a ser, assim, uma espécie de construtor de

59 Elia Kazan, em sua autobiografia, ponderando sobre os motivos que o levaram a colaborar com a HUAC em 1951: “Eu era realmente um “esquerdista”? Eu já fui algum dia? Eu realmente quis mudar o sistema social sob o qual eu estava vivendo? Aparentemente, isso foi o que eu defendi por algum tempo. Mas que merda! Todas as coisas que tinham valor para mim eu conquistei sob esse sistema. Depois de dezessete anos assistindo a União Soviética se tornar uma potência imperialista, era isso o que eu verdadeiramente queria para nós? Não estaria eu me agarrando a pactos antigos que já não tinham mais nenhuma validade?” KAZAN, 1988, pg. 493 (em tradução livre).

sua figura – no caso, como um mártir – e que por isso cumpre a função de instância narrativa que media nossa relação com a história. Ao mesmo tempo, a recorrência da representação do silêncio como elemento de estruturação interna que emperra o desenvolvimento das relações nos afasta, também, da leitura precipitada de que o filme defenderia essa ideia de um heroísmo (agora no sentido de um modelo, uma figura exemplar) manipulado. Essa consciência pode ser evidenciada se lembrarmos de todas as vezes em que um certo código de silenciamento já foi apontado, nessa análise, como elemento que impossibilita a realização plena da forma dramática no filme, por impossibilitar a expressão livre do sujeito – e, como veremos adiante, mesmo nas cenas em que Terry finalmente se confessa ou delata, sua fala é silenciada pelo filme de forma brusca. O silêncio, afinal, representa aqui uma espécie de tabu que emperra o desenvolvimento das relações interpessoais ou mesmo o espaço da intimidade. *Sem autonomia subjetiva e capacidade de expressão da intimidade do sujeito não há herói dramático no sentido convencional, assim como sem o desenvolvimento das relações intersubjetivas não há drama.* E por fim, sem um desenvolvimento dramático plenamente realizado, o envolvimento catártico do espectador com o destino das protagonistas é, ainda que sugerido no filme através da trilha sonora ou da condução climática na sequência final, *difficultado internamente pela sua forma.*

Assim, tocamos mais uma vez na necessidade de discutir o que já chamei, acima, do caráter “híbrido”, ou negociador, da forma do filme. Um caráter que, ao que parece, não era totalmente estranho ao cinema de expressão política, ou de consciência social mais evidente, produzido dentro do sistema de Hollywood. Em “Sindicato de Ladrões”, a ideia de percurso do herói, e de discussão da esfera da subjetividade enquadrando o conflito coletivo, é fundamental para a compreensão do filme. Ao querer, em uma mesma obra, discutir o destino da classe artística diante dos impasses colocados pelo Macartismo e fazer um balanço das experiências de uma fase de ouro da arte engajada no país (os anos 1930), ao mesmo tempo em que

realizando um filme de problemática social produzido para um grande estúdio de Hollywood, estabelecendo assim o enredo com base em uma trajetória convencional de superação pessoal (portanto de ótica individualista), o filme arma um nó cego. Afinal, “Sindicato de Ladrões” não é apenas a narrativa do combate da classe de estivadores contra o sindicato (duas ideias de coletivo em conflito). A obra estabelece ainda uma narrativa paralela sobre o desenvolvimento de uma relação amorosa entre o casal de protagonistas, Terry e Edie, que se mistura ao desenvolvimento da trajetória do protagonista em se decidir pela delação, e assim possivelmente interferir na organização da rotina de trabalho de sua categoria. De modo que, assim, um percurso se torna a motivação do outro: a resistência de Terry ao sindicato é fruto de seu envolvimento pessoal com Edie, irmã da vítima do crime do qual fora cúmplice e que lhe acarretou sua discordância com a organização, o que o leva, assim, a querer combater o sindicato para poder se ligar definitivamente a Edie – sempre sob a condução de padre Barry.

Ainda, se Terry é figurado desde o princípio como uma personagem deslocada e sem nenhum vínculo com qualquer grupo, Edie – também representada como alguém que não encontra mais lugar no seu ambiente de origem – lhe oferece uma possibilidade de inserção em uma nova imagem de coletivo que, através da narrativa romântica convencional, é assumida na ideia de constituição possível de um novo núcleo familiar. Talvez esse dado nos aponte, assim, para uma ideia estruturante do filme, ideia que se justifica, ainda, pelo contraste com a representação de ambientes de relações coletivas desfeitas (conforme já reconhecido nessa análise): *o anseio pela formação de novos vínculos, ou novos acordos sociais, diante do ambiente de fraturas motivado pelo Macartismo* – o que foi apontado, há pouco, através da ideia de coletivo que a Igreja representa, ideia essa que não é tão distante da noção de família, já que se utiliza da mesma alegoria de filiação para explicar nossa ligação com Deus (nosso pai) e Jesus Cristo (nosso irmão), resultando na imagem da congregação como uma só grande família de fiéis unidas pela fé e pela moral religiosa. A expressão desse

anseio provoca na forma do filme um retorno, ou por assim dizer, um “realinhamento” a convenções narrativas mais propriamente dramáticas e de caráter mais subjetivista, tergiversando o enquadramento de abrangência coletiva (ou épica) pelas ferramentas comuns à expressão emotiva do enredo romântico e passional.

Isso provoca, assim, um impasse entre, por um lado, a persistência de soluções formais convencionalmente dramáticas que podem expressar um impulso de ação subjetiva diante da pressão ocasionada pelos conflitos com o coletivo; e por outro, um movimento de registro distanciado, mais abrangente, com enfoque maior sobre a experiência coletiva, que passa a problematizar e mesmo determinar o caminho de ação das figuras individuais em sua relação com as pautas e demandas desse coletivo – movimento esse que nos ocupamos de flagrar em todas as sequências analisadas do filme até aqui.

O estabelecimento desse impasse nos coloca a necessidade de entender como a reposição das convenções dramáticas (como a entrada da trilha sonora sentimental ou de enquadramentos em *close* através do jogo de campo e contracampo, que veremos adiante nas cenas entre Terry e Edie ou entre Terry e Charley) é feita mesmo que em choque com os demais elementos formais discutidos até agora na análise que estamos fazendo. E como também, ao fim, esse entrelaçamento de novos referenciais técnicos e estratégias narrativas – através do cruzamento de pontos de vista diversos na montagem, da estratégia sonora que quebra a lógica da comunicação dialógica e até mesmo de um uso do Método de interpretação capaz de redimensionar a contribuição do trabalho do ator para a fatura do filme – configura o registro e a problematização da experiência social que o filme, enquanto realização formal, se propõe a discutir, e para a qual pode apontar, ou não, uma saída.

A vintage movie camera is the central focus, with a person's arm and hand visible on the left side, reaching towards it. The entire image is overlaid with a dark blue tint. The number '2' is positioned in the upper right corner.

2

Romance na
beira do cais:
o método como
possibilidade de
organização diante de
uma nova cultura política

a causa [da dissolução do *Group Theatre*] se encontra na peculiar condição econômica-moral de nossa sociedade hoje em dia, especialmente no modo como isso afeta o teatro e outros fenômenos culturais semelhantes. Eu não estou usando o termo “condição econômica-moral” como um eufemismo para o capitalismo; como eu já disse, estamos presenciando o florescimento de culturas teatrais em diversos países capitalistas. Porém, não deve haver dúvidas de que a ênfase quase que absoluta no lucro em relação ao teatro – que mais se intensificou do que diminuiu nos últimos anos – impediu todo o progresso nessa direção. Isso não é apenas significativo em si, mas também em vista do fato de que, nos anos 1930, desenvolveu-se uma forte consciência ávida por um mundo espiritualmente ativo, uma arte relevante e humanamente significativa. No entanto, o desenvolvimento socioeconômico peculiar dos anos 1930, que de bem-sucedido a princípio levou a uma crise no início da guerra, trouxe uma dissolução do movimento do qual o *Group Theatre* foi uma das principais vozes.

Harold Clurman, *The Fervent Years*

O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo. Nisso, essa arte é a antítese da pantomima. Essa circunstância limita seu campo de ação no palco, mas o amplia extraordinariamente no cinema. Pois o astro de cinema impressiona seu público sobretudo porque parece abrir a todos, a partir de seu exemplo, a possibilidade de “fazer cinema”. A ideia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. Sem dúvida, os adolescentes de outrora também sonhavam em entrar no teatro. Porém o sonho de fazer cinema tem sobre o anterior duas vantagens decisivas. Em primeiro lugar, é realizável, porque o cinema absorve muito mais atores do que o teatro, já que no filme cada intérprete representa somente a si mesmo. Em segundo lugar, é mais audacioso, porque a ideia de uma difusão em massa de sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral.

Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

Como discutimos no capítulo anterior, “Sindicato de Ladrões” problematiza o caráter heroico de seu protagonista ao constantemente roubar sua autonomia de fala ou expressão, e mesmo sua consciência sobre o processo de emancipação que atravessa – e que seria a trajetória principal de seu enredo, culminando na escolha de Terry por, finalmente, delatar os negócios da máfia que controla o sindicato dos estivadores. Ao fim do filme, ainda que alguns elementos de encenação pareçam nos sugerir uma vitória de Terry sobre Jhonny Friendly, não conseguimos saber exatamente o que de fato mudará nas relações de trabalho, na organização dos estivadores ou na relação de Terry com os seus colegas após a delação.

Seria essa problematização da trajetória do protagonista uma tese que a obra adota ou, pelo contrário, é fruto das tensões surgidas entre sua forma e seu conteúdo, por conta da relação direta de ambos com a experiência histórica a qual o filme tenta discutir? Ou, formulando a questão de outro modo (e pensando ainda sobre essa cena final): *que tipo de posição ou estrutura de sentimento⁶⁰ diante da experiência histórica, essa tensão reflete?*

Obviamente, é necessário conduzir essa reflexão para além de todo o testemunho vindicativo, ou de desforra, que sempre se pode extrair das falas de Kazan ou Schulberg sobre a relação entre o filme e suas trajetórias pessoais. É como se, ainda que seus realizadores queiram usar a obra para justificar as suas atitudes (a delação perante o Macartismo), a viabilidade de defender essa ideia através do desenvolvimento de uma narrativa heroica fosse emperrada pela situação de crise profunda no sentimento de coletividade, em um exemplo gritante do envolvimento da experiência histórica na execução formal de uma obra de arte. Se pensarmos ainda que a postura de Kazan e Schulberg não era uma unanimidade no conjunto da equipe do filme (a começar por Marlon Brando, seu protagonista) podemos reconhecer que essa discordância acaba estruturando internamente a obra

60 Sobre a ideia de “estrutura de sentimento” conferir a nota 31.

desde a esfera das suas relações de produção. Porém, parece que apesar dessa discordância, há o estabelecimento de um espaço que ainda assim possibilita a colaboração entre os artistas conflitantes no momento da criação da obra. Essa contradição parece interferir no produto final, ajudando a explicar o caráter ambíguo que complexifica o exercício de interpretação final da obra. Esse exercício se encontra então preso em um movimento pendular entre a percepção de uma defesa do colaboracionismo através da delação, e o reconhecimento de uma obra que, dado o refinamento de sua realização formal, pode representar por si só uma conquista para certos grupos de artistas e linguagens oriundas da expressão da arte política dos anos da Frente Popular. O que talvez configure essa obra como um eco distante do espírito contestador ou dialético que animava essa geração.

No âmbito da forma, o fato de o filme adotar o registro de múltiplos pontos de vista sobre as situações, assim como registrar também o conflito entre esses diversos pontos de interesse, rouba do protagonista a capacidade de organizar sua experiência e orientar suas ações. Porém, a adoção de uma figura mediadora, uma espécie de instância narrativa que organiza os conflitos e auxilia Terry em sua trajetória até a delação, o grande assunto da obra, pode servir como um ponto de superação dessa inabilidade do protagonista em realizar sua oposição. Ainda que desacreditado tanto pelos criminosos quanto pelos estiva-dores, Terry não está sozinho. Em primeiro lugar, sua relação com Edie oferece um ponto de apoio que o estimula a se desligar das atividades criminosas, e quebrar o vínculo de afeto pouco construtivo que mantém com Charley, seu único familiar consanguíneo. Depois, a aliança com Padre Barry serve para que Terry encontre a melhor forma de reagir diante do ambiente em que vive, e através das informações que possui.

Assim, ao mesmo tempo em que registra uma crise do senti-mento de coletivização e da ideia de pertencimento de classe, o dis-curso do filme parece apontar para o desejo de uma espécie de su-peração da experiência, por meio de um realinhamento a uma ideia

possível (mesmo que utópica) de coletividade, ou do estabelecimento de novos acordos, novas formas de relação de trabalho, como meio de solucionar essa crise. É através dessa ideia que podemos redimensionar o peso das relações pessoais de Terry (com Edie e com seu irmão Charley), e tentar construir pontes de sentido que ligariam, em chave alegórica, as duas narrativas centrais do filme (o caminho de Terry até a delação e o desenvolvimento de sua relação com Edie) com a experiência atravessada pela classe artística durante o Macartismo.

“AS PESSOAS NÃO DEVERIAM SE IMPORTAR UMAS COM AS OUTRAS?”

A filosofia inclusiva do *Group Theatre* delineou um cosmos: assim, a função do *Group*, mesmo seu dever, foi se tornar um cosmos. Ele tinha que oferecer o que a sociedade havia falhado em garantir. Pelo fato de, sob certo aspecto, a crítica que o *Group* fazia à sociedade implicar que ele estaria acima dela, ele teve que se tornar uma outra sociedade dentro da sociedade, uma unidade protegida, uma utopia, um oásis dentro da cidade de onde alguém poderia erguer sua carreira e salvação.⁶¹

O desejo de um espaço utópico de reorganização da experiência coletiva é abordado na fábula através da relação entre Terry e Edie Doyle. Ainda que conferindo talvez o seu aspecto de maior concessão às narrativas convencionais dos filmes Hollywoodianos – ou seja, a de enquadrar toda e qualquer experiência como pano de fundo de uma relação amorosa entre o casal de protagonistas – essa relação pode não ser alienada dos campos de força em combate, ou se desenvolver apesar dos conflitos exteriores a ela. Pelo contrário, é justamente por conta de sua relação com Edie que Terry se dobra para atender ao pedido de delação tanto da Comissão do Crime quanto

61 CLURMAN, 2010, pg. 210 (em tradução livre)

de Padre Barry. Dessa forma, pode ser que a adoção de aspectos de enredo convencional de Hollywood (como o entrecho amoroso, o enquadramento do enredo pelo foco da vida subjetiva ou um certo tom sentimental e mesmo melodramático em certas passagens) possa significar mais do que uma simples concessão aos padrões dos moldes narrativos da indústria, iluminando assim novos entendimentos sobre o caráter negociador, ou híbrido, da forma do filme.

A necessidade de construção de novos laços sociais surge como resultante do ambiente de desagregação dos espaços familiares, já reconhecidos nos núcleos de personagens. De princípio, sabemos que o filme apresenta dois núcleos desestabilizados. A morte de Joey Doyle intensifica o alijamento de sua família, que já não contava com uma presença materna. Edie, que acaba de voltar de seus estudos em um internato católico, não assume essa função maternal de cuidado da rotina da casa. Com a morte de seu irmão ela empenha seus esforços para fora do âmbito doméstico, agindo no cais seja para ajudar seu velho pai no trabalho – como quando entra no meio da briga com os estivadores no *shape up* – seja para investigar o assassinato de Joey – o que a leva a se aliar ao Padre Barry. Dessa maneira, ela cumpre funções que não são convencionalmente femininas dentro da organização familiar tradicional.

Esse aspecto “rebelde” ou contestador de Edie ganha ainda mais interesse se atentarmos ao fato de que ela é a única mulher dentre os protagonistas da história. Num enredo todo movimentado por homens, Edie interfere em ambientes de trabalho e sociabilidade que são exclusivamente masculinos – o trabalho no cais, a criminalidade ou mesmo o sacerdócio católico. Ainda, ela é uma das únicas figuras instruídas no filme, adicionando esse aspecto intelectual ao contraste que ela estabelece diante do ambiente do cais. Esse tipo de protagonismo feminino para fora do âmbito doméstico, conquistado pelas filhas da classe trabalhadora que buscaram se integrar ao mercado através da formação profissional e do trabalho burocrático (se tornando parte da

categoria que nos EUA se conhece por “*white collars*”) pode também ser reconhecido como um legado das mudanças nas relações sociais ocorridas nos anos 1930 por conta dos efeitos da Depressão. Além disso, é sabido que nos anos 1940, durante a Segunda Guerra, houve uma intensificação da presença feminina nas esferas de produção pelo fato de muitos homens estarem nos campos de batalha. Assim, a postura de Edie encontra ressonância nas transformações pelas quais a organização da estrutura familiar passou em meados do século XX.⁶²

Terry representa o outro núcleo familiar abordado pela narrativa, ainda mais desmembrado do que os Doyle. Ele e seu irmão Charley são órfãos desde muito cedo, tendo passado a juventude em um reformatório. Porém, Charley conseguiu se destacar do irmão estudando e conquistando uma ocupação formal, enquanto Terry não se especializou em nada, sendo seu único saber (lutar boxe) explorado pelo irmão mais velho. Porém, ambos foram adotados pela “família” criminosa que tem como pai Jhonny Friendly, sendo essa (a máfia) uma segunda forma de organização familiar que o filme apresenta, de ordem agora simbólica, mais do que diretamente consanguínea ou institucional. Com a entrada do padre Barry, surge uma terceira forma, também simbólica, que é a de congregação espiritual representada pela Igreja Católica, de ordem mais moralizante. (Já vimos no capítulo anterior que essa outra “família por adoção”, em contraste direto com a família do crime, rende um grande aproveitamento para a leitura do filme.)

Há um ponto em comum que devemos salientar entre todas essas ideias de grupo familiar: a presença de figuras instruídas em um ambiente de condições humildes e precarizadas de vida, cumprindo com isso

62 Ao discutir o novo papel social conquistado pelas mulheres na organização do quadro familiar durante a década de 1930, Michael Denning comenta: “Se não se pode dizer que os anos da Depressão foram um momento de militância feminista, seguramente foram, ao menos, tempos de conflito e mudanças nas relações entre os gêneros: muitos comentadores à época notaram uma crise na masculinidade, que se seguiu ao desemprego massivo da Depressão; a taxa de natalidade ‘caiu vertiginosamente’ em 1933; houve um renovado ataque para cima das trabalhadoras casadas, que se tornaram então bode expiatório para a Depressão(...) Essas duas décadas testemunharam o começo do que pode ser visto como a transição de uma formação de gênero moderna para uma pós-moderna”. DENNING, 1998, pg. 30.

um papel específico de liderança, ou ao menos de aconselhamento, dos outros membros da família – imigrantes simples que possuem, quando muito, a instrução básica para executar o seu trabalho e administrar a rotina das relações. As três figuras que detêm essa autoridade advinda da instrução intelectual são Charley, Edie e o Padre Barry. Não por acaso, são as figuras que, de certa forma, servem como “guias” de Terry em toda sua trajetória. Ao longo do filme Terry passa dos cuidados de seu irmão mais velho, advogado do sindicato e burocrata que mantém as transações do esquema criminoso de Jhonny Friendly fora do alcance da lei, para as mãos de Edie e Barry, ambos ligados diretamente com a Igreja (Edie acaba de voltar de seus estudos em um internato católico). As novas relações de Terry moldam sua oposição ao sindicato.

Essa espécie de “mudança de tutoria” de Terry se dá através do balanço entre uma prática de legalidade institucional secular (o direito), logo humana e passível de corrupção, para uma noção de legislação divina (a Igreja), de caráter essencialista, idealmente atemporal e infalível. Porém, ambas se baseiam em uma percepção dualista de ética social, que se dividiria, assim, entre virtude e corrupção: inocentes e culpados (no caso da justiça humana) e bem e mal (no caso da Igreja). O enquadramento dessa concepção de mundo confere uma ordem moralizante para a discussão que o filme pretende fazer – sobre a validade da delação como forma de atitude política de responsabilidade individual perante os acordos sociais do coletivo. Ainda, essa noção dualista baseada na ideia de culpa e consequente absolvição (seja de delitos ou pecados) fortalece a recorrência da simbologia do martírio, já identificada anteriormente, que o filme se utiliza para vestir a imagem dos delatores (Joey, Kayo e Terry), como santos ou mesmo como Cristo – figuras sacrificadas pelas mãos dos seus pares em nome da salvação dessas mesmas pessoas que os sacrificam.

Outro dado em comum entre os grupos familiares, que é determinante na estruturação das relações entre as personagens, é a origem cultural que todos compartilham. O filme se passa em um reduto de imigrantes irlandeses, o que justifica a influência que a fé católica

tem como fator de orientação moral da comunidade (mesmo em um país, os EUA, majoritariamente protestante). As referências à identidade cultural dos estivadores se espalham pelo filme, e se encontravam de forma ainda mais explícita no roteiro, em momentos que foram cortados na filmagem. A cena em que Edie vai atrás de Terry no pombal que foi de seu irmão, por exemplo, tinha em sua abertura a presença de um casal tocando e dançando nos telhados uma canção folclórica irlandesa. Na cena seguinte, Terry convida Edie para um primeiro encontro mais íntimo, levando-a em um bar (*“salloon”*) com uma “entrada especial para mulheres”. E segundo o roteiro, a primeira imagem do bar seria a de uma irlandesa de meia idade (*“a tipsy Irish biddy”*) embriagada sendo escorraçada para fora. Em outro momento um bêbado passaria cantando uma “velha balada de marinheiros irlandeses”. Sem deixar de fora o detalhe, já na versão filmada, da execução de Kayo se dar em meio a um carregamento de caixas e mais caixas de uísque irlandês, motivo que leva Pop Doyle a exclamar, no começo da cena, que “o bom Deus zela por nós o tempo todo”.

Na cena do encontro do casal é possível flagrar, de forma mais eloquente, o discurso dessa simbologia da formação de novos laços familiares capazes de reconciliar as personagens com uma experiência possível de vida coletiva. No roteiro de filmagem a sugestão é que, depois de conversarem longamente no bar, os dois saiam andando pelas ruas e cruzem momentaneamente com uma pequena celebração matrimonial. No filme, a festa de casamento ganha uma importância maior ao ser deslocada para o interior do bar onde Terry e Edie bebem e conversam. Quando Edie se levanta para ir embora, a celebração interrompe seu caminho com estrondo, tomando conta de todo o espaço. A música toca animada, e o casal de noivos percorre o salão ao encontro de um barril de cerveja. Diante do susto de Edie, que começa a chorar atordoada, Terry a convida para uma dança. É o momento em que eles têm o primeiro contato físico. A dança, como sugestão de um envolvimento amoroso, acontecendo nesse ambiente onde uma nova relação matrimonial é festejada, serve como sugestão simbólica de ligação entre o casal. Sendo, assim como os outros hábitos reproduzidos

na festa, também uma forma de expressão cultural identitária, a dança se inicia como uma brincadeira de Terry, mas logo se desenvolve a uma intensidade que chega a quebrar o ritmo da melodia lenta e sentimental que se ouve ao fundo. Vemos então um plano aberto que mostra Terry e Edie girando rapidamente pelo salão onde casais dançam sob um compasso mais lento, contrariando a orientação da música e a dinâmica geral do grupo ao redor (imagem 22). Esse destaque do casal de protagonistas confirma o padrão, já reconhecido no capítulo anterior, de compor quadros com a formação de grandes grupos, registrando o deslocamento entre indivíduo (figuras protagonistas) e coletivo.

Imagem 22 – Edie e Terry invadindo o salão, à esquerda



Imagem 23 – Edie fugindo do bar



Porém, no próximo quadro surpreendentemente a música e todo o salão se rendem ao ritmo da dança do casal gerando assim, pela primeira vez no filme até então, uma harmonização que reverte o conflito estabelecido: os componentes da cena formam uma imagem de conjunto, sendo que o grupo maior se rende aos indivíduos deslocados, e não o contrário como se poderia supor, projetando uma possibilidade de harmonia quase que utópica. Ouve-se uma melodia agitada, que rememora uma espécie de polca, ou outra dança típica de origem europeia para ser dançada em grandes grupos – os passos da dança do casal e o ritmo da música evocam esse tipo de interação. Se pensarmos ainda que o ritmo tocado anteriormente, uma música romântica, é uma forma de expressão da indústria cultural que é assim interrompida, ou substituída, pela melodia mais tradicional, podemos adicionar mais um elemento na configuração dessa utopia, também ela de caráter ambivalente: a expressão cultural étnica identitária se sobrepõe ao produto de cultura de massas, ou é incorporado por essa?

Essa passagem ganha um contorno significativo por ser o momento em que Terry “ensina” algo de novo para Edie. Ele insiste para que ela deixe um pouco de lado a rigidez de sua formação católica e se divirta. A dança típica e a bebida demonstram aqui um tipo de laço identitário que Edie – descrita no roteiro como uma “jovem e sensível garota irlandesa” – recupera através de Terry, que ainda comenta, quase professoral: “Você está indo muito bem! As freiras deveriam ver você agora”. A cena evidencia assim que o seu ambiente de origem pode oferecer a Edie outras experiências, para além da conformidade à rotina de trabalho forçada e da obediência muda à estrutura social opressora (ambas atitudes típicas de seu pai). A festa, a alegria e a celebração ganham assim um caráter de oposição à rigidez da vida no cais que, aliadas ao fato de estarem na ocasião de um matrimônio, projetam essa resistência na relação de Terry e Edie como sendo a formação de um novo laço familiar que, dessa maneira, pode se configurar como uma espécie de utopia em meio ao ambiente de relações quebradas. A aproximação de ambos, dando-se em meio

à típica celebração de um matrimônio irlandês, aponta para a promessa de um novo pacto social que o casamento, em tese, representa.

Essa leitura ganha força ao lembrarmos da importância que os laços de uma origem social comum tiveram para a formação da cultura política da geração de artistas de Kazan e seus colegas nos anos 1930. A citação de Harold Clurman (fundador e líder do *Group Theatre*) que abre essa seção do texto, testemunha o caráter utópico que mobilizou os grupos engajados com o processo de renovação cultural do país na década pós-Depressão. O senso de pertencimento à classe social conferia à experiência estética um caráter configurador de novas formas de expressão a partir, justamente, do exercício de representação cênica (no caso do teatro) da experiência coletiva da “vida real”. É como se, através da arte, a experiência em sociedade pudesse ganhar um outro sentido, sendo o teatro um ambiente acolhedor e capaz de possibilitar aos artistas a idealização não somente de um testemunho sobre a experiência social – na criação do espaço da cena – mas também de um novo projeto de sociedade – através da configuração do ambiente das relações de trabalho. O caráter fundador de um outro espaço-tempo, ficcionalizado e possível no “aqui e agora” da convenção dramática, garantia que, através da experiência de congregação entre artistas e plateias possibilitada pelo evento teatral, esse projeto propositor de uma nova realidade ganhasse uma forma específica.

Esse impulso coletivista, identificado por diversas vezes como o “espírito dos anos 1930” foi o responsável por fenômenos como a encenação de *Waiting for Lefty*, texto com estrutura de agitprop escrito por Clifford Odets a pedido do CPUSA para os membros da célula do partido no *Group Theatre*, e encenado pelo grupo com grande sucesso em 1935. Ao final da peça, que se passa durante uma assembleia do sindicato de taxistas de Nova Iorque – e cuja dramaturgia, ainda que fazendo uso de expedientes épicos como *flashbacks* e a interação constante entre atores e público organiza-se de acordo com uma concepção dramática de enredo – a plateia acabava fazendo coro exaltado aos gritos dos atores que, infiltrados em todos os pontos do teatro além do

palco, clamavam pelo estabelecimento da greve contra os desmandos dos dirigentes do sindicato, que tentavam manipular o resultado da assembleia para a direção oposta. Coincidentemente ou não, o personagem que na montagem original puxava o coro de greve ao final da peça era interpretado por um jovem Elia Kazan, recém integrado ao *Group*.

Iná Camargo Costa relata um episódio significativo em seu livro *Panorama do Rio Vermelho*, dedicado a estudar a expressão desse “espírito dos anos 1930” na cena estadunidense, assim como suas influências para a configuração da cultura dos EUA nas décadas seguintes. No capítulo dedicado a Arthur Miller, Iná conta um fato acontecido no ano de 1953 (portanto, um ano antes do lançamento de “Sindicato de Ladrões”) durante uma apresentação de “As Bruxas de Salém” (*The Crucible*). Nessa obra, Miller faz um paralelo do Macartismo com o processo inquisitorial responsável por condenar diversas pessoas à morte na Nova Inglaterra em 1692 sob a acusação de suposta bruxaria. Durante o processo, a principal prova de acusação era o testemunho das supostas vítimas das bruxas (numa relação clara à delação perante a HUAC) que testemunhavam estar sendo acometidas pelo espectro (ou “espírito familiar”) dos acusados. Na noite da execução do casal Ethel e Julius Rosenberg, acusados de espionagem a serviço da URSS nos EUA, a plateia assistiu em pé e de cabeça baixa ao final de “As Bruxas de Salém” (que encena o caminho de John Proctor, seu protagonista, em direção à forca) em protesto ao que estava acontecendo fora de cena. Segundo Iná, “essa deve ter sido a última vez que o espírito do teatro de agitprop compareceu ao teatro americano dos anos 50”.⁶³

Porém, devemos lembrar que não estamos mais em um teatro na Off-Broadway durante os dourados anos 1930, mas discutindo o filme distribuído por um grande estúdio de Hollywood nos anos da “lista proibida”. A construção simbólica da comunhão coletiva evidenciada pelos laços culturais e a formação dos grupos familiares é problematizada em “Sindicato de Ladrões” pelo fato de a festa e a celebração

63 COSTA, 2001, pg. 154.

estarem sempre associadas com o excesso da bebida. A passagem do roteiro, logo no início dessa cena (cortada do filme), em que a mulher irlandesa é escorraçada do bar por estar bêbada, sugeria já esse movimento ambíguo de liberação que a bebida pode significar: se por um lado ela quebra a rigidez das convenções sociais estabelecidas, por outro ela pode resultar em uma válvula de escape da realidade que, no seu limite, leva à alienação através da perda da consciência.⁶⁴

No decorrer da cena, a embriaguez evidente de Edie a deixa em um estado em que a perda de consciência é anunciada – “Eu me sinto como se estivesse flutuando... apenas flutuando...”. Por um breve momento, a menina se sente deslocada do espaço onde habita, como se a alegria que esse momento lhe proporciona a fizesse pairar acima das preocupações que o pertencimento ao seu local lhe traz. Porém, essa religação com sua origem também a conecta de forma imediata com a morte do irmão, evento que, sem que ela saiba, estabelece uma ligação com Terry antes mesmo de seu afeto por ele surgir – já que ele foi cúmplice do assassinato. Essa conexão evidencia um ponto de inflexão da alegria que a garota sente ao dançar com o ex-boxeador. É justamente esse laço com a realidade que vai puxar Edie de volta de seu estado de embriaguez: ao final da dança, quando o casal vai finalmente se beijar, a mudança do enquadramento – que antes focalizava apenas o casal com uma vegetação ao fundo, estabelecendo um cenário quase que paradisíaco, descolado da urbanidade bruta do cais – inverte a perspectiva enquadrando o casal pelo lado oposto, e revela em segundo plano, ao fundo do quadro, a presença de alguns capangas de Jhonny Friendly.

64 Stanley Aronowitz (ele mesmo um ex metalúrgico) comenta sobre a forte recorrência do alcoolismo no cotidiano da classe trabalhadora dos EUA nos anos 1950: “Muitos trabalhadores que frequentavam bares como uma forma de socialização bebiam cerveja, mas consumiam muito. Apenas uma minoria considerável bebia *“boilermaker”* (uma dose de uísque misturada com um copo de cerveja) todo dia. Alguns desses homens desenvolveram alcoolismo antes dos trinta anos. Eu não possuo estatísticas sobre o hábito da bebida entre a classe trabalhadora, mas eu acredito que era disseminado entre os funcionários de todas as idades nas fábricas onde eu trabalhei. Embora eu mesma nunca tenha sido um “bebedor”, eu ficava bêbado muito regularmente nas noites de sexta-feira durante o meu primeiro ano de casado, e certamente eu sabia que, dentre as razões que me levaram a isso, estavam o medo e a insegurança de ter que sustentar uma família sendo tão jovem, assim como a pressão por produzir bem no meu trabalho.”. ARONOWITZ, 1992, pgs. 354-355 (em tradução livre).

Então, primeiro Terry recebe através deles a convocação de Friendly para discutir o caso da possível delação de Kayo (o que significa uma falha de Terry em seu serviço de espionar a reunião da Igreja). Depois, ao se desvencilhar dos capangas, ele é abordado pelos dois oficiais da Comissão do Crime que entregam uma intimação oficial para depor. Como resultado de todas essas intervenções, Edie também o coloca contra a parede ao cobrar uma resposta sobre o envolvimento do sindicato na morte de seu irmão. Após ela ter experimentado por um breve momento a leveza e a alegria que a embriaguez da celebração lhe ofereceu, Edie volta a se desencantar com Terry e abandona o bar, em um plano onde, com os noivos dançando alegres ao fundo, ela corre desesperada em direção à câmera, abrindo caminho pelos corpos na festa como se fugisse de algo (imagem 23).

O dado de realidade, aqui, coloca-se como um ponto que bloqueia a experiência de sublimação que o envolvimento amoroso poderia oferecer para o casal de protagonistas. Se o início dessa nova relação aponta para o caminho de reconstrução da experiência coletiva (sendo o casamento uma forma de fundar novas famílias como uma forma de redimir as estruturas familiares desfeitas de ambos), o passado de Terry, e mais especificamente sua relação ainda conflitante com o grupo do qual faz parte, apresenta um fator que impossibilita essa nova relação. Para que isso seja expurgado e o relacionamento com Edie se torne possível (tornando possível, também, os novos acordos coletivos ansiados pelo filme) é preciso que Terry corte de uma vez os laços que o ligam à organização criminosa – sua antiga “família”. Assim, Terry precisa falar, revelar o que sabe sobre o sindicato. E é o afeto que ele começa a desenvolver por Edie que vai colocá-lo no caminho de considerar fazer sua delação – a atitude que poderá, enfim, recuperar a possibilidade de estabelecimento dos novos laços).

É através do interesse de Edie por Terry que o tema da solidariedade, enquanto expressão de responsabilidade do indivíduo perante o seu grupo (citado no primeiro capítulo como marcante da produção

teatral dos anos 1950) se faz presente no filme. Isso nos leva a supor então que, diante das relações internas que a obra estabelece, o peso conferido à história de amor (uma convenção narrativa de Hollywood) seja utilizado como uma tentativa de fortalecer a ideia de exposição de uma crise do alinhamento ao coletivo. Assim, o filme poderia apostar no desejo de reconstrução do laço entre o indivíduo e o grupo ao qual pertence através da necessidade de um “realinhamento” ao coletivo, que diz respeito à necessidade de estabelecer novos pactos de solidariedade diante dos novos tempos – uma nova conjuntura política que exigia outras formas de posicionamento do artista perante a indústria, e dos artistas entre si, para continuarem a produzir.

Essa ideia de “realinhamento”, que uso para tentar compreender a discussão que o filme estabelece, tomo de empréstimo do termo de Raymond Williams que Michael Denning utiliza para explicar o que ele chamou do movimento de “laborização da cultura norteamericana”⁶⁵ durante os anos 1930. Segundo Denning, o termo “alinhamento”, elaborado por Raymond Williams durante os anos 1970 (em uma tentativa de diferenciar esse sentido da ideia mais geral de “engajamento”), ajuda a explicar o fenômeno da construção de um espírito coletivista que marcou a história dos EUA durante os anos 1930. A ideia de alinhamento diz respeito a um processo que é coletivo, mais do que individual: está diretamente ligado a uma implicação, por parte dos artistas, em suas condições e especificidades sociais, e a partir dessas, com os materiais e formas estéticas disponíveis para a representação dessas realidades.

As noções mais comuns de “engajamento”, “consciência social” ou mesmo a ideia de vinculação de uma obra a uma causa específica, diriam respeito mais a uma escolha pessoal, ou a um ideário subjetivo do artista, não necessariamente expressando uma conexão imediata e inevitável entre esse e seu objeto de representação – sendo assim ideias mais abstratas, politicamente falando. O alinhamento, ao contrário, é coletivo, pois vincula totalmente o conceito de movimento estético com a noção de classe, ou experiência social direta (através da noção

65 Conferir nota 13 do primeiro capítulo.

de pertencimento a um grupo específico). Diz respeito ao processo através do qual os artistas são formados, e a como, e por quais meios, adquirem suas ideias e se vinculam a um projeto estético através do reconhecimento da interferência direta e obrigatória desse processo de vinculação social em suas obras. Dessa forma, a obra de arte se politiza em um sentido que vai além do mero falar sobre uma causa pública, pois essa politização é *implicada* pela totalidade das escolhas formais e das relações de trabalho. A experiência se inscreve na obra de arte de modo inequívoco, pois é parte inalienável de sua condição de existência. E ainda, torna mais evidente o nexo entre a obra e a experiência social, vínculo obrigatório em uma compreensão necessariamente histórica – e historicizada – do processo artístico e de suas formas de expressão. Segundo Williams, o processo de alinhamento:

é um reconhecimento da ligação radical e inevitável entre as relações sociais reais do escritor (consideradas não só individualmente, mas em termos das relações sociais gerais da ‘literatura’ numa sociedade e períodos específicos, e dentro destes as relações sociais existentes em determinados tipos de literatura) e o ‘estilo’, ou ‘formas’, ou ‘conteúdo’ de sua obra, agora considerados não abstratamente, mas como expressões dessas relações.⁶⁶

O sentido estaria, assim, no processo coletivo, e não em seus resultados individuais. A partir desse alinhamento, a noção de “comprometimento” dos artistas com seus materiais de trabalho se torna uma consequência, pois ela nada mais é do que “estar consciente de seus próprios alinhamentos”.

A ideia de “laborização” da cultura norteamericana a partir dos anos 1930, defendida por Denning, procura reconhecer que a experiência do período representou um alinhamento dos artistas aos materiais e formas que sua condição lhes oferecia, o que levou, em seu limite, a um alinhamento da produção cultural do país na época. Esse processo é indistinguível do fato de ser empreendido, em

66 WILLIAMS, 1979, pg. 203.

sua maioria, por artistas oriundos das ditas camadas populares da sociedade estadunidense (trabalhadores e imigrantes), que traziam para as páginas, palcos, telas e canções a elaboração formal de um conteúdo que constituía o tecido de suas próprias vidas e relações sociais. Nesse sentido, podemos entender esse esforço de trazer a experiência histórica para o centro da cena, como o pano de fundo que motivou e orientou as realizações e conquistas estéticas dessa geração de artistas. No caso do teatro, é esse intuito que pode nos ajudar a compreender o movimento que levou à conquista de um referencial técnico de interpretação, o Método, capaz de possibilitar a instauração de uma ideia de realismo, no trabalho do ator em cena, que fosse mais fiel com a experiência e o cotidiano da classe proletária dos EUA, cujos personagens compunham os enredos que marcaram a dramaturgia (e a ficção como um todo) criada no período – como os dramas proletários de Clifford Odets criados para o *Group Theatre*.

Ao compreendermos então que, durante a passagem das décadas de 1940 para 1950, o Macartismo significou um processo de revisão sistemática e combate ao espírito mais propriamente politizado que havia marcado a produção cultural nos EUA no período que se inicia nos anos 1930 e se encerra após o fim da Segunda Guerra Mundial, é fácil reconhecer o processo de desmobilização (ou “desalinhamento”, aqui forçando um pouco o conceito de Raymond Williams) que o Macartismo empreendeu como projeto político para a consciência estadunidense durante os anos 1950 – marcados pela forte polarização ideológica da Guerra Fria que opunha, de um lado, um projeto de sociedade pautado no ideário econômico liberal (por assim dizer individualista), e de outro uma concepção socialista ou mesmo comunista, com uma base coletivista. Diante desse processo, e considerando o ambiente de relações desmobilizadas que se encontrava no período, “Sindicato de Ladrões” pode ser entendido como uma obra alinhada com a expressão do desejo de estabelecer uma nova forma de coletividade, capaz de reconquistar, para os artistas que construíram a tradição da recente cultura politizada do país, as práticas

de colaboração desmontadas pelo Macartismo. É a esse anseio que estou chamando, aqui, de uma *tentativa de realinhamento*.

Esse desejo, ao que parece, é estruturador da realização de “Sindicato de Ladrões”. Por um lado, o filme oferece, ainda que sob um ponto de vista específico e bem localizado politicamente, um retrato da frágil situação das relações da classe artística, fazendo o assunto manifestar, na própria forma, as tensões provocadas pelo conflito entre os anseios individuais e as pressões de conexão com a coletividade. Por outro lado, porém, a ideia de estabelecimento de um processo de produção colaborativo, reconhecido como uma marca da relação de criação nos filmes de Elia Kazan, aponta para a tentativa de estabelecer esse espaço de coletivização como uma nova prática de produção artística dentro do sistema de Hollywood, cuja ideia de autoria no cinema era centrada, até então, no domínio quase que autoritário das figuras do produtor (que exerce o controle financeiro) e/ou do diretor (que exerce o controle artístico). Não por coincidência, os efeitos dessa dinâmica de criação no filme são percebidos com o resultado alcançado pelo trabalho dos atores através do Método, que surge então como um novo repertório técnico-formal disponível para o trabalho de produção na indústria.

Assim, a despeito do Macartismo e da colaboração direta de Hollywood no processo de caça às bruxas, o que se percebe é uma aposta na possibilidade de reconstrução de um espaço de trabalho colaborativo por dentro da indústria, como forma de oferecer um modo específico de colaboração com essa, negociando os termos dessa cooperação entre, por um lado, a cooptação das conquistas técnicas empreendidas pelo teatro durante os anos 1930 e 1940 (todo o histórico da relação entre Hollywood e os artistas da Broadway, apontado no capítulo anterior como influente nos destinos do *Group Theatre*, dá testemunho dessa relação); e, por outro lado, a tentativa de estabelecer um processo mais artisticamente criativo e menos automático, ou mesmo autoritário, na elaboração dos filmes hollywoodianos.

Porém, nessa negociação, na qual Hollywood estava interessada em adquirir as novas formas técnicas que a geração da década de 1930 tinha para oferecer em sua bagagem, quem teria que pagar o preço mais caro seria, justamente, a parte que estava oferecendo o “produto” em questão. Se o conhecimento técnico que os artistas traziam em seu repertório permitiu um nível de modernização evidente na conquista de uma nova qualidade para os resultados dos filmes de estúdio, Hollywood tinha a oferecer aos artistas o acesso aos meios de produção e, principalmente, de distribuição do cinema, uma linguagem que, dado os seus altos custos e complexidade de realização e circulação, depende de um esquema comercial, ou mesmo industrial, de produção. O preço a pagar, ao que parece, era abandonar os compromissos com as velhas formas mais radicais de mobilização e engajamento artístico, e aceitar os termos de colaboração impostos pelo próprio sistema, que no caso significava o testemunho “amigável” perante a HUAC e, conseqüentemente, a delação.

“‘CONSCIÊNCIA’... ESSA COISA PODE TE DEIXAR LOUCO”

A delação, assunto que motiva a realização da obra, se torna inevitável para o desenvolvimento da trajetória de Terry. Após a execução de Kayo, Terry acumula a morte de duas pessoas inocentes na conta de sua relação com Jhonny Friendly. Mesmo não sendo o responsável direto por nenhuma dessas execuções, o conhecimento que possui como membro da quadrilha lhe garante um papel central. Se com Joey ele serviu de cúmplice, tendo-o atraído para o encontro de seus assassinos, Terry teve a chance de avisar a Kayo sobre o que estava prestes a acontecer, podendo ter evitado sua morte (o que tentou, mesmo que de forma pouco incisiva). Como agravante, o fato de Terry estar se envolvendo amorosamente com a irmã de Joey

o coloca em um dilema que exige um posicionamento. Não é mais possível continuar dos dois lados. Ou Terry mantém-se fiel a Friendly, seguindo o caminho de seu irmão Charley, ou rompe definitivamente com a quadrilha, quebrando também o laço com seu único parente consanguíneo, para construir um novo laço familiar com Edie. Em todo caso, não importa qual lado escolha, sua decisão tem ainda consequências maiores, pois dada a sua condição de informante privilegiado, ele pode influenciar no andamento das investigações sobre as ações da quadrilha no controle do sindicato dos estivadores.

A atitude que coloca Terry nesse caminho é tomada quando ele se confessa ao padre e em seguida, estimulado por Barry, confessa a Edie seu envolvimento no assassinato de Joey. Do ponto de vista dramático, tudo o que aconteceu no filme concorre para esse momento, e tudo o que acontecerá a partir de então será consequência disso. Localizada quase que no meio exato do filme (se iniciando em torno dos 59 minutos da duração total de 1 hora e 47 minutos), essa cena se torna um ponto de virada a partir da qual, segundo as convenções dramáticas, o enredo começa a se encaminhar para o seu desfecho inevitável: a decisão de Terry por delatar, o que ocupa a segunda metade do filme.

Retomando a discussão do impulso de realinhamento através da construção de novas relações íntimas, que encerrou a seção anterior, é interessante notar que o filme trabalha mais o espaço das relações pessoais do que o evento público que se organiza ao redor desse assunto (a delação, assim como a necessidade de “trazer a verdade à tona”, expor o que está oculto). A delação de Terry na Comissão do Crime, próxima ao fim do filme, não vai se desenvolver em cena, sendo interrompida para mostrar os seus efeitos nos negócios de Jhonny Friendly – com a aparição de Mr. Upstairs, chefe do esquema, que assiste à delação pela TV (assim como as audiências da HUAC eram transmitidas nacionalmente) e que, com

isso, deixa claro que corta relações com Friendly para não se implicar no processo. Já a confissão pessoal de Terry a Edie se torna um momento nevrálgico. Assim, as esferas privadas e coletivas da vida, e suas consequências nos assuntos principais do filme (a corrupção no sindicato dos estivadores/ a dinâmica de relações da classe artística de esquerda nos EUA/ a colaboração com o Macartismo) encontram-se inevitavelmente embaralhadas.

Segundo essa lógica, a confissão de Terry não será tomada apenas pelo sacerdote na igreja, ambiente de caráter íntimo onde o tabu do sigilo paira sobre a verdade confessada, mas também por Edie, sua companheira, primeiro na praça pública (com Barry) e depois no meio do cais, onde essa verdade será exposta. Mesmo não ocupando muito tempo na montagem final (em torno de um minuto), tecnicamente a realização dessa cena denota uma grande quantidade de trabalho, conjugando o esforço dos vários elementos que compõem o conjunto de uma obra cinematográfica: imagem, som, direção de arte e – o que nos interessa discutir aqui – elenco. A relação produtiva entre atores e direção, desde o momento do registro no *set* de filmagem até o aproveitamento do material filmado pela edição, exemplifica o caráter colaborativo que foi reconhecido como marca do trabalho de Kazan, assim como um legado do “espírito” que animava a geração de artistas da qual ele faz parte.

Imagem 24 – Barry observando o casal ao fundo



Imagem 25 – Barry “atrás das grades”



Imagem 26 – Edie e Terry vistos à distância



Imagem 27 – Chaminé liberando fumaça



Imagem 28 – Close em Terry se explicando a Edie



Imagem 29 – Close em Edie ouvindo Terry



Imagem 30 – Terry e a chaminé, com a paisagem alterada



Imagem 31 – Barry desorientado, Edie fugindo ao fundo



Começando pelo ponto de vista que enquadra a cena, e que nos ajuda a compreender a opção por um registro tão rápido, distanciado e por consequência sintético. A cena é focalizada pelo olhar do padre Barry, que aqui volta a assumir sua função de instância narrativa que por vezes orienta o registro do andamento do filme em momentos de maior consequência para o encaminhamento – ou mesmo complicação – do enredo. Barry assiste a cena à distância, do mesmo ponto na paisagem em que teve sua conversa com Terry, ou seja, nas grades que margeiam a praça pública em frente à sua igreja e de onde se vê, abaixo, o cais. Quando Terry vai ao encontro de Edie para finalmente se confessar para ela, ficamos com Barry assistindo o início da conversa. Então, o olhar da câmera vai progressivamente avançando na direção da cena a partir desse ponto de referência: primeiro vemos Terry e Edie caminhando ao longe através das grades, emulando o campo de visão de Barry, (imagem 24); em seguida, a câmera muda de perspectiva mostrando Barry apoiado na grade que barra o acesso ao cais, focado de baixo para cima por estar em um ponto mais alto do que a cena (novamente denotando grandeza à sua figura, como mostra a imagem 25); por fim, o quadro mostra o casal (imagem 26) conversando em uma pequena elevação de pedras na beira do cais, tendo ao fundo a paisagem enevoadada e difusa da ilha de Manhattan – essa elevação pode até mesmo

evocar os cenários montanhosos que se encontram na Paixão de Cristo em momentos cruciais de sua trajetória: o início no Monte das Oliveiras, onde Judas confessa a Cristo sua traição e onde o mártir é preso, e o Monte do Calvário, onde Cristo é crucificado, ambos momentos significativos em sua relação com a cena e a situação de Terry perante Edie.

Então, o enquadramento se torna mais aproximado registrando a cena através de *closes* fechados nos rostos dos atores. Porém, ainda não somos capazes de acompanhar com detalhes o diálogo que se desenvolve entre os dois, devido à intromissão do som ambiente, um mesmo som ritmado e intermitente de maquinário em funcionamento, que ouvíamos ainda quando Terry estava junto ao padre. Seguimos acompanhando a cena de forma imprecisa, captando apenas palavras soltas e expressões recortadas, como se também a estivéssemos acompanhando à distância, ouvindo apenas o que Barry ouviria – ou seja, o som do maquinário no cais – e vendo, nos atores, expressões grandiloquentes que poderiam corresponder ao que Barry captaria do diálogo, sem ouvir a conversa. Com o enquadramento da cena mais aproximado, variando as imagens em primeiríssimo plano de Edie ouvindo e Terry falando, o som ao fundo torna-se mais volumoso. Quando Terry vai começar a se justificar (“Eu juro por Deus, Edie, eu...”, na imagem 28) sua voz é subitamente coberta pelo barulho intenso de uma chaminé liberando um jorro de pressão de fumaça a todo vapor. O plano de Marlon Brando falando é então cortado pela imagem da boca da chaminé liberando a fumaça (também em primeiríssimo plano, conforme imagem 27). Terry continua falando sem parar (ainda que não possamos ouvir palavra alguma), Edie se desespera cobrindo a boca e os olhos (imagem 29) e, quando o enquadramento volta a abrir para a panorâmica que mostrou o casal à distância, ela foge correndo (como na cena do bar) deixando Terry sozinho sobre o monte. Ao fundo, no canto direito do quadro, vemos a imagem da mesma chaminé que ainda apita sob o efeito da liberação da pressão de fumaça, compondo um espelhamento com a figura de Terry no centro do quadro (imagem 30). Num gesto de impotência, Brando joga

sua cabeça para cima, emulando o movimento da tampa da chaminé aberta para liberar a fumaça. A entrada da música extradiegética – o acorde agudíssimo de violinos que pontua as passagens mais tensas no decorrer do filme – encerra a cena. Quando a imagem volta para o outro lado da grade, onde está o padre, vemos que ele também está desorientado com o andamento do encontro, tentando, sem sucesso, colocar um cigarro todo amassado na boca (imagem 31).

Nessa cena o efeito da presença do padre como instância narrativa se evidencia, gerando um grande aproveitamento produtivo para o andamento do filme. O fato de Barry, que serve de referência ao registro da cena, permanecer à distância, mantendo também distanciado o foco que, nesse momento, enquadra a cena, traz a vantagem de não precisarmos acompanhar o ritmo de progressão do desenvolvimento dramático (que exigiria uma escalada sucessiva e concatenada de argumentos e falas até o seu clímax). Já que Barry não ouve o diálogo entre o casal, que está sendo praticamente engolido pela dinâmica do ambiente ao seu redor – o ambiente de trabalho no cais, assunto indireto do conflito que envolve os protagonistas – o filme registra apenas o efeito do diálogo nos personagens, ocupando-se nesse momento de uma dramaturgia mais “visual”, através da composição dos elementos da cena. Pode ser que um dos motivos para esse registro seja a economia dramática, pois nós já conhecemos o teor da conversa e o que Terry tem para confessar, assim como já podíamos imaginar de antemão a reação de Edie, não tendo a necessidade do filme registrar toda a conversa – mesmo que a conversa esteja indicada no roteiro de filmagem, fala a fala.

Porém, ao mesmo tempo em que essa cena é um dos momentos mais intensos do enredo, o fato de ser filmada de forma extremamente sintética, que evita e abre mão de todos os passos necessários para construir o clímax seguindo um encaminhamento dramático convencional, introduz uma nova quebra nessa lógica. Essa opção deixa a montagem a cargo de encaminhar o ponto climático da cena, através de

uma interposição dinâmica de imagens e sons que se apoia, também, no trabalho de interpretação dos atores. O som do ambiente de trabalho assume o primeiro plano, sobrepondo-se às falas das personagens. Essa espécie de engrenagem em funcionamento como pano de fundo da cena faz lembrar uma das ideias primordiais do conceito do drama enquanto forma: a partir de quando a maquinaria do enredo é posta em movimento, ela não pode mais ser interrompida a não ser pelo desfecho definitivo de seus conflitos principais, quando então a forma dramática alcança novamente a “estase” – ou situação de pausa, de ausência de conflitos – do qual ela partiu no início da peça.⁶⁷ Essa noção de movimento é capturada, além do som, através dos elementos do ambiente ao redor, que não param de se movimentar ao fundo do quadro que focaliza Terry e Edie: navios indo e vindo, um grupo de pessoas que caminham na paisagem e um pequeno trem de carga que, na duração da cena, atravessa o quadro da direita para a esquerda.

Logo, podemos dizer que o movimento intrínseco do drama, aspecto que idealmente não se deve deixar ver no decorrer do encaaminhamento da dramaturgia para que a convenção da forma consiga estabelecer a ilusão de realidade, é capturado e mostrado – logo revelado – através de um dispositivo de montagem que sobrepõe os vários aspectos de construção da cena cinematográfica (imagem, som, texto, trabalho de atores). Ou seja, o filme traz para o primeiro plano os aspectos de construção da forma, mas de modo figurado (através de símbolos, como as imagens do trem de carga ou da chaminé e o som do maquinário e do apito de vapor). Essa exposição do dispositivo formal (o movimento dramático) na fábula condensa uma ação que se desenvolveria em maior duração no tempo, através da sobreposição de duas atividades que convivem no mesmo espaço: a confissão de Terry para Edie (um evento extraordinário), de caráter pessoal e subjetivo, e o trabalho rotineiro no cais, de caráter público e coletivo. Essa

67 “Todavia, o que prevalece na seleção dramática é a necessidade de criar um mecanismo que, uma vez posto em movimento, dispensa qualquer interferência de um mediador, explicando-se a partir de si mesmo.” ROSENFELD, 2004, pg. 33.

sobreposição de “cenas diferentes em uma mesma cena” cria, por comparação, um complexo simbólico de sentidos que revela a estratégia de “dizer” coisas através das imagens distribuídas pelo filme.

Assim, através dessa consideração conseguimos evidenciar a estrutura de significação simbólica de elementos que o filme manipula, de forma mais ou menos implícita até aqui, onde eles se tornam explícitos. A passagem que estamos analisando nos revela uma discussão abordada pelo filme, que de certo modo determina a organização de seus materiais na construção das cenas: *a ideia de que a possibilidade de realização nas relações pessoais (família, relações afetivas, amizades e etc.) é impedida pelas dinâmicas das relações do ambiente de trabalho, espaço de caráter público cujas consequências de sua ética e dos acordos firmados em seu nome interferem no andamento do espaço de realização individual.* Se isso é verdade para a situação de Terry e os demais estivadores no âmbito da fábula (por conta das responsabilidades que o código de ética do sindicato os obriga a seguir) é também verdade para a situação da classe artística nos EUA durante o Macartismo – assim como, para a experiência pessoal dos realizadores do filme, se lembrarmos das queixas de Kazan, expressas em seu depoimento à HUAC em 1951, em relação à interferência de seus compromissos com o CPUSA na condução de sua rotina profissional durante a década de 1930.

Essa ideia se revela dotada de uma enorme capacidade de constituir um ponto central que mobiliza a significação do filme, ao se utilizar de elementos que constituem o espaço e a rotina de trabalho dos estivadores, gerando símbolos que, por acúmulo, constroem o entendimento da alegoria.

Primeiro, a recorrência imagética de personagens ou cenários bloqueados, obstruídos ou literalmente “presos”; é muito comum algumas personagens serem focalizadas atrás de grades – Terry no pombal, Charley empoleirado em uma grade de madeira quando vai pedir para o irmão espionar o encontro na igreja, e agora, de um lado

Terry e Edie sendo observados pelo padre através das grades, e por outro o próprio padre quando é focalizado do ponto de vista de fora das grades onde ele se encontra; podemos também lembrar alguns outros momentos já citados, por exemplo o beijo apaixonado de Terry em Edie, escondido atrás da quina da parede, depois que ele invade a casa dela; ou mesmo, a imagem que finaliza o filme, quando a porta do galpão para onde a massa de trabalhadores entrou seguindo Terry se fecha e sobre a porta é ainda projetado o letreiro de “Fim”.

E em relação ao ambiente sonoro, junta-se às imagens de bloqueio a persistência de um padrão, na montagem do filme, de interrupção de falas geralmente através da sobreposição de algum som ligado ao trabalho – as batidas dos bastões dos capangas para interromper a reunião na igreja, os sons dos cais encobrindo a comunicação dos capangas antes da morte de Kayo, a buzina do taxista que encobre o palavrão solto por Charley quando ele conversa com Terry (mais para frente no filme), ou, na cena da confissão de Terry, a chaminé que encobre o diálogo do casal.

O apito da chaminé, porém – que se ouve recorrentemente em várias transições de cena desde o início – ganha nessa passagem um sentido específico: a cena evidencia a relação inequívoca entre o som que a chaminé libera sob o efeito interno da pressão de fumaça com o movimento da decisão individual de Terry por confessar. Assim, esse som demarca o tema da necessidade de quebra do silêncio – ou bloqueio, mantendo a lógica das imagens de personagens “presas” que abre esse levantamento – através da fala do sujeito dotado de algum tipo de informação que implicaria em uma mudança na organização do grupo ao qual pertence, seja essa fala realizada por meio de uma confissão (ação no âmbito privado, aqui feita junto ao padre ou à companhia) seja por meio de seu correlato público e, por assim dizer, de significância diretamente política, a delação. Por isso mesmo, esse som evidencia a pressão ocasionada pelo silenciamento imposto a esse sujeito que, por sua vez, deseja romper o bloqueio e falar. Podemos então compreender o apito da chaminé como um elemento que

nos informa do trabalho que organiza as relações no cais, ao mesmo tempo que funciona como um símbolo de expressão da subjetividade do protagonista, pressionada por conta dos acordos feitos em nome da manutenção do andamento desse mesmo trabalho.

Perseguindo sempre o movimento de construção da alegoria que o filme estabelece, podemos através dessa cena encaminhar uma discussão sobre a importância que o trabalho dos atores adquire na dinâmica das relações de produção, nesse momento da história da indústria cinematográfica de Hollywood. Anos mais tarde, falando sobre as filmagens de “Sindicato de Ladrões” em depoimento para um livro sobre a história do *Actor’s Studio*, Eva Marie Saint descreveu a rotina de trabalho no *set* conduzido por Elia Kazan:

Um *set* de Kazan é muito especial. Há ensaio constante. Você nunca está no telefone com o seu agente. Você deve permanecer “no personagem”. Um dia, Kazan me repreendeu por falar demais no *set*, me aconselhando a não dissipar energia, pois cada um de nós tem apenas uma provisão limitada disso. Era rigorosamente um *set* fechado onde, quando você não estava diante das câmeras, você estava trabalhando, ensaiando e improvisando.⁶⁸

Na cena que estamos analisando é evidente que o trabalho do ator vai além de reproduzir mecanicamente a sequência de falas e ações pré-estabelecidas pelo roteiro. Vemos no filme pronto que a edição pôde se aproveitar da dinâmica de improvisação dos atores a partir da situação dada pela cena, selecionando momentos pontuais de gestos específicos – Edie cobrindo os olhos e a boca, Terry apontando para o céu ao jurar por Deus – que confirmam o trabalho do intérprete como figura que, de fato, “age” em frente das câmeras, muito mais do que reage através de impulsos a estímulos externos (sejam do roteiro ou da direção). A montagem se aproveita do trabalho dinâmico do ator, evidenciando por parte desse um entendimento que não se reduz a um conceito mais fechado de interpretação realista psicológica – ou seja, de expressão sutil da “vida interior” do personagem.

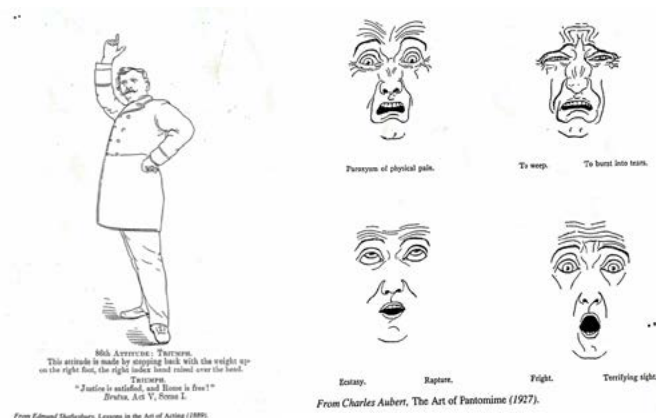
68 HIRSCH, 2002, pág. 331 (em tradução livre).

Do mesmo modo que, como vimos, a cena atropelou o desenvolvimento dramático “empurrando” a progressão através da dinâmica da relação entre imagem e som, o registro dos atores nesse momento vai além de uma expressão apenas subjetiva, do ponto de vista das emoções e ideias (registro que seria também coerente com uma dramaturgia mais convencionalmente dramática). A imagem formada pela conjugação de gestual e expressão facial bem desenhados, executados por Marlon Brando e por Eva Marie Saint e capturados com precisão pela câmera, serve ao trabalho de edição com a mesma eficácia que o som de uma chaminé apitando ou o recorte da imagem dessa chaminé. O gestual e a expressão de Edie e Terry se valem, assim, de um registro amplificado quase que ao exagero, recuperando uma expressão mais identificada com a tradição da pantomima, que foi hegemônica no teatro dramático antes da instituição do Método de interpretação realista – assim como no cinema mudo, sendo largamente utilizada pelo cinema expressionista.

A tradição pantomímica se estabeleceu através do estudo e da criação de um conjunto de gestos e expressões comuns que poderiam representar atitudes e estados, tais como ódio, paixão, medo, surpresa, horror e assim por diante. Sendo um repertório cifrado de posturas e gestuais, partia de uma condição desconectada das situações específicas de cada cena ou cada trabalho (já que esse repertório de gestos era aprendido de antemão) e assim a interpretação ganhava um tom mais exteriorizado, e por assim dizer, “artificial” (conferir imagens 32 e 33). Por sua vez, o pensamento do Método defende um trabalho de internalização da expressão, no sentido de que o ator deveria buscar sutileza e economia nas suas ações, evitando a execução de gestos que externalizem o movimento interior da personagem aos limites do exagero dessa expressão – como se, por exemplo, o ator tentasse nesse caso representar em seu corpo uma imagem “universal” da tristeza (o que é abstrato), ao invés de uma personagem específica que está triste por conta de determinadas situações dadas em cena. Esse é o objetivo capturado através do termo “*atuação invisível*” (“*invisible acting*”), que

cunhou, para o cinema nos EUA, um ideal a ser buscado pelo exercício de interpretação. Em outras palavras, o ator deveria interpretar de modo a tornar invisível o seu esforço de representação, agindo diante das câmeras como se fosse a si mesmo, em sua vida cotidiana.⁶⁹

Imagens 32 e 33 – Desenhos retirados de antigos manuais de interpretação. *Lessons in the Art of Acting*, de Edmund Shaftesbury (1889, imagem 32) e *The Art of Pantomime*, de Charles Aubert (1927, imagem 33). Apresentados por James Naremore em *Acting in the Cinema* (Ver bibliografia)



Observando a cena da confissão de Terry em “Sindicato de Ladrões”, porém, podemos perceber que, a essa altura do desenvolvimento técnico da compreensão da linguagem do ator pelo cinema em Hollywood, o trabalho não se estabelece ainda a partir de uma ideia de embate essencial entre concepções distintas que não se comunicam (o Método e as tradições de interpretações anteriores a ele). Pelo contrário, o trabalho de direção de atores, ainda que tendo sua base e fundamento na linguagem realista do Método, se utiliza de outras ferramentas da tradição, de acordo com as necessidades que o filme como um todo tem para atingir a proposta estética almejada por seus realizadores.

69 Walter Benjamin, escrevendo na Alemanha de meados da década de 1930, já reconhecia que “para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho.” (BENJAMIN, 1985, pg. 179). É como se esse desenvolvimento sempre estivesse prenunciado como um ponto de chegada inevitável da indústria cinematográfica.

É evidente que o encaminhamento do trabalho na cena se deu de acordo com as convenções do Método. Os planos de Terry falando mostram as características de um diálogo realista em desenvolvimento: sua máscara facial está neutralizada; os olhares se desviam durante a fala, como se enfrentasse um assunto difícil; a respiração se altera de acordo com o tensionamento do diálogo; a fala dos atores envolvidos na cena é entrecortada, uma sobrepondo-se à outra como no fluxo de uma conversa da “vida real”, dando a impressão de não estar seguindo um roteiro pré-definido, mas agindo de forma “natural”; por fim, a famosa postura física “relaxada” de Brando, se movimentando excessivamente através de tiques e reações enquanto fala, como se estivesse em uma situação cotidiana. Porém, o resultado expressivo ao qual os atores chegam no auge da cena tem um caráter ampliado que condiz muito mais com um filme mudo dos anos 1920 do que com uma cena da Hollywood dos anos 1950 (ou do *Group Theatre*, ou do Teatro de Arte de Moscou...).

É o que fica evidente no gesto de Edie ao cobrir a boca com as mãos e arregalar os olhos (em uma expressão de horror diante da verdade que Terry lhe conta, o que nos remete à imagem 33) ou na atitude de Terry em jurar por Deus apontando firmemente para os céus e tensionando a boca e o olhar em direção a Edie (no esforço de ser ouvido e compreendido, nos remetendo à imagem 32). O gesto de Brando, conjugando as mãos e a máscara facial de forma nitidamente estudada, cria para os limites impostos pelo enquadramento em primeiríssimo plano uma imagem com potencial de ser a mais expressiva o possível, sem necessitar das palavras que Terry fala sem parar, mas que nós não ouvimos. Esse aproveitamento pelo Método de uma tradição de interpretação anterior ao seu desenvolvimento já foi observado por James Naremore:

A partir do momento em que o som foi introduzido [no cinema], os gestos se tornaram mais como acessórios. A edição e o posicionamento de câmera já haviam fragmentado o corpo do ator, e agora a trilha sonora promoveu um movimento

em direção à interpretação invisível, nos convidando a ir além da expressão exterior, como se vozes estivessem nos levando para dentro das regiões íntimas e revelando os traços “naturais” dos indivíduos. Ironicamente, porém, quando os filmes falados queriam enfatizar a habilidade de performance, às vezes faziam reversões estratégicas para o silêncio melodramático: os atores então interpretavam personagens mudos (...) ou empregavam o Método, que sempre suspeitou de palavras aleatórias.⁷⁰

Diante da proposta de sintetizar a cena toda em poucos segundos, ao invés de desenvolver toda a conversa entre Terry e Edie, a direção precisava de gestos também sintéticos capazes de, em um só quadro, expressar todo o movimento interno de cada figura. E foi justamente um desvio da expressão mais convencional do Método que deu esse ganho para a cena. Porém, é perceptível que todo o diálogo previsto no roteiro entre Terry e Edie foi desenvolvido e executado no set de filmagem, através de uma prática de trabalho intenso com os atores, garantindo à direção material suficiente para selecionar e recortar momentos específicos que, na montagem, formariam o caleidoscópio de planos que configura o resultado final da cena.

Essa cena evidencia o avanço significado pelo estabelecimento de um método de trabalho para intérprete de cinema, representando um progresso nas relações de produção do cinema. Se os anos 1930 representaram o momento de profissionalização dos artistas no país (não por acaso a fundação do *Screen Actors Guild*, sindicato dos atores de cinema nos EUA, data de 1933), a chegada do Método a Hollywood na passagem dos anos 1940 para os anos 1950 representou uma emancipação dos atores enquanto profissionais. A técnica capacitou o trabalho do ator como uma linguagem a mais dentro do conjunto de ofícios que formam o complexo da produção cinematográfica, conferindo ao ator de Hollywood, pela primeira vez, o caráter de um profissional também técnico, assim como um fotógrafo ou um operador de câmera ou de som. Levando em consideração o caráter industrial do sistema de

70 NAREMORE, 1988, pg. 48.

produção hollywoodiano, essa conquista vai de encontro ao sentido de “laborização” que Michael Denning apresenta como marca do efeito dos anos 1930 na arte dos EUA. Afinal, o sentido primeiro e mais imediato do termo “laborizar” é justamente criar uma classe de profissionais, e instruir esses trabalhadores sobre suas especificidades enquanto profissionais, assim como sobre as especificidades de seu ofício, gerando consequências para a dinâmica das relações de produção e para a imagem de determinado setor no conjunto da sociedade.

Porém, a história do desenvolvimento do Método não é unilateral, assim como a técnica não pode ser identificada como um conjunto único de práticas todas elas estabelecidas sobre um mesmo ponto de vista, ou posicionamento, a respeito de seu potencial de realização para a indústria, ou sobre a capacidade de independência do ator em relação ao seu ofício. Pelo contrário, o Método não forma uma linguagem única, mas é formado por um conjunto de compreensões e “escolas”, cada uma capitaneada por uma figura diferente, e todas elas, muitas vezes, discordantes entre si. Essa diversidade de opiniões e práticas sobre o Método já era evidente desde os anos 1930, sendo, nos anos 1950, realidade mais do que comum.

Ao que parece, então, “Sindicato de Ladrões” não é apenas um marco na história da técnica por comprovar a capacidade do Método de ser bem-sucedido enquanto instrumental de produção de cinema. Talvez, ao imbricar a adoção da técnica no conjunto de discussões e elaborações que a alegoria do filme estabelece como diálogo com a sua experiência histórica, a obra também propõe uma reflexão sobre os caminhos e limites conceituais que o Método já enfrentava desde sua disseminação no meio teatral, na passagem dos anos 1920 para os 1930.

Para que possamos aprofundar essa leitura é preciso reconstruir o caminho da técnica desde sua chegada nos EUA até o estabelecimento de sua tradição. Dessa maneira, poderemos compreender em qual ambiente de relações a produção do filme está inserida, e com qual histórico de relações a obra dialoga.

ENTRE A CONSCIÊNCIA E A EMOÇÃO: O MÉTODO COMO UM CAMPO DE DISPUTA

Por que foi necessário para Stanislavski desenvolver o seu Método? Primeiro, porque a organização do conhecimento sobre interpretação, que o Método representa, facilita os primeiros passos, diminui a falta de jeito, o desgaste, a perda de tempo dos anos de aprendizado; e segundo porque a técnica consciente ajuda o ator, que tem que repetir um papel muitas vezes nas mesmas horas específicas, a ganhar uma grande maestria sobre sua interpretação que, sem qualquer forma de controle consciente, tende a desaparecer através do capricho e da fluidez do que é chamado ‘inspiração’.⁷¹

a) Um novo modo de interpretar o drama – e o mundo – em crise

Em 1974, ao refletir sobre o que chamou de o “famoso Método” em um artigo de mesmo nome escrito para sua coluna no jornal *The Nation*, o então crítico teatral Harold Clurman estabelece a ideia de que a técnica seria uma “gramática” do trabalho do ator. Assim como o conjunto de normas e convenções linguísticas que garantem a unidade na expressão dos falantes de uma mesma língua, o Método possibilita uma “linguagem comum” na compreensão sobre as etapas do trabalho de interpretação, facilitando a comunicação entre atores e direção durante o processo de criação de uma obra – e, em uma escala maior, entre profissionais envolvidos em um mesmo sistema de produção. Afinal de contas, esse caráter universalizante do trabalho do intérprete representa, inequivocamente, um ganho na qualidade de execução de um ofício que, no mais das vezes, pode ficar dependente de aspectos abstratos e imprevisíveis, tais como o talento ou a inspiração.

71 CLURMAN, 1974, pg. 77

Essa ideia do Método como uma linguagem comum revela a compreensão da técnica como um conjunto de práticas e ferramentas que possibilitam ao ator dramático construir a sua expressão de forma mais objetiva, de acordo com as necessidades e exigências de cada trabalho. Se, por exemplo, a dramaturgia tem à sua disposição a teoria dos gêneros literários ou as convenções para a divisão de um texto em atos e cenas, ou se a arte da encenação baseia-se em um estudo da ocupação do espaço a partir da ideia de linhas retas imaginárias cuja consideração garante um bom uso do palco, o trabalho de interpretação também necessitaria de uma técnica básica capaz de nomear e categorizar as partes que compõem, em seu conjunto, o processo dessa forma de expressão. Em outras palavras, um conjunto de ferramentas que auxiliem o intérprete a subdividir as etapas de seu processo de criação e dominar a mecânica de seu instrumento expressivo – corpo e voz –, para que ele possa usar esse instrumento a seu favor, construindo de forma sempre consciente a aparência, em seu corpo, das emoções e de outros estados interiores, e repeti-los a cada apresentação da forma mais adequada para a sua comunicação com o público.

Se levarmos em consideração que nas primeiras décadas do século XX nos EUA, tanto o teatro quanto o cinema já movimentavam um mercado de produção em ritmo comercial, parte da nascente indústria cultural do país, o Método representa de fato uma revolução no ofício. Uma conquista que garante, pela primeira vez, um conjunto de ferramentas capaz de inserir o trabalho do ator em um movimento de profissionalização da arte através de seu desenvolvimento técnico enquanto ofício, ou seja: o estabelecimento de um repertório de práticas comuns a uma categoria, que possibilitem a execução e a reprodução desse trabalho de forma, por assim dizer, funcional. O sentido emancipatório que a técnica representa para a profissão do intérprete é evidente se pensarmos que o estabelecimento dessa linguagem comum de atuação ajuda a dinamizar o processo de formação de atores e atrizes, criando uma reserva de profissionais capazes de suprir as demandas que o seu mercado de trabalho lhes impõe. Ainda, o acesso

a esse referencial técnico facilita aos intérpretes a repetição, noite após noite, das mesmas cenas, com seu gestual, entonações e expressões emotivas pré-marcadas, em uma rotina de temporadas que às vezes se estendiam por seis ou sete apresentações ao longo da semana, sendo o resultado de processos de ensaios que duravam, quando muito, um mês. Ou seja: para uma arte produzida em ritmo de mercado, são necessários profissionais técnicos altamente apropriados de seu ofício.

Porém, o surgimento da ideia de uma técnica de interpretação realista não se deu no ambiente de produção artística estadunidense, mas se integra a um movimento inseparável da própria história da evolução das formas dramatúrgicas e cênicas no teatro de expressão dramática. A origem do Método encontra-se, assim, no trabalho do diretor russo Constantin Stanislavski, que na virada do século XIX para o XX alterou o entendimento comum sobre a arte da interpretação através das experimentações que conduziu junto a seus atores no Teatro de Arte de Moscou, e que deram origem ao seu famoso “sistema de interpretação realista”.

O trabalho de Stanislavski não foi fruto de uma reflexão abstrata, mas partiu da relação dinâmica com o material que a dramaturgia do tempo estava oferecendo, o que inscreve as pesquisas com o sistema em um mesmo movimento de transformação das artes do palco. A elaboração do sistema foi uma resposta à necessidade concreta de encenar os dramas de Anton Tchekhov, que criou um problema para a maneira convencional de representação dos dramas burgueses ao desenvolver uma tentativa de expressão dramatúrgica da vida subjetiva das personagens. Os longos solilóquios reflexivos, apoiados na expressão do tempo subjetivo do pensamento e da memória, criam em suas personagens uma desconexão do espaço-tempo cotidiano e das outras personagens ao seu redor, quebrando a lógica pré-estabelecida do desenvolvimento da forma dramática – que, como já vimos, fundamenta-se no “aqui e agora”, acompanhando o ritmo da relação de fala e resposta (ou ação e reação) da forma dialógica, para conseguir movimentar a mecânica que estrutura o drama.

Se os textos de Tchekhov, na esteira da expressão de outros dramaturgos contemporâneos como Strindberg ou Ibsen (esse último também encenado por Stanislavski) apresentavam uma tentativa de exploração das contradições da vida interior do indivíduo burguês, quebrando a lógica objetiva do desenvolvimento dramático por meio da expressão da subjetividade, autores como o também russo Máxim Gorki ou o alemão Gerhart Hauptmann introduziram em seu trabalho personagens que, convencionalmente, estavam de fora do alcance do repertório dramático: operários, trabalhadores informais, desempregados e sem tetos, a chamada “ralé” (na expressão que intitula um dos dramas de Gorki montado por Stanislavski em 1901). A invasão de personagens oriundos das classes mais baixas da sociedade como protagonistas da cena dramática, espaço de representação por excelência do cotidiano da vida burguesa, provoca uma necessidade de revisão da técnica de interpretação do ator treinado para representar nesse gênero de encenações.

Assim, percebemos que as mudanças conquistadas na expressão do ator através da pesquisa de Stanislavski na passagem do século XIX para o XX pega carona em um processo de renovação da expressão formal dramaturgica face às mudanças que a sociedade ocidental como um todo estava experimentando, fenômeno que foi identificado pelo teórico alemão Peter Szondi como a “crise do drama burguês”.⁷² Resumindo a ideia de Szondi: para ser capaz de continuar a representar um mundo em transformação, levado pelos desenvolvimentos que reconfiguravam a sociedade capitalista do fim de século, a dramaturgia foi obrigada a procurar novas soluções para os problemas formais que as temáticas contemporâneas apresentavam. Os novos temas – sejam da vida individual, como as interferências das escolhas do passado no presente ou os conflitos da intimidade psicológica, sejam do âmbito da coletividade, tais como a desigualdade social, a luta de classes e as demais contradições estruturantes do sistema capitalista – não mais cabiam na velha forma dramática, exigindo, para sua expressão, outras soluções cênicas.

72 Conforme foi apresentado no capítulo 1, conferir na nota de rodapé 34.

No que toca à interpretação, o ofício dos atores dos dramas burgueses do século XIX baseava-se em um conjunto cifrado de posturas e expressões físicas, registrado em manuais de atuação que compunham, em parte, a tradição conhecida como pantomima. A pantomima – cuja origem remonta à arte dos mímicos dos teatros de feira, mas que no século XIX passou a ser identificada como a expressão do ator dramático quando seu repertório técnico foi absorvido pelos manuais de atuação da época – baseia-se, como dito na sessão anterior, em um entendimento pré-determinado da expressão humana. Segundo o pensamento que fundamentava a técnica, as emoções e estados de alma do ser humano são facilmente classificáveis e reproduzíveis através de posturas e expressões faciais comuns (conforme foi exemplificado nas imagens 32 e 33). Essa compreensão baseia-se em uma concepção universal e idealista do comportamento, não levando em conta as especificidades capazes de orientar e formar, por assim dizer, o caráter dos indivíduos. Essa ideia universalista fundamentava a expressão do drama burguês como forma cênica que pretendia dar conta da totalidade da vida através de um mesmo ponto de vista comum e restrito, entre atores e plateia, sobre esse cotidiano: a concepção burguesa de sociedade, expressa na repetição dos cenários dos dramas – quartos ou salas de casa de famílias – e de seus personagens e conflitos principais – pais e filhos, noivos e jovens casados à volta das preocupações que compunham a organização da vida das famílias da média burguesia europeia.

Assim, diante de uma dramaturgia que reproduz sempre os mesmos conflitos do mesmo grupo de interesse, formando o repertório de um sistema de produção que gerava incessantemente novas peças e montagens para um público ávido para suprir sua demanda por entretenimento, o trabalho do ator era também circunscrito a uma ideia de expressão mais imediatista, ou seja, mais exteriorizada e superficial. Porém, a partir do momento em que o teatro dramático passou a complexificar sua abordagem da realidade, considerando o ser humano como, ao mesmo tempo, produto e produtor das contradições do tecido social, o trabalho de representação precisou mudar.

Ao tentar descrever a mudança que o sistema de interpretação realista trouxe para o trabalho do ator, principalmente no cinema, James Naremore estabelece a ideia de passagem de um conceito de interpretação “retórica” para uma interpretação mais “expressiva”.⁷³ Por interpretação retórica, Naremore identifica o trabalho de ator baseado em uma representação exteriorizada, cujo foco maior estava na própria execução, no sentido de garantir sua reprodução imediata através de um código gestual pré-determinado e facilmente apreendido. Por assim dizer, uma “interpretação semiótica”, no sentido de que baseava-se na repetição de posturas pré-definidas funcionando como símbolos gestuais que, por si próprios, independente dos contextos específicos de cada peça ou personagem, já trariam um significado preciso para a expressão de sentimentos como tristeza, dor, angústia, alegria, paixão e assim por diante. A ideia de “interpretação expressiva”, por outro lado, corresponde a um trabalho de ator que se baseia na expressão, por meio do comportamento físico-gestual, das especificidades subjetivas e objetivas que formam o conjunto de situações e conflitos inerentes ao universo de cada personagem – considerando tanto seu histórico de vida quanto sua posição social – de modo a expressar com mais veracidade o resultado dessas condições determinantes nas ações do indivíduo representado.

Em outras palavras, um ator pantomímico representa-se a si mesmo representando uma personagem qualquer – seguindo uma prática que levou, já no teatro do século XIX, ao estabelecimento de um *star system* onde grandes atores e atrizes disputavam quase que a tapa por mais espaço de exposição de suas qualidades técnicas perante o público no palco. Por contraste, um ator moderno (identificando essa modernidade na conquista de um novo sistema de interpretação realista) deveria representar idealmente, antes de tudo, a aparência do personagem sob o qual sua própria personalidade individual deve se esconder, sempre de acordo com a função que cada personagem tem

73 NAREMORE, 1988.

para o desenvolvimento da peça como um todo, em todo o seu complexo de relações e interações – logo, servindo sempre à dramaturgia.

Devemos dizer, a essa altura, que se por um lado essa divisão pode dificultar a compreensão do caráter semiótico e retórico presente em outras tradições de teatro mais especificamente modernas e renovadoras – como os trabalhos dos encenadores Vsevolod Meyerhold (inspirado na longa tradição física do circo ou de formas de teatro de feira) e Bertolt Brecht (que aprimorou as pesquisas de Piscator a respeito de uma forma de teatro épico) – por outro lado devemos compreender que o trabalho de Stanislavski representou o primeiro passo para um novo entendimento da interpretação teatral. O ator se tornava, assim, um profissional técnico capaz de responder à necessidade de lidar com a expressão de uma gama complexa de determinantes e variáveis na constituição da personagem não apenas enquanto indivíduo, mas como parte de uma estrutura social. Não por acaso, Meyerhold iniciou suas pesquisas como discípulo de Stanislavski, ainda no início dos anos 1900. E Brecht reconheceu a importância do passo além dado por Stanislavski para o estabelecimento de novas formas de teatro político:

(...) o sistema de Stanislavski é um progresso pelo simples fato de ser um sistema. O jogo que ele desenvolve produz a identificação de maneira sistemática; esta, portanto, não é efeito do acaso, nem do humor, nem da inspiração. (...) O progresso em questão fica particularmente visível depois que essa identificação começa a acontecer com personagens que até então não tinham nenhum papel no teatro: os proletários. Não é por acaso que na América foram justamente os teatros de esquerda que começaram a se apropriar do sistema de Stanislavski. Esse modo de representar tem a possibilidade de permitir uma identificação com o proletário, até então impossível.⁷⁴

Dessa maneira, fica mais uma vez evidente que o sistema de interpretação realista se baseia no desejo de atingir a expressão de uma ideia de realidade da vida cotidiana, levando em consideração a complexidade da estrutura social que constitui o espaço da vida

74 Bertolt Brecht, conforme citado por COSTA, 2011, pg. 172.

comum, e partindo da intenção de abranger os diversos pontos de vista que constituem esse espaço.

Para atingir esse objetivo, o sistema se fundamenta justamente em um dos pilares da longa tradição dramática, desde as origens de sua conceitualização, ainda em Aristóteles: a possibilidade de identificação (no sentido de projeção de si mesmo e dos seus próprios conflitos) do público com o destino das personagens representadas em cena. Segundo Brecht, crítico feroz do uso da identificação pela tradição dramática, o sistema de Stanislavski representou um primeiro passo revolucionário justamente por oferecer a capacidade de identificação com conflitos e destinos que fugiam totalmente do escopo de interesse da tradição dramática burguesa (ou dos semideuses e heróis, membros da aristocracia e da nobreza, desde Aristóteles passando pelos dramas do neoclassicismo ou do período romântico): os conflitos da classe trabalhadora. Ainda que não quebrando com a lógica formal do drama enquanto estratégia ultrapassada de tentativa de apreensão da totalidade da experiência – passo dado de maneira mais radical pelo trabalho de Piscator e Brecht com o desenvolvimento do teatro épico – é a obtenção desse tipo de comprometimento com a realidade tal qual configurada na experiência social que garante ao sistema Stanislavskiano a categorização de “sistema de interpretação realista”.⁷⁵

E como o sistema pretendia operar sobre o estabelecimento da identificação entre o público e o personagem de ficção, por intermédio do trabalho do ator? Em primeiro lugar, é importante ressaltar, a essa altura, que Stanislavski não nomeava o seu trabalho de “naturalista”, como o sistema passou a ser conhecido depois, principalmente por seus críticos, por

75 Naremore comenta também sobre essa dialética na relação entre a tradição de interpretação realista (ou naturalista, como ficou conhecida) e outros estilos retóricos ou semióticos, comprometidos com uma visão mais diretamente política de teatro: “Por um lado, como Brecht e seus sucessores apontaram, a representação naturalista restringe as possibilidades instrumentais da performance; ao esconder o fato de que os atores produzem *signos*, ela oculta o trabalho da ideologia. Por outro lado, como Brecht reconheceu também, certos tipos de expressão naturalista são importantes para um teatro engajado, ajudando a livrar a interpretação de afetações estilizadas e pretensamente eruditas” NAREMORE, 1988, pág. 49 (em tradução livre).

conta do histórico do uso da técnica no teatro e posteriormente no cinema, ao longo do século XX – principalmente nos EUA.

Stanislavski sempre se utilizou do termo “naturalismo” de uma forma específica. Para ele, o grande objetivo de seu trabalho era atingir uma expressão cênica do ator que estivesse mais afinada com uma “sensação de verdade”. Por conta disso, para Stanislavski o termo “natural” estava diretamente conectado com a ideia de natureza biológica do corpo do intérprete. Por isso que o estudo atento do comportamento físico-sensório do organismo humano era importante como uma forma de o intérprete compreender o seu funcionamento e assim poder, enquanto técnico da arte dramática, dominar o próprio corpo – que é, ao fim, a sua ferramenta de trabalho. Dessa forma, a manipulação da natureza (sempre compreendida desse modo) serviria como um caminho de acesso para a vida interior – memória, emoções e estados – e sua consequente expressão exterior, esse sim o verdadeiro objetivo maior de toda a pesquisa do mestre russo.

É com esse entendimento que, ao fim da vida, Stanislavski defendia que o compromisso do ator com a expressão da verdade deveria seguir o que ele chamava de “ultranaturalismo”.⁷⁶ Assim, Stanislavski distinguia o objetivo do seu trabalho do naturalismo enquanto corrente estética historicamente localizada. Segundo o diretor, a abordagem, pelo intérprete, de sua natureza biológica, constituía uma etapa anterior do trabalho de criação e pesquisa de um papel e deveria ser seguido por um trabalho posterior de edição dos materiais que tal natureza é capaz de oferecer. É o que ele chama de “senso de proporção” do intérprete. Ainda em *A Preparação do Ator*, ele já discute essa questão: “Ora, na peça de Hauptmann, *Hannele*, o naturalismo tem seu lugar (...) Como

76 Em *A Criação do Papel*, o terceiro de seus livros, ele diz: “(...) emprego a palavra ultranaturalístico para definir o estado de nossas naturezas espiritual e física, que nós consideramos inteiramente natural e normal, e no qual acreditamos sinceramente, organicamente. Só quando estamos nesse estado é que nossa fonte espiritual abre-se completamente, e emanções quase imperceptíveis desses mananciais alcançam a superfície: insinuações, nuances, o aroma daquele sentimento verdadeiro, orgânico, criativo, que é tão tímido e tão fácil de assustar”. STANISLAVSKI, 2002, pg. 280.

meio para chegar a um fim, podemos aceitá-lo. (...) nem toda espécie de verdade pode transferir-se ao palco. O que lá usamos é *a verdade, transformada em um equivalente poético*.⁷⁷ Ou seja, a compreensão de “realismo” para Stanislavski já era, nesse momento, dependente de uma capacidade do artista criador em *selecionar* o que, da realidade, o interessava e, a partir dessa seleção, *editar* sua expressão.

Assim, o grande objetivo da pesquisa de Stanislavski era a obtenção daquilo que ele chamava de “sentimento de verdade”. Não se deve confundir esse intuito com a expressão da vida sentimental própria do ator, ou seja, a expressão de sua subjetividade. Antes, é o desejo de aprimorar o que ele chamava de “sentimento criativo do ator”, ou seja, um estado ativo de disponibilidade para a criação e a construção do trabalho de interpretação. Esse sentimento criativo, segundo Stanislavski, deveria ser alcançado e mantido através de uma rotina constante de exercícios e estudos do ator debruçado sobre as capacidades expressivas de seu próprio corpo e voz (sua “natureza”) que, bem treinados e estimulados, seriam capazes de atingir a expressão da aparência de sensações interiores, tais como sentimentos, emoções ou pensamentos, de forma a sugerir a verdade de sua expressão. O processo de “preparação do ator”, assim, serviria para que esse encontrasse em sua constituição física sua forma pessoal de expressar sentimentos e estados interiores, ao invés de reproduzir imagens falsificadas dessa verdade interior. É apenas dessa maneira, aliás, que o sistema de interpretação é comprometido com a personalidade individual de cada intérprete: tentando possibilitar o acesso ao sentimento de verdade interior capaz de garantir maior veracidade à representação, no processo do ator como que “emprestando” a sua forma de, por exemplo, chorar, se enervar, se apaixonar, enfim, de reagir, para servir de base da construção dos diversos personagens que deve representar. Dessa forma, para Stanislavski o trabalho do ator era tanto externo quanto interno. Era através dos estímulos orientados para seu equipamento físico-sensório, logo sua vida exterior, que o ator poderia alcançar a expressão da vida interior.

77 STANISLAVSKI, 2018, pg. 198.

A ideia que fundamentava o sistema de Stanislavski no início de sua formulação era, em primeiro lugar, a busca por *atingir a verdade artística subconsciente através de uma técnica consciente*. Seu objetivo era “a estimulação natural da criatividade da natureza orgânica e de sua subconsciência”. Essa ideia deveria orientar todo o processo de construção da personagem e a obtenção de sua expressão cênica final. Para conquistar essa capacidade de afetação entre a fisicalidade e a emotividade, Stanislavski defendia o que ele chamava de “**princípio de atividade**”, ou seja, o ator deveria estar constantemente em prática de experimentação e treino para manter ativa a sua capacidade de estímulo da vida interior. Finalmente, ao executar o trabalho de construção de uma personagem específica o ator deveria se ocupar do estudo e da compreensão do que ele chamava de “**circunstâncias dadas**”, ou seja, as situações específicas que atuam como condicionantes do comportamento da personagem enquanto parte de um todo formado pelo universo da peça – coisas como sua origem social, tempo histórico, idade, características físicas, ocupação, ideias sobre a vida, mas também as pessoas que estão ao seu redor, as ações que acontecem ao longo da peça, e etc. Caberia ao ator, assim, exercitar a sua imaginação a ponto de ser capaz de imaginar-se a si mesmo nas condições específicas que produzem a personagem que representa, de modo a compreender o resultado dessas condições nas atitudes da personagem.

Para alcançar os resultados esperados por essa ideia de trabalho, a prática cotidiana do ator deveria se basear em uma rotina de, em primeiro lugar, **concentração** no espaço-tempo da sala de ensaios, desligando-se dos problemas da sua vida cotidiana e preparando-se para focar no seu trabalho; em seguida, um **relaxamento** físico total, de modo a conectá-lo com as condições de seu corpo e torná-lo apto a identificar os meios de executar, fisicamente, os desafios e etapas de seu trabalho; por fim, o ator deveria praticar exercícios e jogos de **imaginação** que o colocariam, de forma hipotética, nas condições e situações vivenciadas por seu personagem.

Nessa etapa entra o famoso “**SE mágico**”. Para Stanislavski, o exercício da imaginação é tão essencial para um ator quanto a atividade constante de seu corpo. A imaginação, assim compreendida, seria uma espécie de músculo como qualquer outro de sua estrutura física, e como tal deve ser constantemente exercitado. O “se” é a pergunta que o ator deve fazer para encontrar, como resposta, a melhor forma de agir em cena: “**Se** eu fosse essa personagem, vivendo nessas condições específicas, como eu agiria?”

Assim, para Stanislavski uma personagem não é um indivíduo real e independente, uma pessoa viva e, portanto, capaz de surpreender-nos e tomar decisões inesperadas por conta própria. Nem tampouco é uma plataforma para os atores expressarem suas próprias subjetividades de forma descontrolada e narcísica – como divulga a crítica mais convencional – e apressada – do sistema. Pelo contrário, uma personagem é um complexo formado por: as **circunstâncias dadas**, exteriores e interiores; os seus **objetivos** distribuídos através da **linha direta de ação** (ou seja, de sua trajetória no decorrer da peça) assim como o seu **superobjetivo**⁷⁸ geral (ou seja, a motivação que resumiria, de forma sintética, o percurso dos interesses e atitudes dessa personagem na peça como um todo); o **subtexto**⁷⁹ da personagem, que seria o conjunto de pensamentos e intenções escondidos através das palavras que a personagem se utiliza para se expressar; e por fim

78 A tradução desse conceito em português tem sido atualmente revista por estudiosos da obra de Stanislavski, que sugerem o termo “supertarefa” (como podemos ver em VÁS-SINA, Elena e LABAKI, Aimar, *Stanislavski, Vida, Obra e Sistema*, Rio de Janeiro, Funarte, 2015). Porém, para facilitar as citações, continuarei usando “superobjetivo” conforme a corrente edição brasileira das obras do encenador russo, que se baseia na mesma tradução em inglês que foi difundida nos EUA.

79 Em *A Construção da Personagem*, Stanislavski define o que chama de “subtexto”: “É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com ses mágicos, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça.” E mais para diante: “a palavra falada, no texto de uma peça, não vale por si mesma, porém adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém.”. STANISLAVSKI, 2001, págs. 163-165.

a partitura de **tempo-ritmo** utilizada pelo ator para a expressão física dos gestos e das falas da personagem em cena.

Em relação ao subtexto, essa talvez seja uma das maiores descobertas de Stanislavski para o trabalho do ator: a percepção de uma possível vida interior da personagem, não expressa pelas palavras do texto. Em certo sentido, isso nos permite até mesmo “desconfiar” daquilo que a personagem expressa através de suas falas ou ações. Assim como na “vida real” nos utilizamos de estratégias para atingir nossos objetivos, blefando, dissimulando ou dizendo uma coisa para expressar outra (consciente ou inconscientemente), uma personagem também poderia, através de suas palavras e ações, esconder intenções ocultas – desde que essas possam estar sempre evidentes tanto para o ator quanto para o público. É a compreensão da possibilidade dessa expressão sutil da vida psicológica de um indivíduo, configurada na ideia do subtexto, que engendra o conceito de **ação física**, fundamental para o prosseguimento das pesquisas de Stanislavski ao longo de toda sua carreira, até a década de 1930, quando o encenador morre.

As ações físicas seriam, basicamente, ações que o ator executa em cena motivadas por um objetivo de dizer ou expressar algo específico, não necessariamente verbalizado. Para Stanislavski, nada do que acontece em cena deve ser gratuito, fruto do acaso ou da mera necessidade mecânica de se movimentar. A ideia de ação física, assim, parte da compreensão de que os gestos executados pelo ator em uma cena devem ser orientados internamente, como uma forma de expressar uma intenção, um sentimento ou uma verdade que ele não verbaliza, mas que fica evidente na sua execução – um subtexto específico que expressa as intenções daquela personagem, ou uma ferramenta para construir a comunicação do superobjetivo geral da peça como um todo. E a ideia de “ação” é realmente importante, pois ela joga foco no trabalho do ator como essencialmente exterior, mesmo que seja com o objetivo de expressão de uma vida interior:

Portanto, o objetivo a ser alcançado resume-se nisto: *respon-da cada ator, honestamente, à pergunta sobre qual ação física executaria, como agiria (não sentiria; a esta altura, pelo amor de Deus, nada de sentimento deve entrar em jogo) nas circunstâncias determinadas criadas pelo dramaturgo, pelo diretor da peça, pelo cenógrafo, pelo próprio ator, através da sua imaginação, do técnico de luz, e assim por diante.* Quando essas ações físicas estiverem claramente definidas, tudo o que resta a fazer, para o ator, é executá-las. (Observem que eu digo executar as ações físicas, e não *senti-las*, porque se elas forem feitas com correção os sentimentos serão gerados espontaneamente).⁸⁰

Ainda, o trabalho de construção da cena é entendido não como a mera reposição espacial de algo que já está contido em essência no texto, de forma acabada. Antes, é baseado em todo o processo de criação e elaboração armado pelo complexo de relações profissionais técnicas envolvidas na produção de um espetáculo. Esse pensamento expressa, já no teatro de Stanislavski, uma compreensão de autoria da cena como um conceito colaborativo, e não colocado nas mãos de uma única figura criadora – esse conceito será essencial para entendermos a ideia de criação no teatro, e posteriormente no cinema, dos EUA na época que estamos discutindo.

É importante destacar que esse sistema de interpretação não foi elaborado por Stanislavski em pouco tempo. Pelo contrário, suas pesquisas continuaram ao longo da vida até sua morte, no ano de 1938, em Paris. Assim, o breve resumo de seus fundamentos apresentado acima é baseado já na compreensão que Stanislavski tinha de seu trabalho nos anos finais de sua vida. Não por acaso, os títulos dos livros nos quais Stanislavski elabora a descrição de seu processo de pesquisa na forma de romances, ou diários de trabalho, expressam essa ideia fundamental de formação, ou construção gradual, seja do intérprete enquanto profissional, seja da personagem enquanto obra, ou mesmo, no limite, seja do sistema enquanto pesquisa que não se conclui: *A Preparação do Ator* (1936), *A Construção da Personagem* (1938) e *A Criação de um Papel* (esse último publicado

80 STANISLAVSKI, 2002, pág. 240.

postumamente em 1961). Assim, o conjunto dessas obras – às vezes contraditórias entre si – apresentam conceitos e ideias que não estavam amadurecidos, por exemplo, nos anos iniciais de seu trabalho, na passagem do século XIX para o XX, época na qual alguns de seus colaboradores mais famosos entraram em contato com suas pesquisas no Teatro de Arte de Moscou e, depois da Revolução Russa de 1917, disseminaram as propostas iniciais do sistema pelo mundo ocidental, conforme sua própria compreensão da técnica.

Esse histórico nos evidencia que, desde o início, a transmissão das ideias de Stanislavski sobre o trabalho do ator já dependeu de uma espécie de tradução, por parte de seus divulgadores, de suas pesquisas.

b) Uma forma de expressão para o ator estadunidense: o Método no teatro e no cinema

Se a crise da forma dramática provocou no teatro a necessidade de uma reformulação do trabalho do ator, o grande responsável pela mudança na expressão do intérprete na história do cinema foi a transição do cinema mudo para o cinema falado, na passagem das décadas de 1920 para 1930. A tradição da pantomima foi essencial para a expressão do ator no cinema narrativo das duas primeiras décadas do século XX. Ainda, constituiu o repertório básico de interpretação do cinema expressionista, através da composição de uma representação gestual e facial baseadas no exagero e na ampliação da significação (novamente, a ideia de “interpretação semiótica”, ou “gestual codificado”, defendida por James Naremore). Uma vez que o ator não falava, ele deveria ser capaz de, com sua imagem, expressar o máximo de significado possível. Assim, através de seus gestos o ator como que “escrevia”, na cena, as falas e pensamentos que motivavam sua figura a agir e reagir das maneiras sugeridas pelo roteiro. Porém, com o advento do som, o gesto torna-se um acessório da expressão, que passa a ser amparada também pela fala.

Nos EUA o processo de transformação das convenções da arte do intérprete deu-se através de um percurso que envolve, de certa forma, o teatro e o cinema em uma mesma linha do tempo, reproduzindo um ambiente de relações e trocas, colaborações e disputas que simboliza o histórico da convivência entre as duas formas de arte no país, ao longo do século XX. Se a montagem do texto *As Três Irmãs*, de Tchekhov, em 1901, é considerada o marco inicial das pesquisas de Stanislavski com o sistema de interpretação realista, foi só na década de 1920 que a técnica chegou de fato aos EUA. Em 1922 o Teatro de Arte de Moscou fez uma excursão em Nova Iorque com algumas peças de seu repertório – dentre elas, os textos de Tchekhov. O impacto causado pela nova forma de representação foi imediato. Para fazer a ponte entre seu trabalho e a classe artística estadunidense, Stanislavski convidou o ator Richard Boleslavski, antigo colaborador, para acompanhar a turnê como intérprete e apresentar, ao seu lado, uma série de palestras sobre o seu sistema. Boleslavski, depois de imigrar da Rússia por conta da revolução de 1917 e de ter rodado por alguns países da Europa, havia chegado aos EUA já com experiência no cinema, tendo trabalhado em filmes do cineasta dinamarquês Carl Theodore Dreyer.

Com o sucesso da turnê do TAM, Boleslavski percebeu a oportunidade de fundar uma escola para formar novos atores, de acordo com os ensinamentos aprendidos com Stanislavski. A atriz Maria Ouspenskaya, que viajara com o TAM para os EUA, resolveu ficar também no país e integrou a sua equipe de professores no *American Laboratory Theatre*. Ainda, Boleslavski foi responsável por uma das primeiras publicações que tentaram sintetizar as bases do sistema, o livro *Acting – The First Six Lessons*, de 1933. Escrito na forma de diálogo entre o próprio Boleslavski (identificado como “Eu”) e um ator iniciante e ansioso que deseja aprender os segredos do seu ofício (identificado como “Criatura”), o livro é dividido em seis lições, ou aulas, cada uma focada em um aspecto específico do trabalho do ator: concentração, memória da emoção (*“memory of emotion”*, no original em inglês), ação dramática, caracterização, observação e ritmo.

É interessante perceber que, assim como nas obras de Stanislavski, a abordagem do trabalho de interpretação não se dá na forma de uma escrita de caráter mais técnico, como um manual, mas através de textos que, se utilizando da linguagem ficcional do romance ou do diálogo livre (como na tradição dos escritos de Platão) permitem uma reflexão mais aberta sobre os assuntos abordados, menos engessada pelas exigências de uma literatura técnica. Isso evidencia, mais uma vez, o caráter do sistema como uma pesquisa em andamento, aberta a experimentações e desenvolvimentos – assim como contradições. No caso de Boleslavski, seu principal objetivo com a fundação do *American Laboratory Theatre* era se utilizar do sistema elaborado pelo mestre russo para encontrar uma forma de expressão própria do ator estadunidense. Em outras palavras, adaptar o sistema para o “temperamento” e modo de comportamentos próprios da sociabilidade dos EUA, que seria, segundo esse pensamento, de caráter mais pragmático e objetivo do que a expressão cultural europeia e, especificamente russa, idealmente mais propensa à reflexão e à expressão da subjetividade. Se o “novo mundo” era fundamentado em uma concepção mais pragmática de sociabilidade – desde a cosmovisão puritana da vida regrada pelo ritmo do trabalho até o desenvolvimento contemporâneo frenético da economia industrial capitalista nas primeiras décadas do século XX – as artes performativas deveriam encontrar uma técnica capaz de responder com mais veracidade e realismo a essa concepção de vida.⁸¹

A ideia de Boleslavski não era alheia ao projeto inicial do próprio Stanislavski, para quem seu sistema, mais do que um conjunto de regras, era “toda uma cultura”, fundada na cultura do intérprete (Stanislavski segundo citado em CAVALIERI e VÁSSINA, 2011, pg. 214).

81 “(Boleslavski) Considera, desde logo, que os atores americanos possuem um pragmatismo acentuado e, por serem mais racionais, visam, em primeiro lugar, mais o resultado prático do que os movimentos interiores da psique para a construção da personagem. Assim, Boleslavski aplicara o seu método, procurando um caminho mais curto e mais direto para a consecução dos objetivos e do resultado final da cena. Levando em conta a natureza e a psicologia dos atores americanos, bem como sua tradição teatral, o enfoque principal do método será a “ação”, enquanto meio principal para chegar à construção da personagem cênica.” CAVALIERI e VÁSSINA, 2011, pg. 208.

Ou seja, mais que uma técnica exterior à qual o ator deveria se adaptar, o sistema era um conjunto de prática e pensamento que levaria o ator a compreender melhor sua própria expressão pessoal como produto do complexo cultural do qual faz parte, e não apenas da sua história individual – por mais que, por conta do recorte fundamentalmente dramático da técnica, algumas abordagens acabe privilegiando mais a vida interior do que outros aspectos na composição da personagem. Se essa tendência mais subjetivista construiu a fama do trabalho de Lee Strassberg, a concepção da técnica como um instrumento de compreensão do comportamento social também atravessou a história do Método nos EUA. No livro *Técnica da Representação Teatral*, escrito já na forma de um manual de exercícios em 1988 por Stella Adler, uma das sessões é dedicada a traçar uma espécie de breve descrição do comportamento geral de cada classe social, levando em consideração sua formação e expressão ao longo da tradição artística ocidental, como forma de material de trabalho para os atores comporem seus personagens. No caso, o Método continua a ser uma técnica preocupada com um trabalho de construção psicológica da personagem, por parte do intérprete, mas revela-se capaz de tecer a ideia de uma “psicologia social” (nas palavras de Harold Clurman).⁸²

Depois que o *American Laboratory Theatre* fechou suas portas em 1933, Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya continuaram sua carreira como atores no teatro e, principalmente, no cinema, figurando entre os pioneiros do sistema de interpretação realista em Hollywood. Lá, eles se juntaram a figuras como as atrizes Alla Nazipova e Olga Baclanova, também ex-colaboradoras do Teatro de Arte de Moscou que emigraram para os EUA e fizeram fama mostrando um “estilo novo” de interpretação. Porém, a grande contribuição dos atores russos se

82 “Atuar se baseia, em grande parte, nas diferenças entre as personagens. Um desenhista italiano, um camponês russo, um diplomata chinês, todos se comportam de maneiras específicas. Eles se dominam diferente, andam, falam, pensam, fumam cigarros e riem de forma diferente. Seus conhecimentos, educação, tipo físico, moral e posição social são inteiramente distintos. Os atores não devem apenas criar essas características nacionais e ocupacionais, mas devem também mostrar as diferenças entre os personagens. Atuar é agrupar comportamentos humanos de maneiras originais e interessantes.” ADLER, 2016, pg. 105.

deu de forma mais contundente ainda no espaço da sala de ensaio e na prática de ensino, nos anos iniciais do *American Laboratory Theatre*, onde alguns artistas que se reuniram em 1931 para fundar o *Group Theatre* iniciaram sua formação profissional no teatro, dentre eles os próprios Lee Strasberg, Stella Adler e Harold Clurman.

Assim, fica evidente que o *Group* representou uma sucessão imediata às pesquisas da escola de Boleslavski. O que fundamentou a criação do coletivo foi justamente o desejo de criar uma companhia de repertório comprometida com a necessidade de fazer um teatro propriamente estadunidense, no sentido de representar uma imagem realista dos dilemas do país (sempre sob o enquadramento dramático), principalmente de seus trabalhadores e imigrantes, origem de grande parte dos jovens atores que compuseram a primeira formação do grupo – entre eles Strassberg, emigrado com sua família do antigo Império Austro Húngaro quando criança. Ainda, o grupo queria se integrar ao movimento de renovação da dramaturgia estadunidense que desde os anos 1920, ao menos, construía uma tradição teatral propriamente moderna no país – nas obras de Eugene O’Neill, Elmer Rice, entre outros – o que passava a exigir atores mais conscientemente treinados nas ferramentas de seu ofício.

Assim, do mesmo modo que na Europa do começo do século XX uma nova dramaturgia trouxe a necessidade de encontrar novas formas de representação cênica, nos EUA dos anos 1920 e 1930 o teatro dramático – nesse momento já em concorrência com o cinema narrativo – necessitava de uma renovação nos modos de representação. Era necessário, então, acompanhar o nível de progressão formal que a dramaturgia e a encenação começavam a experienciar, sob o influxo das correntes modernistas europeias que vinham com os emigrados que, a essa altura, procuravam o país como um porto de fuga do cataclisma da Europa entreguerras – trazendo junto na bagagem ideias políticas consideradas subversivas, como o anarquismo e o comunismo, motivo que levou à criação, na década de 1930, do nosso já conhecido Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC).

Foi no *Group Theatre* que, pela primeira vez, o projeto de Boleslavski de forjar um modo de representação para o ator estadunidense ganhou forma e começou a tradição daquilo que foi sendo chamado, nos EUA, de “Método de interpretação realista”. O início das atividades do grupo dava conta dessa preocupação. Depois de levantar o dinheiro para a produção de suas primeiras peças, sua equipe de artistas se refugiou em uma fazenda no interior do estado de Nova Iorque, onde mergulharam em uma rotina cotidiana de experimentação e prática nas técnicas do sistema Stanislavskiano – já orientada por Lee Strassberg, que assumiu a coordenação dos atores – conforme aprendido no *American Laboratory Theatre*. Assim, Strassberg foi o responsável por estabelecer e unificar a linguagem de interpretação do grupo. Harold Clurman assumiu a direção artística e o trabalho de encenação e Cherryl Crawford, a terceira fundadora da companhia, era produtora. Stella Adler, esposa de Clurman, era integrante do elenco junto com seu irmão, Luther Adler, ambos oriundos de uma tradicional família de atores, famosos na comunidade artística judia de Nova Iorque.

O espaço de treinamento e laboratório constante para o aperfeiçoamento do trabalho dos atores, que se manteve sempre vivo nas práticas do grupo, garantiu seu sucesso imediato no circuito Off-Broadway. O resultado atingido pelo *Group* foi tamanho que não demorou para que Hollywood incorporasse em suas produções os atores do coletivo, assim como Clifford Odets, que começou como ator, mas atingiu um enorme sucesso como figura de ponta da dramaturgia de cunho social nos EUA à época, após o estrondo que foi a encenação de *Waiting for Lefty* (1935), seguida por outros sucessos como *Awake and Sing* (1935) e *Golden Boy* (1937), entre outros. Não foi à toa que, incapaz de competir com as ofertas de Hollywood, dez anos depois o *Group* encerrou suas atividades.

Mas o legado do *Group* ainda estava vivo no espírito das artes performáticas no país. O desejo de resgatar um espaço colaborativo de pesquisa do trabalho do ator, capaz de quebrar a lógica de produção

mecanizada no ambiente de criação dos sets de filmagem foi o que inspirou a fundação do *Actor's Studio* em 1947, pelos ex-membros do *Group* Elia Kazan, o ator Robert Lewis e a produtora Cheryl Crawford – oferecendo para a indústria, com isso, uma reserva de mão de obra tecnicamente especializada. Como resultado, Hollywood conheceu uma nova geração de intérpretes que trouxeram para os filmes o mesmo impulso de novidade na interpretação que marcou o teatro dos anos 1930. E os filmes de Elia Kazan serviram de grande vitrine para a nova técnica. Nesse momento, porém, o Método já tinha seu histórico estabelecido sobre formas diversas de compreensão e aplicação do conjunto de práticas que formavam sua tradição. Práticas com focos tão diversos quanto o entendimento de seus professores sobre a técnica. E essas contradições remontam à própria origem do Método, ainda no *Group Theatre*.

Assim, é possível entender que, mais do que uma técnica unificadora capaz de produzir de modo quase que automático a adesão de profissionais sob um mesmo ponto de vista, o Método desde sempre se estabeleceu como um *campo de disputa entre concepções distintas* servindo a um mesmo sistema de produção artística. E o motivo dessa disputa era, grosso modo, o enfoque sobre o trabalho do ator, e a maneira como isso reverbera e é expresso pela relação direta entre emancipação profissional dos intérpretes e controle hierárquico de diretores e preparadores de elenco.

Harold Clurman, no já citado artigo que abre como epígrafe essa seção do texto (“*The Famous Method*”) lança a ideia de que o Método, nos EUA, seria uma junção do sistema de Stanislavski e suas propostas sobre o poder da imaginação criativa, com as compreensões de Freud sobre a subjetividade e os limites do inconsciente na formação da personalidade e do comportamento dos indivíduos. Segundo Clurman, essa mistura seria o produto de uma receita tipicamente estadunidense. Não por acaso, alguns dos críticos do Método o relacionavam diretamente com o pensamento behaviorista que dominava a ideologia do comportamento no país à época. Isso porque, de acordo com essa

opinião, o Método operaria como uma técnica para “treinar” atores a reagir de formas pré-determinadas, seguindo estímulos específicos – como ratos numa caixa de Skinner – ao invés de pensar independentemente e atingirem seus objetivos cênicos por conta própria. Assim, a proposta da receita da junção entre Stanislavski e Freud se justifica por conta do enfoque cada vez mais comprometido com a exploração da interioridade dos intérpretes que foi se assumindo como a visão hegemônica do Método, em decorrência do sucesso que a técnica atingiu como meio de trabalho no cinema Hollywoodiano.⁸³

É importante considerar, nessa discussão, a imensa aceitação que a teoria psicanalítica encontrou nos EUA desde, ao menos, o ano de 1909, data da primeira visita de Freud ao país, quando ele proferiu uma série de palestras para médicos e acadêmicos (como podemos ver em artigo de Eli Zaretsky sobre o histórico da relação dos EUA com a psicanálise)⁸⁴. Desde então, as ideias de Freud se alastraram e geraram frutos com uma rapidez que se deve, em grande parte, à constituição da crescente cultura de massas do país. Isso porque, em solo estadunidense, a atenção que a teoria psicanalítica tem para com a vida individual foi de encontro ao desenvolvimento de uma cultura que, paradoxalmente, ao se destinar para um número cada vez maior de consumidores, forja uma relação de intimidade, abordando dilemas sociais de forma pessoal e subjetiva e apelando, inclusive, com o envolvimento emotivo do público para garantir a identificação desse com seus “produtos”.

Porém, até mesmo essa exploração da vida subjetiva deve ser olhada de forma dialética. Ela pode ser vista, a princípio, como fruto já de uma ruptura do trabalho de Freud com a ideia de sujeito vigente na Europa liberal de fim de século – com sua ênfase vitoriana na virtude, no trabalho, na formação e manutenção da família e nos “bons costumes”, relegando a satisfação dos desejos do indivíduo para segundo

83 “Já em meados dos anos 1930, divergências e discussões começam a surgir com relação ao “método” ensinado por Lee Strasberg nos Estados Unidos, principalmente quanto ao aspecto “behaviorista” e ao caráter de adestramento que tinham ali se transformado na “única verdade” do sistema de Stanislavski.” CAVALIERI e VÁSSINA, 2011, pg. 212.

84 ZARETSKY, 1997.

plano (ou para debaixo do tapete). Postura que, no decorrer de sua divulgação e incorporação principalmente nos EUA, foi também cooptada e aproveitada em nome de um projeto de educação ideológica do comportamento. Como explica Zaretsky:

O alcance do significado da vida pessoal, para além e contra a ênfase do século XIX na família [burguesa], foi expresso em uma nova forma de cultura – a cultura de massas. Sua característica principal era uma aparente capacidade inclusiva. Refletindo uma característica transformadora do capitalismo corporativo, a nova forma de cultura idealizou a liberdade individual, o consumo de massas e a cooperação. “*Dime novels*”, parques de diversão, filmes, o esporte, tudo refletia as tradições imigrantes e da classe trabalhadora com importantes elementos democratizantes, mas isso tudo também refletiu a elaboração de um novo imaginário social, que agia na base do desejo por uma solução ideal tanto para os problemas pessoais quanto para os conflitos sociais: a reconciliação harmoniosa desses conflitos em uma esfera imaginária.⁸⁵

Esse processo, operado pelo desenvolvimento da sociedade capitalista moderna através da teoria psicanalítica, dá conta de uma transformação que redefiniu, para o mundo ocidental na primeira metade do século XX, a relação entre os indivíduos e o processo social:

Enquanto os psiquiatras do século XIX focavam no autocontrole, os terapeutas do início do século XX privilegiavam a catarse e a liberação. A psicoterapia sancionou a ideia de transcender os conflitos, especialmente os conflitos sociais, por meio de processos mentais. Esse processo possibilitou a criação, para a cultura, de muitos de seus esquemas padrões de auto interpretação.⁸⁶

O próprio desenvolvimento da ideia de um modo de interpretação realista desde sua origem na Europa acompanhou, mesmo que na periferia do continente (o império russo) essa mudança de chave que o mundo ocidental experimentava. Como foi argumentado na seção anterior, as pesquisas de Stanislavski já davam conta da tentativa de

85 ZARETSKY, 1997, pág. 83 (em tradução livre).

86 Op. Cit.

responder a uma transformação que entrava, no teatro, pela porta da dramaturgia, mas que noticiava, em uma escala maior, um redimensionamento da relação entre vida individual e processo social (através de autores como Ibsen, Strindberg, Tchekhov e Gorki). É importante considerar que a obra fundadora da teoria psicanalítica, *A Interpretação dos Sonhos*, escrita por Freud, foi publicada no mesmo ano que estreou a montagem do TAM para *As Três Irmãs*: o ano de 1900. Em relação às pesquisas de Stanislavski com o sistema, seu ambiente de trabalho já refletia também os efeitos de todas essas discussões, através das abordagens distintas que, imediatamente começaram a surgir sobre as ideias iniciais do diretor russo – o que faz com que os conflitos de abordagem do Método nos EUA nas décadas seguintes sejam ecos de um debate que se iniciou no próprio ninho da técnica. Não por acaso, um foco mais psicológico do trabalho do ator tem origem nessas disputas. Nossos já conhecidos Ouspenskaya e Boleslavski, os artistas responsáveis pela maior divulgação do sistema nos EUA, estavam próximos das ideias de Leopold Sulerzhitski, colaborador direto de Stanislavski na fundação do Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, ainda nos primeiros anos do século XX.

O Estúdio foi uma espécie de laboratório de pesquisa do sistema que Stanislavski fundou para continuar suas experimentações com os membros mais jovens (e portanto, menos resistentes e mais abertos a experimentações técnicas) de sua companhia, em um espírito que já preconizava os ideais que insuflariam, anos mais tarde, os coletivos do *American Laboratory Theatre*, do *Group Theatre* e do *Actor's Studio*.⁸⁷ Mesmo entre os membros do primeiro Estúdio era possível perceber dissidências em relação aos desenvolvimentos da técnica. Foi lá, por

87 No início, a resistência se dava por parte dos atores mais antigos da companhia, figuras treinadas e acostumadas com uma prática mais convencional, e que consideravam excessivas as preocupações de Stanislavski com a busca de uma expressão mais “realista” do ator em cena, e a formação de uma nova compreensão do trabalho do intérprete. Esse fato nos faz reafirmar a necessidade de sempre historicizar todo e qualquer assunto ou técnica, quando falamos em práticas de criação artística. Pois, como estamos exaustivamente tentando mostrar aqui, mesmo as técnicas de representação derivadas do trabalho de Stanislavski, já foram também, a seu tempo, uma ruptura com formas mais conservadoras de expressão.

exemplo, que Meyerhold iniciou as inquietações que o levaram, após se desligar do TAM, a desenvolver suas pesquisas com técnicas como a biomecânica, na busca de uma expressão mais fortemente exteriorizada do intérprete, partindo do domínio de seu equipamento físico-sensório, em uma compreensão quase que atlética do trabalho do ator. Meyerhold se envolveu na defesa cada vez mais radical de um teatro de representação simbólica, com inspiração na *commedia dell'arte*, em detrimento da pesquisa realista. Foi baseado nesse entendimento que as artes cênicas e performáticas continuaram a se desenvolver na Rússia pós-revolução, através das encenações de Meyerhold, sua parceria com Maïakovski, e no trabalho do próprio Teatro de Arte de Moscou, então sob a direção de Eugene Vakhtangov, outro ex-aluno de Stanislavski – assim como no cinema de realizadores como Eisenstein e Pudovkin – mas, foi também por conta do comprometimento de sua visão de teatro em relação com a política que Meyerhold foi executado por Stalin em 1940.

Sulerzhitski, por sua vez, engendrou pesquisas do sistema combinado a técnicas orientais de meditação e relaxamento de práticas como o yoga, as quais apresentou a Stanislavski. Alguns comentadores disseram depois que tanto ele quanto Stanislavski eram no momento (ainda nos primeiríssimos anos do século XX) politicamente mais partidários de correntes de pensamento que pregavam a transformação da sociedade russa através de um ideal de “regeneração” do espírito do povo (logo, de caráter mais idealista, conectada com as tradições nacionais) em oposição aos crescentes ideais revolucionários representados pela figura e o discurso de Lenin.⁸⁸ Assim, os experimentos propostos pela dupla Stanislavski-Sulerzhitski nesse momento específico levaram

88 “Stanislavsky respondeu aos sinais dos tempos com extraordinária consistência e coragem. Ele engendrou a cooperação de artistas de vanguarda (Gordon Craig, Benoit) e por si próprio também desenhou cenários surrealistas e visionários. Em colaboração com Sulerzhitski, discípulo de Tolstói (que injetou vários elementos do tolstoísmo nas ideias de Stanislavski), e com Meyerhold, que havia cortado suas relações com o Teatro de Arte de Moscou alguns anos antes por causa de sua aversão ao naturalismo, Stanislavski fundou vários estúdios experimentais. Nessa época, Stanislavski também sofreu influências do misticismo indiano, então em voga na Rússia, com efeitos importantes em sua metodologia de atuação. (...) Interpretar, ele então acreditava, não era apenas uma imitação da realidade, mas uma penetração na esfera do subconsciente, o que se tornava possível apenas em um ambiente autêntico, em uma situação concreta.” RUEHLE, 1959, págs. 12 e 13.

a uma tendência crescente de mergulho na interioridade do intérprete.⁸⁹ É talvez esse estágio das pesquisas de Stanislavski com o sistema que influenciou Boleslavski e, por consequência, seus primeiros discípulos nos EUA. Essa tendência, de forma um pouco mais radical e polêmica, é a base que fundamenta o trabalho de Lee Strassberg.

Seguindo o intuito radical de atingir uma ideia o mais próxima possível da realidade através da expressão íntima do ator, em função da personagem e capturada pelo enquadramento do palco ou da câmera, Strassberg focou o seu método de trabalho na exploração do conceito de **memória emotiva**. Essa noção, cuja abordagem Stanislavski se ocupa mais longamente no primeiro livro que apresenta seu sistema de trabalho (*A Preparação do Ator*) trata de um mergulho do intérprete na relação intrínseca entre sua vida emotiva e as memórias pessoais que foram, ao longo de sua trajetória individual, constituindo a sua relação específica com a expressão dessa emotividade. Segundo essa ideia, as memórias pessoais do ator servem como porta de entrada para sua vida sentimental. Uma porta que, uma vez aberta, permite que encontremos as mais diversas emoções, nos mais variados graus de profundidade. Para isso, um outro conceito-chave da visão de Strassberg sobre o trabalho do ator é a ideia de **substituição**. Ou seja, no processo de construção de uma personagem, o intérprete deve, para “se colocar na pele” do papel, *substituir* os conflitos e angústias da personagem por angústias e conflitos pessoais seus, cuja exposição e rememoração tem como efeito os resultados almejados por si e pela direção, no ato da representação: em outras palavras, a expressão exterior de emoções, reações sentimentais e outros estados interiores.⁹⁰

89 “Todo o trabalho que executamos em nós mesmos e em nossos papéis visa a preparar o terreno para dar início e crescimento a paixões vivas e à inspiração, que jaz adormecida no reino do superconsciente. Há quem acredite que a inspiração vem espontaneamente, independente do que faça o ator, e que ela mesmo fornece o seu próprio estado interior criativo. Mas a inspiração é uma criatura caprichosa. Só consente em aparecer dentro de circunstâncias preparadas; e qualquer desvio delas a assusta e faz esconder-se, refugiando-se nos recessos do superconsciente.” STANISLAVSKI, 2002, pg. 105.

90 Sobre o conceito de substituição e o uso da memória emotiva por Strassberg, conferir em GORDON, 2010, pág. 53.

Um famoso exercício de Strassberg ilustra bem essa concepção – assim como a tendência algo “psicoterapêutica” reconhecida por Clurman no trabalho do diretor. Conhecido como “quarto da infância”, trata-se de um laboratório onde o intérprete realiza um mergulho nas suas memórias mais antigas através de uma atualização do cômodo onde passou sua infância. Via de regra, a operação era sempre a mesma: Strassberg propunha um ambiente intimista, geralmente com poucas luzes e silêncio absoluto. Então, depois de uma etapa de concentração e relaxamento físico e sensorio, o intérprete assumia a posição central no palco ou na sala de ensaio e, com objetos trazidos previamente de casa, montava no espaço uma réplica do seu quarto da infância tal como guarda em sua memória, e tal como se lembra também, se ocupa em reproduzir ações e relações que constituíam o cotidiano de sua infância no ambiente imaginado. O exercício não tinha a princípio uma duração pré-determinada, e o tempo de sua execução se estendia tanto quanto o intérprete continuasse encontrando e expressando materiais novos e a prática continuasse ativa. Quem determinava a duração, assim como conduzia o intérprete através de uma série de perguntas e respostas como estímulo para a reação da figura em cena, era o preparador de elenco que, oculto nas sombras da sala de ensaio, servia como uma espécie de farol para o intérprete à deriva no oceano tempestuoso de suas memórias indomadas.⁹¹

Essa tendência psychologizante da concepção de Strassberg já era evidente desde seu trabalho no *Group Theatre* nos anos 1930, sendo motivo de conflitos com diversos outros membros do grupo que, incapazes de se entregar tão profunda e abertamente quanto o preparador exigia, assim como incapazes também de carregar toda essa emotividade para seu trabalho em cena, discordavam dos métodos do diretor. Dentre esses membros, estava Stella Adler, que estranhava a abordagem de seu colega de grupo. Movida por essa discordância,

91 Mais sobre a importância dessa pesquisa de Strassberg com o que passou a ser chamado de “*private moment*”, ou “momento privado”, no trabalho do ator, pode ser lido em GARFIELD, David, *A Player’s Place – The story of the Actor’s Studio*, 1980, Nova Iorque: Macmillan Publishing.

durante sua passagem por Paris em 1934 ela procurou Stanislavski em pessoa para que ele pudesse ajudá-la. Stella Adler dizia que, por conta do sistema, havia se transformado em uma má atriz que “não sabia mais atuar”. Ao que um já idoso e doente Stanislavski (conforme ele escreveu em seu diário) convidou-a para realizar uma semana de treinamento intensivo em seu apartamento, nem que fosse para “recuperar a reputação” de seu nome e seu trabalho perante o mundo.⁹²

Durante essa semana de treinamento, Stella Adler entrou em contato com as ideias mais correntes do mestre russo sobre o conceito de ação física e o foco cada vez mais evidente para Stanislavski no trabalho de desenvolvimento da imaginação do ator em torno da compreensão das circunstâncias dadas – em detrimento da ideia da exploração da vida sentimental do intérprete, através do trabalho com a memória emotiva, etapa anterior de sua pesquisa. Desse encontro, originou-se uma verdadeira cisão entre as ideias de Strassberg e Stella Adler, quando do retorno dela de Paris e sua exposição, perante os demais membros do *Group*, dos “equivocos” de Strassberg em relação ao sistema de Stanislavski. A cisão entre Strassberg e Adler reverberou imediatamente nos atores do grupo – dentre eles o ainda jovem Elia Kazan – e levou Strassberg a perder cada vez mais espaço e voz de comando, até se desligar do coletivo. Esse evento gerou, para as próximas décadas, um histórico de discordâncias a respeito da abordagem do Método.⁹³

Depois da dissolução do *Group Theatre*, Adler foi também se focando cada vez mais na prática formativa de atores. Nos anos

92 Essa passagem é descrita por Stanislavski em seu livro *Minha Vida na Arte*, espécie de autobiografia do diretor.

93 “(...) é preciso fazer uma distinção entre o [Actor’s] *Studio* e o *Group Theatre* (...) Em anos posteriores Strassberg tirou a ênfase da base política do Método e, como muitos ‘Stanislavskianos’ sempre desvalorizou performances com registros alternativos, mais propensos ao cômico, ou ao modernista (...). Ainda, sua abordagem quase que analítica em direção à intimidade dos atores era diferente do foco que o *Group Theatre* colocava no conjunto e na relação entre os atores enquanto indivíduos e a sociedade como um todo” NAREMORE, 1988, pg. 199. Podemos assim reafirmar a tendência que o *Group*, enquanto coletivo, tinha de abordar o Método mais como um estudo de uma “psicologia social” (relembrando o termo de Harold Clurman), do que uma exploração da psicologia individual das personagens e dos intérpretes.

1940, foi professora no *Dramatic Workshop*, escola fundada por Erwin Piscator, então emigrado nos EUA, e ligada à *New School for Social Research*, uma instituição de ensino superior privada que reunia, à época, professores comprometidos com uma visão mais progressista de educação e sociedade (não podemos esquecer que Piscator foi o diretor que lançou as bases de fundação da ideia de um teatro épico na Alemanha dos anos 1920.) Posteriormente, Stella Adler fundou a sua própria escola de formação de atores, a *Stella Adler Studio of Acting*, em funcionamento até hoje em Nova Iorque. Porém, foi ainda no *Dramatic Workshop* que ela se tornou “mestra” de um jovem ator que se tornaria, a partir do final da década de 1940, uma das figuras mais importantes para a divulgação do Método: Marlon Brando.

Assim, a tradição do Método foi se construindo sobre um balanço constante entre as diversas concepções da técnica, oferecendo um ambiente de formação de atores que se estabeleceu através do aproveitamento paradoxal do que cada professor tinha a oferecer. Uma das figuras mais essenciais para entendermos esse processo diverso de constituição do repertório da técnica é, justamente, Elia Kazan. Isso é evidente, por exemplo, no fato de Kazan ter convidado Strassberg para assumir a direção artística do *Actor’s Studio*, mesmo tendo uma prática de condução do trabalho do intérprete mais afinado com as ideias de Adler – a respeito da construção objetiva e exterior da personagem, através das relações estabelecidas em cena entre os atores na dinâmica de ação e reação criada no processo de improvisação e jogo de cena, assim como na utilização do espaço e dos objetos. Porém, Kazan sabia que, se a concepção de Adler garante ao ator uma consciência e um domínio maior de seu ofício, capaz de estabelecer uma relação dinâmica de trabalho colaborativo entre atores e direção, os resultados da preparação conduzida por Strassberg ofereciam para o cinema um potencial novo e mais intenso de expressão da emotividade. O que, para uma forma tão comprometida com a ideia de identificação e simpatia imediata e irrestrita do público pelas figuras em cena, tornou-se um prato cheio.

Assim como um facilitador para que o intérprete pudesse encontrar, com mais rapidez, o melhor momento de expressão a ser capturado em detalhes pela câmera e aproveitado pelo diretor na montagem.⁹⁴

Ainda, é preciso adicionar a esse cenário de disputas a lembrança de que o momento de criação do *Actor's Studio* não era o mesmo dos “ferventes” anos 1930, período de atividades do *Group Theatre*. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, toda a conjuntura política e social dos EUA era outra, assim como eram outras também as forças atuantes tanto na opinião pública como no sistema de produção da indústria cultural do país, em um conflito que deixaria sua marca de forma inquestionável, como já vimos, com a instauração do Macartismo. Zaretsky, no ensaio citado acima, comenta o papel fundamental que o uso da teoria psicanalítica cumpriu como arma na guerra ideológica empreendida no período (anos 1950):

Mais uma vez o papel dos EUA, para onde quase todos os imigrantes se mudaram, foi crucial. Durante a Guerra Fria as ideias psicanalíticas impregnaram a cultura. Seus praticantes influenciaram uma vasta rede de organizações paralelas e atividades, incluindo terapias, avaliações, educação, quadros de trabalhadores, religião e a lei, especialmente em novos assuntos como os cuidados com a juventude e as relações domésticas. A integração da análise dentro de um Sistema de disciplinas e conhecimentos era inseparável da insistência Macartista no ‘*American way of life*’. (...) Porém, essa nunca foi toda a história, mesmo nos anos 1950; Freud continuou a figurar como uma referência de possibilidades transformadoras em trabalhos como *Eros and Civilization*, de Herbert Marcuse (1955) e *Life Against Death*, de Norman O. Brown (1959), ambos motivados pelo que

94 Outras concepções da técnica de representação realista foram se estabelecendo também como “métodos” e propostas de treinamento independentes. Por exemplo, o trabalho de Mikhail Checkov, sobrinho do dramaturgo Anton Tchekhov e autor do livro *Para o Ator*, muito influente nos EUA. Assim como Sanford Meisner, também ator do *Group Theatre* e criador de um método próprio de trabalho que leva seu nome, e que se encontra muito em voga hoje em dia na oferta de oficinas e cursos rápidos de teatro e interpretação para câmera. Essa tendência se espalhou pelo espaço e pelo tempo, e hoje podemos reconhecer no famoso Método Fátima Toledo, hegemônico nas produções cinematográficas brasileiras desde o período da Retomada, um braço distante da concepção de Strasberg de naturalismo para a cena. Não por acaso, esse método se popularizou oferecendo uma formação para atores e não-atores sob o *slogan* “Transforme sua dor em estética” ...

Brown chamou de ‘a aposentadoria das categorias políticas que formaram o pensamento e a ação liberal nos anos 1930’⁹⁵

Mais uma vez, percebemos que o desenvolvimento do Método enquanto técnica, assim como sua abordagem e utilização no processo de produção artística, se encontrava diretamente afinado com o embate ideológico que o país enfrentava, sendo mesmo atravessado e moldado, de certa forma, por esse embate.

Para ilustrar melhor os efeitos que essa relação paradoxal e, por assim dizer, dialética entre as diversas formas de compreensão da técnica gerou para o ambiente de produção do teatro e do cinema nos EUA, podemos tomar como exemplo uma cena de “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, obra que se tornou paradigmática na adoção da técnica.

De acordo com a ideia mais comum que temos sobre o Método (ligada à concepção de Strassberg), se no auge de seu delírio e no ponto máximo de confronto com seu cunhado, Blanche Dubois deve se desesperar, chorar e gritar alucinadamente como forma de tentar resistir à investida de Stanley e conseqüentemente ao estupro, a atriz que a interpreta deve pesquisar profundamente sua subjetividade, com base na situação dada pela cena. Cabe a ela procurar, no processo de ensaios, qual memória pessoal ela vai se utilizar para “substituir” pelas condições em que Blanche Dubois se encontra – rememorando e por assim dizer revisitando uma lembrança específica de sua vida pessoal, por exemplo, quando foi perseguida por alguém na rua, ou de fato abusada sexualmente – e assim atingir o resultado de expressão objetivado em cena. E cabe ao diretor ou ao preparador de elenco conduzir a intérprete, deixando-a totalmente entregue a esse processo de descobertas, de modo a quebrar as barreiras racionais que a impediriam de abrir as portas certas em sua subjetividade e iluminar os quartos necessários – espaços que permaneceriam, do contrário, escuros

95 ZARETSKY, 1997, págs. 87-88.

e escondidos na memória mais profunda, mantendo inacessíveis também as respostas emocionais mais intensas, logo, mais desejáveis.

Segundo a crença de Strassberg (ecoando uma ideia de Stanislavski sobre o sistema como um todo) esse processo é gradual e cumulativo: uma vez que um intérprete descobre memórias e lugares ocultos de sua subjetividade, ele aprende o caminho para acessá-las novamente quando for necessário em outros trabalhos. Logo, esse processo se torna imensamente produtivo e eficaz para um profissional inserido em um esquema de produção cinematográfica com velocidade quase industrial. O lado perverso dessa dinâmica – além da óbvia superexposição da personalidade do intérprete e sua alienação em relação ao domínio consciente de seu aparelho expressivo, e por assim dizer, de suas ações – é que, ao final, o público não verá em cena um resultado capaz de oferecer a mínima noção distintiva de onde termina a atriz e onde começa Blanche Dubois, ou vice-versa. Antes, assistirá à expressão mais verdadeira e profunda o possível de uma mulher em desespero correndo de seu abusador, e caindo inevitavelmente no domínio desse. Com isso, perde-se a noção distintiva entre ator e personagem e facilita-se, por sua vez, a identificação imediata e absoluta da personagem com o público.

Isso nos leva à pergunta: o que acontece quando todo o processo de identificação irrestrita entre personagem e público, discutido acima, acontece com Stanley, o abusador, ao invés de com Blanche, a vítima? É importante ressaltar, para melhor elucidar esse exemplo que, na prática, tanto Jessica Tandy quanto Vivien Leigh (que representaram Blanche na versão teatral e cinematográfica) eram inglesas, logo vindas de uma tradição de intérpretes um pouco mais convencional, e por assim dizer “fria”, menos comprometida com o objetivo de atingir uma representação mais naturalizada, ligada com a expressão pessoal da atriz. Ao contrário de Marlon Brando, que interpretou Stanley Kowalski em ambas as versões da obra.

Sob os efeitos da identificação e da catarse, estamos no âmbito da expressão e manipulação de estados emotivos em abstrato, desconectados, a princípio, das condicionantes objetivas de cada personagem em cada situação. Assim, se a figura de um intérprete torna-se tão verdadeira, magnética e, por assim dizer, mais “humana” do que outras diante dos olhos do espectador, o trabalho do ator passa a oferecer uma capacidade de identificação idealmente absoluta com o público, seja em qual personagem e em qual situação for. E, de certa forma, a obra perde o controle sobre esse processo de identificação. Ou, por outro lado – e se entendemos que o mundo da subjetividade também é regido por condicionantes históricas e, por assim dizer, objetivas – a obra passa então a operar esse processo de forma mais perversa e autoritária, algo manipuladora, conduzindo o público, de maneira quase que irracional, a identificar-se com quem quer que seja sem que se dê conta do processo que está experienciando (assim como o preparador de elenco é capaz de fazer ao conduzir o intérprete em seu processo de pesquisa, manipulando, com suas orientações e sem a resistência desse último, a expressão de sua emotividade e vida subjetiva).

É esse processo dialético e que pode beirar a perversão que Harold Clurman também aborda, ao se utilizar desse mesmo exemplo da relação entre Stanley Kowalski e Marlon Brando para apontar um certo limite, ou contradição, inerente ao uso do Método – uma espécie de “paradoxo” da técnica: o problema do trabalho de Brando em “Um Bonde Chamado Desejo”, segundo Clurman, seria o fato de ser tão bem sucedido a ponto de nos fazer, em determinado momento, torcer pelo abusador ao invés de se revoltar contra ele junto com a abusada⁹⁶. Isso porque a operação de identificação e deslumbre com

96 “Para um alarmante número de jovens atores, Kowalski era Brando e Brando era incrível! O fato de que Kowalski era largamente um crápula que assustava mais do que fascinava o próprio autor – a peça pretendia mostrar que, caso não fôssemos cuidadosos, tais crápulas poderiam vir a dominar a nossa sociedade – esse fato escapou à horda de imitadores de Brando. Eles colocaram em uma mesma escala o cara durão, o aspecto delinquente da caracterização, com uma negligência, uma rebeldia, uma “liberdade” e um senso de força bruta que a performance parecia a eles simbolizar. Através disso, eles achavam combinado um ideal inconsciente: forte poder criativo na atuação com uma revolta cega contra todas as formas de conformidade na vida e no palco.” CLURMAN, 1974, pg. 79.

o magnetismo que o trabalho do ator nos exerce é tão forte que, ao fim, todos desejaríamos de certa forma estar, como Stanley, subjulgando a arrogância impertinente e elitista de Blanche através da cena do estupro; ou ser, como Blanche, dominada nos braços de Marlon Brando. Ou, dialética e paradoxalmente, ocupando ambos os lugares da relação de força que se estabelece em cena – e, o que é pior, inconscientes de como fomos envolvidos nesse processo de identificação que nos coloca em tal posição. Logo, incapazes de nos distanciar (tomando de empréstimo o termo brechtiano) da situação encenada pelo drama e, com isso, reconhecer os limites e contradições dessa situação, adquirindo um novo grau de consciência sobre ela. Em outras palavras, esse uso irrestrito do poder de identificação impediria não só a emancipação do intérprete enquanto profissional, mas também do público – e, no limite, essa emancipação em relação ao domínio que a obra exerce leva à esfera de uma emancipação de ordem política.

Imagem 34 e 35 – Marlon Brando como Stanley Kowalski, em dois momentos de “Um Bonde Chamado Desejo”: com Jessica Tandy na montagem teatral de 1947 (Imagem 34 à esquerda) e com Vivien Leigh na adaptação cinematográfica de 1951 (Imagem 35 à direita), ambas dirigidas por Elia Kazan



Recuperando, porém, a citação de Brecht sobre as conquistas do trabalho de Stanislavski em relação à simpatia provocada pelo destino de personagens de origem proletária, a identificação possível do público com Stanley é a vitória do protagonismo de um imigrante polonês trabalhador de uma fábrica em Nova Orleans sobre uma mulher oriunda da aristocracia rural branca do sul estadunidense (e se torna essencial considerar aqui que o acento britânico da interpretação de Jessica Tandy e Vivien Leigh deixa essa expressão aristocrática ainda mais evidente). E Leigh, não devemos esquecer, estava marcada para sempre no imaginário do público como Scarlet O'Hara, heroína do épico sulista “E o Vento Levou...”, que foi um sucesso arrebatador de público e crítica dez anos antes...⁹⁷ A própria situação de falência de Blanche, e sua dependência material da hospitalidade da irmã no cortiço onde mora com o cunhado, já a coloca nessa relação “desprotegida”, tornando-a presa fácil tanto para a manipulação de Stanley no seu jogo de desmascarar a falsidade por trás de suas afetações, quanto para o desejo de “desforra” de um público em relação às suas elites históricas.

Essa relação imediata entre a representação da figura proletária na tela e a identificação do público é mais um resultado do sucesso do trabalho do Método. E isso se dá em duas instâncias: primeiro, por conta da potencialidade de permitir ao intérprete um encontro produtivo com suas capacidades enquanto ator, através mesmo da consciência das características específicas de sua expressão pessoal, em consonância com suas origens – lembrando aqui, mais uma vez, a ideia de ancoramento do sistema de Stanislavski no complexo cultural dos próprios intérpretes, no mais das vezes os atores que integraram essa espécie de “geração heroica” do Método eram de origem imigrante e proletária; e segundo, pela capacidade do grande público consumidor do cinema (enquanto meio de cultura de massas) se ver cada vez mais representado nas telas.

97 *Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1940, EUA.

Ainda que o Método tenha entrado de vez no cinema de Hollywood apenas na passagem dos anos 1940 para os 1950, a adoção da fala através do som no início dos anos 1930 já revelou a capacidade do cinema de ampliar a imagem que um país possuía de si próprio, ou transmitia de si para o mundo. Enquanto a comunicação gestual corrente no cinema mudo era baseada (como já foi mostrado através da pantomima) na execução de um repertório físico pré-determinado que facilitava a construção de estereótipos conhecidos, o som revelou para as plateias mais distintas os mais diferentes sotaques e modos de falar que compõem a diversidade da expressão verbal no país, revelando a influência inequívoca do uso do idioma por ex-escravos negros e imigrantes europeus na constituição geral da língua falada nas ruas das grandes cidades. Levando em consideração o tamanho e a complexidade de um país como os EUA, podemos entender certo caráter democrático que sempre foi conferido ao cinema por registrar a existência e garantir a reprodução das mais diversas formas de expressão através das novas estrelas de cinema que surgiram a partir dos anos 1930.⁹⁸

Assim, compreendemos como o estabelecimento do Método, capaz de naturalizar uma expressão cênica mais de acordo com a origem dos intérpretes, não seria algo incomum de acontecer no desenvolvimento do sistema produtivo de Hollywood, servindo, pelo contrário, como uma luva para os objetivos da indústria diante das grandes massas que surgiam como público em potencial para ser conquistado para seus filmes. O crítico Michael Denning também comenta o papel essencial que a origem popular das grandes estrelas

98 Vale sempre ressaltar, no entanto, que essa representatividade não pode ser nunca entendida de forma generalizada, sendo evidente o reconhecimento dos limites do cinema hollywoodiano ao tentar abordar, de forma mais radical, os conflitos estruturantes da organização social dos EUA. Afinal de contas, nem Stanley Kowalski nem Marlon Brando são, por exemplo, negros, latinos ou asiáticos, o que nos faz pensar na política de segregação racial que engrossa o caldo do cenário da luta de classes na sociedade estadunidense. Porém, discutir a abrangência do Método em relação à inserção e consequente possibilidade de construção da identificação do público com personagens de um espectro étnico-racial que fuja ao padrão branco europeu demandaria um aprofundamento bem maior do que cabe, por ora, nos limites desse livro, ficando como sugestão para uma continuidade dessa discussão, em um outro momento.

surgidas nessa década teve para estabelecer a adesão das massas aos novos produtos da indústria cinematográfica – figuras como James Cagney ou John Garfield, com suas feições características e seu modo de falar e agir mais colado com o cotidiano das classes trabalhadoras. O mesmo papel que, nos anos 1950, facilitou a adesão do público a atores como James Dean, Montgomery Clift ou Marlon Brando.

Depois do sucesso arrebatador de Stanley Kowalski, suficiente para garantir ao seu intérprete um lugar de destaque no interesse das grandes produções de Hollywood, Brando não opta por trilhar o caminho tradicional que o levaria a interpretar as figuras clássicas da tradição dramática.⁹⁹ Sua opção por Hollywood ao invés da Broadway, assim como pela novíssima dramaturgia estadunidense ao invés dos grandes clássicos do teatro, reflete um movimento de renovação do imaginário cultural do país. Como diria James Naremore: “Ele [Brando] é um momento decisivo no cinema estadunidense, um desses atores que representam um tipo com tanta força que seu trabalho se torna um aspecto persistente de sua cultura.”¹⁰⁰

Ao se retirar para as telas do cinema, Brando segue esse movimento buscando assim novos personagens que uma nova tradição estava formulando. E essa tradição, como estamos vendo até então, baseia-se no estabelecimento de um repertório dramático construído a partir da elaboração da experiência da classe trabalhadora do país, inaugurando uma espécie de novo cânone de grandes personagens do cinema. Em “Sindicato de Ladrões”, Terry Malloy cria uma espécie de “tipo” que se tornaria um modelo a ser reproduzido e atualizado por novos atores de Hollywood durante as próximas décadas.

99 “Quando rejeitou a capa preta de Hamlet e o verso dramático pela jaqueta de couro e o balbucio feroz de seus mais famosos personagens nas telas, Brando deixou para trás uma tradição de mais de três séculos, em que um sério candidato pelo posto de “maior ator vivo” era testado nos maiores papéis do repertório dramático. Ao escolher trabalhar em Hollywood não apenas pelos grandes salários (motivo que arrastou atores para o Oeste por décadas) mas também pelas oportunidades artísticas e impacto social dos filmes, Brando fez mais do que qualquer outro ator para legitimar a atuação no cinema”. JONES, 1986, pg. 168.

100 NAREMORE, 1988, pg. 205.

Um personagem que expressa, em sua trajetória, uma postura e um anseio típicos de toda uma geração, tanto de espectadores quanto de artistas, que tinham em comum a experiência de tentar viver na contramão de uma cultura direcionada pelo lucro, pelo sucesso pessoal espontâneo e pela exigência de seguir as regras de um sistema desigual, perverso e persecutório.¹⁰¹

Porém, se nos anos 1930 a expressão estética da classe artística plasmou-se através de um sentido de potência de ação coletiva como forma de resistência, nos anos 1950 o sentimento de impotência, dúvida e desorientação de Terry Malloy expressam um testemunho diferente, conferindo uma outra profundidade para o tipo representado. Assim, é talvez a constatação da possível falência de um projeto coletivo, e o desejo de renúncia à aceitação passiva desse destino, o que pode estar por trás da famosa fala de Terry para seu irmão Charley: “Você não entende! Eu poderia ter tido classe. Eu poderia ter sido um competidor, eu poderia ter sido alguém, ao invés de um vagabundo, que é o que eu sou, vamos encarar isso.”¹⁰²

c) Kazan na beira do cais: entre a liberdade do trabalho colaborativo e o controle da autonomia de ação

O trabalho de direção é total. O diretor determina tudo. Cada escolha que você faz, acredite ou não, é igualmente importante. É você quem deve fazer as decisões básicas, porém, elas não

101 Naremore propõe uma espécie de linhagem de influência de Brando-Malloy no repertório cinematográfico de Hollywood para as décadas seguintes: “É difícil imaginar [Paul] Newman em “Um De Nós Morrerá” (*The Left-Handed Gun*, 1958), [Warren] Beatty in “O Anjo Violento” (*All Fall Down*, 1962), [Al] Pacino em “Serpico” (1973), [Silvester] Stallone em “Rocky: Um Lutador” (*Rocky*, 1976), [John] Travolta em “Os Embalos de Sábado à Noite” (*Saturday Night Fever*, 1977) [Richard] Gere em “Irmãos de Sangue” (*Bloodbrothers*, 1978) ou de fato qualquer outro *sex symbol* proletário Hollywoodiano até os dias de hoje (um exemplo mais recente é Sean Penn em “Caminhos Violentos”, ou *At Close Range*, 1985) sem nos lembrarmos de Brando nesse papel”. Op. Cit. Pg. 205.

102 “You don’t understand! I coulda had class, I coulda been a contender, I coulda been somebody, instead of a bum, which is what I am, let’s face it.”

devem, e geralmente não são realizadas só por você. Outros artistas, os quais você escolheu, os quais você guia, irão te ajudar a solucionar os problemas que você não consegue. Mas você deve saber o suficiente para apontar na direção precisa, para ser capaz de fazer as perguntas certas. Você deve saber o básico de cada ofício, o bastante para guiar e determinar – ou seja, para dirigir – esse processo tão multifacetado.¹⁰³

Tendo encontrado o ponto de flexão entre a expressão técnica (através do desenvolvimento do Método) e a experiência histórica, podemos focar novamente nosso olhar na análise do filme para ver como essa relação se manifesta na obra.

Já discutimos aqui o diálogo conflituoso entre os artistas e o sistema de produção, ou mesmo os embates na relação entre realizadores, que se viam tendo que trabalhar através de uma dinâmica de avanço e concessão que, muitas vezes, conjugou progresso e regressão formal em suas obras. É dessa forma que identificamos as marcas dessa relação na própria fatura de “Sindicato de Ladrões”: através de uma multiplicidade de pontos de vista que, por vezes, torna difícil a apreensão da tese defendida pelo filme, não progredindo de modo unilateral, antes gerando contradições internas – que, no seu limite, podem marcar até mesmo o final, onde o suposto êxito de Terry, o protagonista, é colocado em xeque pelo próprio conjunto da cena. Da mesma forma, viemos reconhecendo que esse registro se junta também com uma representação do protagonista como alguém sempre deslocado nos ambientes onde circula, uma figura em constante conflito com os coletivos ao seu redor. Ainda, alguém que não possui muito domínio ou consciência do processo que empreende. Como se a estrutura do filme, de certa forma, “desautorizasse” o protagonista. Dessa forma, ele necessita do apoio que encontra nas figuras de Edie e depois Padre Barry, para conduzi-lo no processo de romper com Jhonny Friendly e, por consequência, com seu próprio irmão, Charley. Ao fim, o que estamos percebendo é que o campo de disputas ideológicas que se

103 KAZAN, 2009, pg. 255.

encontra desde o projeto de realização desse filme em particular, através da cisão entre as posturas antagônicas dos artistas perante o Macartismo, pode também marcar a expressão e desenvolvimento técnico de toda a geração de artistas na qual seus realizadores se inserem.

Qual a relação existente entre a confiança bruta e manipuladora de Stanley Kowalski (conforme discutimos acima) e a rebeldia inconsciente e angustiada de Terry Malloy? Entre a expressão das duas figuras, há uma transição que sofre influência de diversos fatores. Por exemplo, o ambiente de relações estabelecidos no enredo de ambos os filmes. Stanley está mais próximo de um antagonista ao subjugar Blanche, sua vítima e representante falida do polo oposto ao qual ele se encontra no esquema social da luta de classes; Terry, ao contrário, é o protagonista, e parte integrante de um ambiente onde as relações de opressão e submissão acontecem de certa forma “entre iguais”, sendo o cais um reduto de imigrantes e trabalhadores onde os representantes do dinheiro e do poder (como os donos dos transatlânticos ou mesmo a lei do Estado) não aparecem. Ao mesmo tempo, Stanley age por interesses próprios em um processo de trazer à tona os segredos escondidos pelo delírio de Blanche, e que dizem respeito à herança devida à sua esposa, Stella. Terry, também movido por um estímulo pessoal relacionado ao afeto que sente por Edie, luta para conseguir expor a verdade que conhece sobre os negócios escusos que se escondem sob o código de silêncio do cais. Stanley não precisa de ajuda externa para agir, mas pressiona Stella e manipula Blanche, ou mesmo Mitch, para atingir seus objetivos. Terry, ao contrário, quer agir, mas não sabe como, necessitando de Edie e, principalmente, do Padre Barry para guiar suas ações e, de certa forma, “usá-lo” como peça essencial para o processo de desmanche do poder de Jhonny Friendly no cais.

Em comum, os dois personagens têm a execução do trabalho de Marlon Brando construindo sua expressão de forma medida e sistemática. Tanto a impulsividade de Stanley quanto a inocência de Terry não são frutos do acaso, mas forjadas em um processo de elaboração detalhado e dinâmico através da relação entre os artistas envolvidos

no ambiente de produção e filmagem (ainda, as filmagens de “Um Bonde...” carregam consigo o histórico da relação entre seus artistas desde a montagem teatral da obra na Broadway, que estreou quatro anos antes da produção do filme). Porém, esse ambiente de relações não é o mesmo no período entre a produção das duas obras.

Se em 1951 Kazan estava no auge do sucesso, acolhido como uma figura de destaque entre os membros de sua classe, em 1954 ele havia sido, como vimos, relegado ao mesmo tempo à condição de traidor entre seus colegas de trabalho (Brando entre eles), e pária entre aqueles que, com sua colaboração à HUAC, ele pensou que agradaria. Assim, entre a unanimidade do sucesso de “Um Bonde Chamado Desejo” e a polêmica sobre “Sindicato de Ladrões” existe a conflagração de um conflito interno na classe artística, situação que como estamos argumentando desde a introdução desse trabalho, se deve de imediato ao testemunho de Kazan perante a HUAC e, em linhas mais gerais, ao quadro de desmobilização do sentimento de classe operado pelo Macartismo. Essa relação de desentendimento “entre iguais” – conforme reconhecida no parágrafo acima sobre os conflitos de Terry Malloy com a máfia de Jhonny Friendly – marca de forma decisiva a fatura do filme. Ainda, nos ajuda a redimensionar a expressão daquele desejo de transformação dos laços de coletividade, ou dos pactos sociais de classe, que seria expresso pela simbologia do casamento e da formação de um novo laço familiar na relação entre Terry e Edie (identificado na primeira sessão desse capítulo com uma ideia de “realinhamento” de classe).

Nesse momento, para seguir identificando de que forma o filme se relaciona com os conflitos que marcaram a experiência da classe artística no período, ao mesmo tempo que se insere na trajetória de desenvolvimento do Método, devemos olhar para como a técnica é utilizada no processo de elaboração e criação do filme. Esse exercício pode nos revelar, talvez, de que modo o desenvolvimento da técnica e os debates acerca de seu uso é um tópico fundamental para discutir a trajetória da geração de artistas que estavam, no momento,

sendo alvo do processo Macartista – discussão que pode, talvez, estar sendo feita pelo próprio filme.

Como já foi reconhecido, o método de trabalho de Kazan, sendo totalmente tributário das experiências no teatro dos anos 1930, baseava-se em uma relação colaborativa entre direção e atores na qual esses últimos assumiam um papel fundamentalmente criativo, e não apenas reprodutivo das indicações do roteiro ou mesmo da direção. É por isso que a etapa de estudos e o processo de pesquisa do elenco sobre os papéis era tão importante, não se encerrando quando as gravações começavam. Pelo contrário, o set era ainda um laboratório onde, através da improvisação, o ator poderia encontrar a expressão física mais adequada para os conflitos vivenciados pelos personagens – conflitos que, sem sua realização concreta em cena e através do corpo do ator, não são mais do que conceitos e ideias. Para Kazan, “dirigir consiste, finalmente, no ato de transformar psicologia em comportamento.”¹⁰⁴

De acordo com essa ideia, o coração de um filme ou de uma peça de teatro é a ação, e essa é expressa pelo trabalho do ator. A coisa mais importante no início dos trabalhos é, assim, descobrir o que a personagem deseja, e como expressar esse desejo de forma concreta. Para Kazan, isso é o que ele chamava de “espinha” (*spine*) – no sentido de espinha dorsal, ou seja, aquilo que sustenta tanto as atitudes de cada personagem quanto o filme (ou peça) como um todo, e que pode ser compreendida como um correlato para o que Stanislavski chamava de “superobjetivo”.

Desse modo, o trabalho de construção das personagens e levantamento de cenas conduzido por Kazan com seus atores, se dava praticamente em três etapas:

- primeiro, era necessário descobrir o que cada personagem deseja, de modo a revelar a “espinha” de cada papel e, na conjunção de todos esses objetivos encontrar a “espinha” do filme

104 JONES, 1986, pg. 142.

como um todo. Para isso, Kazan fazia a cada ator a seguinte pergunta: “O que você quer?” Essa pergunta, direcionada diretamente ao personagem, deveria ser sempre respondida através de uma frase simples, com um verbo de ação no infinitivo, de modo a permitir que o intérprete responda de forma concreta, evitando a fluidez dos humores ou das emoções. Esse trabalho constituía um período de análise propriamente dita dos movimentos que compunham a trajetória da personagem, onde cada cena era decomposta em vários pedaços, ou “batidas” (*“beats”*). Cada pedaço corresponde a um momento do interesse e da ação imediata da personagem que, em seu conjunto e sequência, formam a trajetória daquela figura em cada cena, e no enredo como um todo;

- depois, o ator deveria considerar as circunstâncias e situações em que o personagem vive, e onde ele vai de fato agir para atingir seus objetivos. É próximo, em certa medida, da ideia de circunstâncias dadas apresentada por Stanislavski. No caso do início das pesquisas do diretor russo com seu sistema, parte desse trabalho poderia se dar, por exemplo, em laboratórios de campo em ambientes similares aos abordados pelo texto da peça, para que os atores pudessem apreender e compreender ao máximo o espaço habitado por seus personagens. No caso do trabalho no cinema, o próprio *set* de filmagem se transformava, no limite, em uma extensão do trabalho de laboratório. Se recuperarmos o caráter pretensamente documental de “Sindicato de Ladrões” (filmado, segundo o desejo de Kazan, ao “estilo neorrealista”), o trabalho de gravação em locação, ao invés de estúdios que reproduzissem a ambientação necessitada pelo filme, ajudava a compor, com maior concretude, as circunstâncias onde as personagens vivem e agem. Assim, de certa forma o cenário torna-se vivo e atuante tanto quanto um outro membro do elenco, pois ele oferece condições exteriores que servem ao ator de estímulo e material de trabalho, e à direção como elementos para serem apropriados pela cena;

- finalmente, caberia à equipe descobrir o “como” cada personagem age para atingir seus objetivos. Se as duas etapas anteriores (os objetivos de cada personagem e as circunstâncias dadas nas quais eles agem) configuram, em sua relação, os conflitos que montam e movimentam a estrutura dramática, é nessa terceira etapa que os atores podem colocar em prática esses conflitos, no momento de realização concreta da cena. E essa realização não se dá de forma pré-determinada ou imediata. Antes, depende de um trabalho de pesquisa da cena *in loco*, e essa pesquisa é realizada através da dinâmica de improvisação sobre as situações da cena. É através desse trabalho, realizado também no processo de gravação (que passa a ter um caráter mais de pesquisa do que de reprodução) que a cena começa a ganhar concretude, e que a colaboração do ator como propositos de imagem e ação para o filme é sentida.

Desse modo, podemos identificar que a noção de realismo de Kazan era diretamente ligada à ideia de ação, expressa através da tentativa de tornar físico, ou traduzir por comportamento, tudo o que é do reino do psicológico, que podemos chamar de subtexto das personagens. Para isso, entra um uso muito particular dos objetos e elementos da cena como uma forma de expressar, através de seu uso, a melhor configuração desse universo subjetivo das figuras. E, mais uma vez, a dinâmica de improvisação dos atores é o meio de encontrar as ações que permitiriam essa expressão. Com isso, conseguimos estabelecer a aproximação de Kazan do conceito de ação física, conforme apresentada anteriormente, e que definiria (junto com a exploração ininterrupta das circunstâncias dadas) a etapa mais posterior das pesquisas de Stanislavski, e que foi aprendida por Stella Adler com o mestre russo.

Podemos exemplificar esse método de trabalho através de algumas cenas do filme, onde os conceitos apresentados aqui são facilmente identificáveis. Não por acaso, escolheremos cenas que envolvem diretamente Terry Malloy com personagens que formam o

seu núcleo e através das quais ele define sua linha de ação. A ideia, com essas cenas, é capturar uma trajetória no desenvolvimento de Terry justamente por meio das relações que ele estabelece, e também captar como essas relações revelam o seu percurso, de um capanga manipulado por Charley sob as ordens de Friendly, para alguém que entra em conflito com o sistema de relações no cais: primeiro, Terry com Edie no diálogo que o casal estabelece na saída de reunião com padre Barry na igreja, quando Terry começa a desenhar uma nova relação através da qual ele pode redefinir sua postura perante os laços que tinha com Jhonny Friendly e o ambiente de trabalho no cais; depois, Terry com Charley na cena do táxi, no momento em que Charley, a mando de Jhonny, tenta dissuadir Terry de depor na Comissão do Crime – ameaçando-o com a morte, caso ele se negue a cooperar – e que de certa forma configura um acerto de contas de Terry com seu passado e suas velhas relações, através da exposição do conflito com seu irmão; por fim, poderemos discutir a relação de Terry com o Padre Barry, para compreender como o pároco se torna uma espécie de condutor de Terry, aconselhando-o a agir de forma mais estratégica para atingir seus objetivos – os de Terry e os do Padre que, perceberemos, talvez não sejam necessariamente os mesmos.

Com isso, tentaremos demonstrar que essa mudança de chave nas relações de Terry se torna não apenas representativa do enredo do filme, mas também de todo um ambiente de cooperação dos artistas na época, em consonância inclusive com o desenvolvimento de suas técnicas e relações de trabalho. Em outras palavras: essa trajetória parece nos sugerir que a consideração do uso do Método é constituinte não somente do repertório técnico que possibilitou a realização desse filme, mas também da discussão que o filme tenta estabelecer, em chave alegórica, com a experiência de seus realizadores em comparação com as personagens retratadas em cena – através de uma compreensão dinâmica entre técnica e assunto, ou forma e conteúdo.

TERRY E EDIE

Uma primeira coisa que nos chama a atenção na cena entre Terry e Edie é seu enquadramento: ela é, em grande parte, focalizada através de um plano americano (novamente a tendência aos planos americanos). Do ponto de vista da análise que vamos empreender (observando a técnica de interpretação) esse enquadramento nos interessa pelo fato de abranger, em um mesmo plano, os dois atores envolvidos. O plano americano que vai seguindo as figuras por meio de um *travelling* ao longo de grande parte da cena nos permite apreender o fluxo contínuo do trabalho de interpretação e a dinâmica ativa de improvisação por parte dos atores, já que a cena apresenta poucos cortes. O fato de envolver apenas dois atores facilita muito o processo de captura da improvisação e do jogo, mesmo a cena sendo gravada em locação, exposta a todo risco de imprevistos que uma filmagem a céu aberto pode oferecer.

Pensando no cenário, o plano americano ajuda a enquadrar essas duas figuras no ambiente onde elas estão se relacionando – evidenciando aqui a importância das circunstâncias para o desenvolvimento do diálogo entre o casal. E, em uma segunda instância, compreender o quanto de informação o ambiente nos oferece para enquadrar esse diálogo e essa relação dentro do pano de fundo do filme como um todo. Dessa forma, o cenário, conforme nos é dado a ver pelo enquadramento, age quase como um terceiro intérprete, um outro polo de significação na cena que se expressa, tal qual um ator silencioso, não por palavras, mas pelas imagens que oferece. De imediato, vemos Terry e Edie em uma praça pública que nos traz todas as referências do cenário onde o filme se passa, o cais do porto da periferia de Manhattan.

O espaço público como cenário do desenvolvimento de primeiro contato mais próximo entre os dois traz novamente para a cena a ausência de intimidade, ou privacidade, que demarca o enquadramento das relações do filme, deixando a vida íntima sempre exposta

à possível vigilância de todos. Não por acaso, esse cenário vivo às vezes se vale de outras figuras para interagir com o casal, como o mendigo que os aborda para pedir dinheiro e reconhece que Terry esteve presente no momento da morte de Joey Doyle, quase o denunciando para Edie como cúmplice. Ainda, há um outro elemento muito importante na constituição desse cenário: a presença da igreja ao fundo da cena, o lugar de onde Terry e Edie fugiram na sequência anterior, quando estavam na reunião promovida pelo padre Barry e que foi interrompida pelos capangas de Friendly. A igreja se encontra presente também na notícia da formação de Edie em um colégio de freiras em Tarrytown, o que reafirma, de maneira indireta, a presença e a influência de padre Barry. E o desenvolvimento futuro da relação entre Terry e Edie, mediados pelo padre, só vem a confirmar essa influência como algo que, mesmo que se afirmando no filme mais para frente, já se encontrava indicada desde antes.

Um último elemento do cenário que interessa na composição desse quadro é o ambiente esfumaçado que domina a praça, de certa forma bloqueando o espaço público. Esse ambiente enevoadado, mesmo que em plena luz do dia, traz um aspecto simbólico que se comunica com as imagens de bloqueio que já reconhecemos como constantes ao longo do filme. Nessa cena mesmo, próximo de sua conclusão, um dos poucos *c/oses* enquadra Edie tendo como pano de fundo o *skyline* de Manhattan capturado atrás das grades da praça – as mesmas grades, reconheceremos depois, de onde Barry assiste à confissão de Terry. É interessante notar que essa fumaça não se deve às condições climáticas da locação no momento da filmagem, mas foi produzida pelo fotógrafo Boris Kauffman, através do uso de latões queimando folhas e troncos, evidenciando, assim, um cenário composto por escolha da direção (é possível ver, ao fundo da cena, esses latões produzindo fumaça, como se servissem de aquecedores).¹⁰⁵

105 Como nos informa Kenneth Hey no ensaio “Ambivalence as a theme in *On the Waterfront* (1954): An interdisciplinary approach to film study”, 1979, *American Quarterly*, Vol. 31, nº 5, Special Issue: Film and American Studies, pags. 666-696.

Com todo esse ambiente armado, o diálogo de Terry e Edie torna-se um ponto de conflito evidente. Sabemos que ele envolve a irmã da vítima e alguém que esteve relacionado, indiretamente, com o assassinato que abre o filme. Assim como sabemos da tensão envolvida nesse diálogo, já que Edie está lutando para trazer à luz os culpados pelo crime e Terry está em franco debate com sua consciência. Porém, é nesse momento que o interesse afetivo entre o casal começa a se desenhar. Isso traz um outro ponto de consideração do uso do plano americano. Mesmo que sendo uma cena romântica, ela não segue o uso convencional da técnica de campo e contracampo, que possibilita um enfoque dos enamorados por enquadramentos mais fechados. Como o jogo entre as figuras está se desenvolvendo de forma subtextual, não dita – já que as palavras propriamente expressam um diálogo mais amistoso de conhecidos antigos que voltam a se encontrar depois de um tempo – o plano americano dinamiza a força de expressão da cena. É levando isso em consideração que podemos entender o momento mais significativo, que ocorre justamente por conta de um ato fortuito e aparentemente sem importância.

Quando Edie vai vestir o seu par de luvas, uma das mãos cai no chão, e Terry a recolhe. Mas, ao invés de devolvê-la para a menina, ele continua andando com a luva, para o desconforto de Edie, que a todo instante olha para as mãos de Terry, enquanto segue o diálogo. Terry fica limpando a luva, e em determinado momento a veste. Curiosamente, nesse momento eles não se olham muito, apenas falam enquanto toda uma outra forma de contato é virtualmente estabelecida entre os dois através das luvas que eles compartilham, estando uma peça do par na mão de cada um dos envolvidos na cena. A luva, aqui, adquire a função de um objeto expressivo pelo fato de concentrar em seu uso uma gama de sentidos acumulados que, a princípio, ela por si só não carrega enquanto objeto inanimado. O contato efetuado através dela pelo casal que está começando a se aproximar já indica essa espécie de máximo de intimidade permitida, dando-se de forma quase que cifrada em meio à praça pública.

Ainda, quando Terry veste a luva de Edie o que vemos, em chave simbólica, é uma espécie de invasão (ou penetração) por meio da expressão do contraste de suas mãos brutas, assim como toda sua figura, com a delicadeza do acessório feminino – ainda por cima branco, cor da pureza – de Edie. Se lembrarmos que Terry é um ex-boxeador, o gesto dele ao vestir as luvas traz para a cena, ao mesmo tempo, uma agressividade que corrobora com o quase estupro que sua atitude simboliza (o que reverbera ainda o grau de contato íntimo que Terry é habituado, já que o vimos sendo dominado por trás por Jhonny Friendly, no bar), mas também um certo elemento patético, já que agora ele só é capaz de vestir luvas como essa, de uma jovem solteira, ao invés de luvas de boxe. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, Terry é delicado com a luva de Edie, limpando-a com calma e a vestindo com cuidado, até o momento em que, para compor ainda mais a contradição dos gestos, é Edie quem executa uma ação vigorosa ao arrancar o acessório das mãos de Terry de forma brusca.

Essa composição de sentidos ocultos no uso do objeto configura o gesto de Terry (ao recolher do chão e vestir a luva de Edie) como uma ação física executada pelo ator, para expressar um subtexto que suas palavras não expressam. É evidente para nós, aliás, que Terry está interessado em se aproximar de Edie, seja por conta de uma atração física ou sentimental, seja por conta de sua consciência culpada pela morte de Joey. Assim, tomar a luva é uma forma de tomar Edie em suas mãos, unir-se a ela, ou mesmo colocá-la sob seus cuidados. Ainda, a relação através do objeto torna-se mais interessante por ele adquirir um valor diferente para cada figura envolvida na relação: é através da luva que Terry expressa seu desejo de estar com Edie; assim como é também através da luva, das tentativas frustradas de recuperá-la, que Edie expressa, pelo menos nesse momento, seu desconforto por estar sozinha com Terry, e sua intenção de se desvencilhar dele.

Ainda, o aspecto mais interessante na análise da significação desse objeto se dá ao levarmos em conta que esse momento não estava previsto no roteiro, nem foi algo combinado como marcação

de cena. Ele aconteceu durante a gravação, seguindo a dinâmica de improvisação. Brando então aproveitou a deixa e rapidamente pegou a luva do chão para sua colega, continuando a desenvolver o encontro levando em consideração a interferência, e a oportunidade, que o evento representou para o andamento do trabalho de ambos enquanto intérpretes. Desse modo, produz-se um maior acúmulo de sentidos através da colaboração dos atores, que trazem uma interferência criativa que se realiza pela operação de uma inteligência interior ao desenvolvimento cênico, própria do ofício dos intérpretes, constituindo, nas palavras de James Naremore, “uma escolha muito mais de um ator do que de um roteirista”.¹⁰⁶

O fim do evento com a luva marca uma virada no clima da cena. Quando Edie finalmente recupera o adereço, de certa forma ambos já se tornaram um pouco mais próximos. Mesmo que saia do quadro deixando Terry sozinho, quando ele insiste no assunto do passado comum entre ambos (“Você não se lembra de mim, não é”, ao que ela responde “Lembrei assim que o vi”) Edie passa a sorrir para ele. Nesse momento também, curiosamente, a cena vai aos poucos assumindo uma estrutura narrativa mais convencional dentro do esquema de cenas românticas em Hollywood. A trilha, que até o momento se compunha apenas de som ambiente, introduz um tema romântico, delicado. Quando Terry vai de encontro a Edie nas grades que beiram a praça, o enquadramento vai se fechando até assumir, ao fim da cena, o jogo de campo e contracampo, introduzindo um ritmo de edição que se constrói a partir da montagem de diferentes planos e, em consequência, possivelmente mais cortes na dinâmica de trabalho dos atores.

Porém, ainda assim o Método se mostra como um elemento constituinte de significação na construção da cena. Em determinados momentos a fala se interrompe, e as personagens se comunicam

106 “A luva em *Waterfront* também tem um propósito, mas um que parece ser relativamente não motivado, uma escolha muito mais de um ator do que de um roteirista; o gesto de Brando em pegar o adereço não é induzido por outra coisa que não um acidente, e por essa razão isso aparenta espontâneo, contribuindo para o amor pela verossimilhança que o cinema naturalista tem”. NAREMORE, pg. 204.

apenas por olhares – acompanhados pelo jogo de enquadramentos em primeiro plano no rosto dos intérpretes. Ou mesmo a fala, quando vem, é precedida por um tempo de reação de Edie, no caso, que revela, através de sua expressão facial, seu embraço e dúvida quando Terry pergunta se voltará a vê-la, ao que ela responde apenas, “Para que?”. Esse tipo de tempo de resposta preenchido pela atividade da expressão facial da atriz é um exemplo de demonstração do pensamento (subtexto) possibilitada pela técnica de interpretação. A cena, assim, constrói-se até o fim através de uma dinâmica que depende tanto quanto, ou até mais, do jogo dos atores do que necessariamente apenas das palavras escritas no roteiro.

Em relação ao diálogo textual propriamente dito, é preciso ressaltar o assunto da discussão que engaja o casal. O início da conversa, por conta da interferência do mendigo que reconheceu Terry, se dá ao redor da morte de Joey. Edie pergunta a Terry de que lado ele se encontra, ao que ele responde “Do meu, Terry!”, expressando o desejo de uma independência de ação que sabemos que ele não tem – seja pela sua ligação com a quadrilha de Friendly, seja por sua falta de consciência sobre como agir de forma autônoma para conduzir suas ações em direção aos seus objetivos. Edie, ao contrário, se coloca desde o princípio como uma pessoa que, mesmo sendo uma jovem mulher solteira nesse ambiente tipicamente masculino, conquistou através da educação uma independência em relação ao seu lugar de origem, o que a permite olhar com distanciamento, a ponto de confrontar até mesmo seu pai para tentar transformar as relações do lugar. Coincidentemente ou não – em um tipo de confluência do acaso que só pode ser explicado pela repetição constante da dinâmica de improvisação que compõe o jogo de cena – a luva de Edie cai no chão exatamente quando Terry pergunta sobre o colégio de freiras onde ela estudou. O assunto já estabelece um conflito velado entre Edie e o universo de Terry. Quando ele diz admirar pessoas inteligentes, citando a formação de seu irmão Charley, Edie, que revelou querer ser professora, responde: “Não é apenas sobre ter inteligência. É sobre como você usa ela.”

Com essa postura Edie não apenas confronta Terry, mas oferece para ele um ponto de apoio. O fato de o rapaz ainda estar vestindo a luva durante esse diálogo já estabelece uma conexão entre ambos, e reverte a ideia inicial de que, através do uso do adereço, ele apenas a mantém presa na conversa. É como se, ao vestir a luva de Edie enquanto ouve suas ideias, Terry experimentasse um vislumbre do ponto de vista dela, e pudesse, por um momento, vislumbrar também a possibilidade de enxergar a vida como ela. Após recuperar o objeto de forma brusca, Edie ainda oferece uma chance de aprendizado – ou de reaprendizado – ao criticar a postura pedagógica que Terry relata ter recebido das freiras no colégio onde estudou na juventude. Segundo conta, elas batiam muito nele tentando dominá-lo, e ele as enganava (revelando uma formação pessoal que se construiu na base da mentira e da desconfiança até mesmo dentro do colégio). O diálogo segue da seguinte maneira:

EDIE – Talvez elas não soubessem como lidar com você.

TERRY – Como você teria feito?

EDIE – Com um pouco mais de paciência e bondade. Isso é o que torna as pessoas más e difíceis, os outros não se importam o suficiente com elas.

É nesse momento então que um jogo silencioso de *closes* nos rostos dos dois atores captura o momento em que a aliança é formada: Terry, agora encabulado, desvia o olhar por um momento enquanto masca o chiclete e torna a olhá-la; Edie sorri para ele de forma amistosa; quando a câmera retorna ao rapaz, ele oferece companhia para que ela não volte sozinha para casa, alegando protegê-la contra as más intenções dos homens que circulam pelas ruas da região – e cuja índole, nós sabemos, ele conhece muito bem.

É interessante notar como esse tema do processo de formação, ou instrução, determina a relação do casal. Na cena do casamento (analisada no início desse capítulo) o modo que Edie usa para

se referir a Terry antes de fugir do bar estabelece a imagem comum do rapaz como uma figura aparentemente irracional, um animal que apenas age por instinto e que reage somente à fisicalidade. Ela o chama de “vadio” (“*bum*”), uma gíria que tem uma conotação muito específica no original em inglês, e está relacionada a gatos de rua, algo como “vira-latas”. Terry, nessa mesma passagem justificou-se por não depor na Comissão dizendo que não iria morder o “queijo” na “ratoeira” que estava sendo armada – recusando-se assim a agir como um “rato” (no filme aparece também a expressão “*cheese eater*”, ou “comedor de queijo”). Essas duas qualificações se juntam à recorrência do termo para delator (“*pigeon*”, ou “pombo”) no estabelecimento de uma representação nada lisonjeira de Terry, como toda forma de animal urbano rasteiro, marginal (mesmo o pombo sendo uma ave, é uma ave suja, que é chamada popularmente de “rato de asas”). E, não por acaso, essa mesma simbologia animal era usada nas gírias para se referir ao delator (juntando-se ainda à “*canary*”, que ouvimos para qualificar Joey Doyle na primeira cena do filme).

Essa qualificação, porém, não afugenta Edie. Ao contrário, parece atraí-la. Segundo seu pai, ela sempre teve o hábito de cuidar de animais vadios. Ao conversar com Pop Doyle após o diálogo com Terry na praça, Edie afaga um pequeno gato no colo. Seu pai refere-se a Terry, pela primeira vez, com o adjetivo que Edie usa no fim da cena do casamento (“*bum*”). Ele então relembra que, certa vez, ela escolheu para adotar, entre vários gatos saudáveis, um animal com seis dedos e vesgo de um olho. Edie teria, assim, uma vocação para acolher os defeituosos. Em relação a Terry, talvez sua incapacidade, seu “defeito congênito” está em sua ambiguidade moral. Ele é um capanga da gangue de Jhonny Friendly, mas não tem a falta de caráter necessária para se manter do lado dos criminosos. Assim, ele é um brutamontes “diferente”: um animal irracional que deseja – e precisa – ser domesticado.

TERRY E CHARLEY

Mesmo se passando em um ambiente fechado (o interior de um carro), ao contrário da cena entre Terry e Edie analisada acima, o enquadramento mais aberto no diálogo entre Terry e Charley também nos permite abranger com o olhar a totalidade da relação entre os dois atores envolvidos. Desse modo, a tela se configura como uma espécie de palco de teatro de câmara, o que vai de encontro à natureza dessa cena em particular: uma conversa íntima entre dois irmãos, permeada de segundas intenções e interditos, e que resulta em um acerto de contas com um evento do passado que tensiona, no presente, a relação de ambos – o fato de Charley ter feito Terry perder uma grande oportunidade em sua carreira como boxeador por conta de uma ordem de Jhonny Friendly.

Curiosamente, a cena também mostra, no início, uma ação envolvendo um par de luvas, dessa vez por parte de Charley que, ao receber Terry no carro, aperta nervosamente suas luvas de couro com as mãos. Essa ação de Rod Steiger nos informa do estado interno de seu personagem. Afinal, nós o acompanhamos na cena anterior a essa, quando ele foi incumbido por Jhonny Friendly da missão de manter Terry em silêncio, novamente negociando as decisões do irmão pelos interesses do chefe. Porém, dessa vez Charley sabe que não apenas a carreira de Terry está em jogo, mas a vida de ambos. É Terry apenas que, ao contrário de nós, não sabe o que o espera nessa conversa, assim como as consequências futuras do encontro – a execução de Charley, que o levará finalmente a se decidir pela delação. Mas, em uma espécie de ironia dramática, Terry entra em cena já tematizando o silêncio de Charley ao dizer em tom de brincadeira descompromissada que “Ninguém nunca o impediu de falar” (imagem 36).

Imagem 36 – Plano inicial aberto, com clima amistoso



Imagem 37 – Mesmo plano, mas com clima mais tenso



Imagem 38 – Terry ouvindo Charley



Imagem 39 – Charley ouvindo Terry



Essa observação de Terry é interessante pois evoca de uma vez os vários assuntos interligados que o filme vem discutindo. A necessidade de falar, ligada à ideia de ter a oportunidade de dizer/impedir a fala traz de volta o assunto da delação, que é o motivo do encontro entre os irmãos. Ao mesmo tempo, Charley diz que se aproveitará do fato de ter que cobrar uma aposta no caminho para usar esse tempo e falar com Terry, o que introduz o tema do envolvimento de Charley no negócio de apostas de Friendly, que foi exatamente o motivo pelo qual, no passado, Terry teve que perder a luta que o levou a abandonar a carreira de boxeador. Ainda, todo esse jogo entre falar e silenciar, dizer uma coisa para expressar outra, faz indiretamente um comentário sobre a técnica de interpretação, que se ocupa largamente em possibilitar a expressão da corrente subterrânea de pensamentos e intenções escondida por baixo da aparente superficialidade das palavras do texto. Por assim dizer, o Método permite que a expressão física dos atores “falem por si”, ainda que as palavras silenciem. Dessa forma, o uso do Método oferece também um modo vigoroso de “quebrar o silêncio” determinado pelas convenções. É óbvio que, ao entrar no táxi e comentar sobre o silêncio de Charley, Terry não estava consciente sobre todos esses sentidos interligados, o que evidencia mais uma vez o ponto de vista autoral implícito montando a situação para que ela se encaminhe da melhor forma para atingir o objetivo pretendido.

Quando o assunto toca diretamente a intimação recebida por Terry para depor, o enquadramento da cena se fecha no rosto dos dois atores, mas ainda assim abrangendo a ambos em um mesmo plano. Daqui para frente, a cena seguirá nesse registro, através de um esquema de planos de campo e contracampo que, ao invés de mostrar a frontalidade de um rosto em contraste com as costas da cabeça do interlocutor, vai estabelecer um jogo de registrar, no mesmo quadro, um rosto de frente e o outro de perfil (conforme as imagens 38 e 39). Dessa forma, o quadro mantém em evidência a expressão da figura que ouve, registrando a reação dessa figura através dos olhares, reações e respiração. Depois, enquanto Charley apresenta a proposta de Friendly para comprar o silêncio de Terry, é esse quem vemos de perfil em silêncio, no canto direito da tela, reagindo ao que ouve de forma dinâmica, o que possibilita a expressão de um “monólogo interior” tão eloquente quanto a fala de Rod Steiger.

Então, quando Charley, mais nervoso, revela que a depender da resposta de Terry o destino da viagem de ambos pode ser a execução do irmão (“Decida-se antes que a gente chegue na rua River, 437”, aludindo a uma possível emboscada para à qual está levando Terry), a cena apresenta um *close* mais demorado apenas no rosto de Brando, enquanto Terry processa a informação que recebeu. Nesse momento, a ideia de monólogo interior se expressa com maior eloquência. Aqui podemos flagrar, de forma muito evidente, uma mudança de “batida” (ou “beat”) no percurso de Terry dentro da cena. Durante os quase vinte segundos de silêncio que se seguem à revelação de Charley, Terry está confuso, tentando entender o que se passa. Ele franze a testa, olha para o outro lado, suspira (tudo capturado pelo foco em primeiro plano no seu rosto) e ainda pergunta por duas vezes “Antes que a gente chegue onde, Charley?”.

É nítida a eloquência do pensamento de Terry, sendo expresso apenas pelas alterações da expressão facial de Brando. Charley, por contraste, quando volta a falar pressionado pela pergunta confusa

de Terry, torna-se mais verborrágico, falando sem parar enquanto Terry permanece reagindo em silêncio, compondo um diálogo mudo que nos permite inclusive perceber uma espécie de comentário, ou crítica, à atitude desesperada de Charley. Essa ação por reação, ou resposta silenciosa, mas eloquente, da parte de Terry o coloca imediatamente em uma situação de domínio da cena. Diante do aparente descontrole executado por Rod Steiger, o gestual medido de Brando assume uma eloquência tão forte, ou ainda mais poderosa, que as palavras. Isso é evidente no momento em que Charley aponta uma arma para o irmão, para forçá-lo a se decidir por colaborar com Friendly. Com um gesto apenas, repetindo o nome de Charley enquanto balança a cabeça incrédulo com o que se passa, Terry abaixa a arma, desarmando seu interlocutor. Desse modo, toda a perplexidade de Terry para com a atitude do irmão consegue caber em apenas uma interjeição: “Uau, Charlie...”

Essa intervenção introduz uma mudança de clima na cena, anunciada pela entrada da trilha. Tendo atingido o seu clímax gradativamente através do jogo entre as palavras e o monólogo interior dos atores, chegamos então a um ponto de inflexão a respeito do assunto da delação. A discordância dos irmãos os impede de avançar, impedindo, assim, o encaminhamento da cena dramática, que exige uma reação cumulativa a cada ação apresentada. Diante da recusa de Terry em colaborar, Charley deveria executá-lo, mas sua relação de fraternidade – assim como, talvez, sua consciência pesada pela condição atual do irmão como um “vadio” dependente dos favores de Jhonny Friendly – o impede de agir. Então, o nó do passado de ambos (o assunto da luta de boxe perdida por Terry) emerge. Nesse momento, é como se os subtextos que estavam em plena ebulição no pensamento dos personagens não se contivessem mais na forma de monólogo interior, e igual ao conteúdo de uma panela de pressão, exigissem ser liberados, quebrando o silêncio através da fala.

Essa alusão de um jorro exterior sob o movimento da pressão interna não foi estabelecida aqui ao acaso, mas evoca a imagem da liberação da fumaça e do apito da chaminé de um navio, durante

a análise da cena da confissão de Terry a Edie. Porém, no diálogo entre Terry e Charlie o filme não adota a mesma estratégia da sobreposição dinâmica de sons e imagens para representar o momento através dos efeitos da montagem (condensando toda a escalada da tensão em pouco mais de um minuto de cena). Ao contrário, a montagem abre espaço para o desenvolvimento, em forma dramática (ou seja, através da dinâmica do diálogo) do acerto de contas necessário.

Nesse momento, é retomado o enquadramento inicial, abrangendo a todo o interior do veículo e os dois personagens em um plano americano. Porém, no expressivo silêncio que se segue, preenchido pela trilha e pelo gestual dos atores, percebemos que em comparação com o início da cena, a dinâmica da relação está completamente alterada (imagem 37). Então, o passado vem à tona através da rememoração da noite fatídica da luta perdida por Terry. Apenas com esse assunto resolvido entre ambos através da conversa – da exteriorização verbal do processo de repressão interna sobre o evento do passado, em um exercício quase que psicanalítico de elaborar a dor por meio do pensamento e da fala – é que a dinâmica do presente poderá ser reestabelecida e, com isso, as decisões necessárias para o prosseguimento do enredo poderão ser tomadas. Mas esse acerto de contas não foi imediato, e nem motivado por eventos externos. Antes, foi preparado longamente pelo acúmulo de silêncios carregados de sentido interno, sentido esse que, ao longo da cena, foi sendo soterrado por um fluxo de diálogo que não se permitia, ou não sabia, tocar no assunto principal que movia a intenção do subtexto dos personagens – intenção oculta das palavras, mas perceptível por meio do comportamento, da ação e da reação das figuras em cena (não por acaso, é apenas nesse momento, já tendo decorrido mais de uma hora de filme, que os irmãos podem tocar no assunto).

Diante da resistência de Charley em assumir a culpa pelo que aconteceu ao irmão (culpando o técnico que o preparava para lutar na época) Terry finalmente fala, produzindo um longo monólogo

através do qual expõe pela primeira vez sua mágoa, e as reverberações dessa na sua condição atual. Com a situação invertida, agora é Charley quem ouve em silêncio enquanto sua reação é expressa pelo seu rosto em primeiro plano, produzindo também, por sua vez, um monólogo interior capturado pela câmera.

Não é mais necessário, depois disso, revolver ainda mais o assunto, ou Charley responder a Terry. Torna-se evidente sua atitude em finalmente assumir a responsabilidade pela “vida perdida” do irmão. Tanto que, ao fim da cena, a resposta de Charley já volta a colocar o presente em movimento de maneira imediata: ele diz que vai mentir a Friendly sobre a conversa, dá a arma para Terry (“Você vai precisar dela”) e parte após ficar sozinho no carro, para sua execução – dessa vez estando ele, assim como Terry no início da cena, inconsciente do que o espera, já que através de uma triangulação do olhar do motorista do carro com a câmera percebemos que Charley não será guiado para onde ele espera ir.

Finalmente, depois desse diálogo entre os irmãos aquele ritmo incessante do maquinário dramático (discutido durante a cena da confissão de Terry a Edie) é posto novamente em movimento – sendo que, de agora em diante, ele só será interrompido com o fim do filme. Depois de ter enfrentado a relação não resolvida que tinha com seu irmão, Terry pode se preparar para cortar esse laço com seu passado e se encaminhar para a delação. A partir de agora, tudo é decisão. Ao deixar Terry partir, Charley escolhe o lado do irmão diante de Jhonny Friendly, o que lhe custa a vida. Terry, por sua vez, decide procurar Edie para tornar evidente para ela que está ao seu lado, apostando mais no fortalecimento do novo laço que ele quer estabelecer com ela, do que na manutenção das antigas relações. Depois, ao ver o irmão morto Terry decide ir ao confronto do chefe da gangue. Porém, mesmo com essa atual potência de resolução definitiva do conflito que, desde o início, o impedia de realizar seus objetivos (sua “espinha”, resgatando o termo usado por Kazan), Terry ainda não age sozinho. Assim como seu interesse por Edie e o desejo da menina em solucionar a morte do irmão o levaram a se desvencilhar de suas obrigações com Jhonny Friendly, agora é a interferência de Barry que o influencia.

TERRY E PADRE BARRY

Ao deixar o carro onde conversou com Charley – e imediatamente antes de encontrar o corpo do irmão pendurado por um gancho no muro – Terry corre para a casa de Edie. Encontrando a porta trancada por ela, que se recusa a recebê-lo, suas atitudes seguem a mesma lógica de comportamento que lhe é habitual: com uma fúria descontrolada que não admite interrupção, ele arromba a porta com brutalidade e avança sobre a menina para conseguir beijá-la. Se não soubéssemos se tratar de um homem apaixonado, esperaríamos reconhecer em Terry um assaltante ou mesmo um estuprador. Mas a eloquência e a brutalidade de seus gestos nos lembram, por contraste, a sutileza com a qual, na cena da praça, ele pegou do chão a luva de Edie e, depois de limpá-la cuidadosamente, a invadiu com sua mão ao vesti-la. Terry, afinal de contas, é todo fisicalidade. Mesmo agindo por amor, ele não consegue processar o seu impulso racionalmente. A única forma de conquistar o que deseja é pela força bruta. Depois dessa expressão de tamanha impotência racional perante os seus sentimentos, não poderíamos esperar que ele agisse de forma estratégica ao encontrar seu irmão executado (ainda mais sabendo que foi para defendê-lo que Charley escolheu enganar Jhonny Friendly). A essa altura já estamos cansados de saber que essa violência é a norma nas relações no cais. O que oferece um contraste a essa conduta é justamente a estratégia e a racionalidade.

Se o padre não tivesse ido à procura de Terry para intervir nas suas ações, o destino de Terry poderia ter sido bem diferente¹⁰⁷. Ao não encontrar Friendly no bar, Terry mantém o *barman* e alguns homens da

107 Talvez ele acabaria como na versão romanceada da história, que Budd Schulberg publicou após o lançamento do filme: seu cadáver boiando nas águas do cais do porto de Hoboken, depois de ser também executado pelos capangas de Friendly. Porém, a Columbia, distribuidora do filme, exigiu que o final fosse alterado, pois achou que não seria de bom tom uma história como essa terminar com uma possível “vitória” dos homens maus, e uma derrota da legalidade. Não devemos ignorar aqui o peso que o Macartismo ainda pode ter nessa decisão.

quadrilha de Friendly como reféns de sua arma. A intervenção de Barry na cena quebra o ritmo alucinado da sequência de ação – que acumulou momentos de fuga de Terry e Edie sendo perseguidos por um carro, a descoberta do cadáver de Charley e a entrada de Terry no bar todo ferido e fora de si, ameaçando a todos com sua arma enquanto se embriaga. Barry entra em cena, assim, para mediar uma situação cujo único desenlace possível seria a troca de tiros. A chegada do padre interrompe o desenvolvimento esperado da cena.

Nesse momento, Barry age sobre Terry, usando-o para atingir seus intuitos. Nessa cena específica, o objetivo de Terry é apenas vingar a morte de seu irmão. Se ele achasse Friendly e o matasse, estaria com seu desejo pessoal cumprido. Porém, isso não representaria uma quebra na lógica violenta das relações do cais. Pelo contrário, é apenas uma continuidade dessa mesma lógica. Terry nem se lembra da intimidação para depor na manhã seguinte, pois não vê nada, a não ser o seu desejo de vingança. É Barry quem orienta a situação para poder conduzir o seu projeto de desmontar o esquema de controle da máfia sobre o sindicato dos estivadores, por meio da legalidade e do processo burocrático.

Ao vermos prevalecer, nessa cena, o objetivo do padre sobre Terry, vislumbramos uma equivalência (pensando em termos stanslavskianos) do super objetivo de Barry com o super objetivo da obra como um todo: justificar a necessidade da delação como atitude capaz de promover uma possível superação das relações desgastadas de classe, através da necessidade de colaboração com o sistema na dinâmica de criação e produção. Isso fortalece a figura de Barry como instância narrativa que conduz, por vezes, a relação entre o espectador e os demais personagens envolvidos no conflito, desestabilizando, mais uma vez, a autonomia de Terry enquanto protagonista.

Durante essa cena estamos próximos do ápice da curva que encontrará seu topo na delação de Terry, o momento aguardado – e anunciado – desde o início do filme. Então, o grande movimento a ser feito é a decisão definitiva de Terry em aceitar cumprir com

o papel de testemunha perante a Comissão – emulando na tela o mesmo ritual público no qual Kazan aceitou participar, e que foi o motivo de sua subsequente execração profissional. O momento pede solenidade por parte do filme, e talvez seja por isso também que tantos fatores extremos e pessoais foram criados para que Terry finalmente aceitasse o seu “destino”. Afinal, se Charley não tivesse sido morto, talvez Terry ainda oscilasse na linha fina da dúvida. Não por acaso, esse é um dos grandes motivos apontados pela tradição crítica do filme para qualificar um suposto egoísmo de Terry Malloy, agindo apenas pelo impulso pessoal de vingança ao invés de estar engajado de fato em uma luta maior pela causa coletiva da categoria dos estivadores.¹⁰⁸ Porém, é preciso que não nos esqueçamos que, mesmo não sendo essa a luta de Terry, é o projeto de padre Barry para a sua paróquia. Fica evidente, então, que a agência da decisão pelo testemunho, e conseqüentemente para o golpe desferido no esquema das relações através da exposição pública de Jhonny Friendly, não está nas mãos de Terry, o protagonista, mas do padre.

Imagem 40 – Barry e Terry na entrada do padre



108 Em relação a isso, conferir o já citado artigo de Peter Biskind, onde ele contradiz a ideia de trajetória de “socialização” de Terry, defendida pelo filme, com o que na verdade seria, nas palavras do autor, um “processo de individuação aparentemente contraditório” (BISKIND, 1975, pg. 31)

Imagem 41 – Mesma relação, com posições invertidas diagonal



Aquele movimento de Barry, (identificado em passagens como a cena do *shape up* ou a confissão de Terry a Edie) sempre oscilando entre o distanciamento do conflito e a interferência direta, atinge aqui uma dinâmica interessante. Ao entrar em cena, no bar, o enquadramento emula, de certa forma, o ponto de vista de Terry (imagem 40). A câmera é colocada nas costas dele, e vemos, ao fundo, assim como Terry também veria, o padre entrando no bar e se aproximando dele (é interessante notar, ainda, a repetição do desenho diagonal no espaço, que lembra o primeiro plano do filme, conforme podemos ver na imagem 01). Porém, mais do que assumir um ponto de vista interno (já que não temos aqui ainda o uso de um plano subjetivo, como teremos efetivamente na última cena) o enquadramento nos coloca, assim como Terry, em suspensão sobre o desenrolar da intervenção do padre na situação. Desse modo, quando Barry golpeia o rapaz com um soco para desarmá-lo, sua atitude nos pega também de surpresa. Nunca esperaríamos essa atitude de Barry, cuja forma de agir, sempre por meio do discurso e um pouco distanciado do centro dos conflitos, contraria a violência que é a norma do local. Porém, logo fica evidente (antes para nós do que para Terry) que o padre age assim com o objetivo de desviar o rumo dos acontecimentos. Ao golpear Terry, ele consegue desarmá-lo, e permitir que os reféns, membros da quadrilha de Friendly, fujam. Só assim Barry pode conversar tranquilamente

com Terry – cujo comportamento ainda se mostrava descontrolado, ou “irracional” – para convencê-lo a seguir a intimação para depor. Dessa forma, Barry não só movimenta o impasse criado pela entrada de Terry armado no bar, como recoloca o objetivo do filme de volta aos trilhos que rumam para o momento da delação.

O breve, mas intenso embate entre os dois torna evidente o descompasso entre os objetivos e estratégia de ação de ambos. Após ser golpeado, e até o fim da cena, a única fala que Terry consegue dizer é, “Isso não é da sua conta!”, enquanto Barry segue respondendo com argumentos que finalmente provam a Terry a validade maior da delação, ao invés da vingança pela violência. Vale reproduzir o diálogo entre ambos logo após o soco dado por Barry:

BARRY – Me desculpe, deixe-me ajudá-lo a levantar.

TERRY – Tire suas mãos de mim! (*vendo que os capangas fugiram*) E agora, o que eu farei?

BARRY – Você quer ser corajoso?

TERRY – Isso não é da sua conta!

BARRY – Você quer ser corajoso atirando em outro homem?

TERRY – Isso não é da sua conta!

BARRY – Isso não é ser corajoso!

TERRY – Cuida da sua própria vida!

BARRY – Cobrir a carne de outro homem de chumbo não é ser corajoso!

TERRY – Isso não é da sua conta!

BARRY – Você quer machucar Jhonny Friendly? Quer machucá-lo? Você quer acertá-lo? Você realmente quer acabar com ele...?

TERRY – O que você acha?

BARRY – ...Pelo que ele fez com Charley e com uma dezena de homens que eram melhores que Charley? Então não se

comporte como um bandido aqui no meio da selva porque isso é exatamente o que ele quer. Ele vai te acertar e alegar legítima defesa. Você vai enfrentar ele amanhã na corte com a verdade. A verdade que você conhece.

(Em silêncio, Terry caminha até o balcão do bar, onde se apoia)

BARRY – Agora se livre dessa arma. A não ser que você não tenha coragem, e se não tiver mesmo, então é melhor ficar com ela.

Após usar da força bruta – a forma de ação corrente no cais, logo, a que melhor é compreendida por Terry – o Padre não prossegue investindo no embate. Ao contrário, usa da argumentação para convencer Terry que seu modo de agir estava sendo pouco estratégico. Diante do estímulo da luta corporal, o rapaz sabe responder com agressividade – ao menos na voz, já que mesmo não tendo coragem de revidar o soco no padre, ele gritou mais forte. Porém, diante da argumentação ele continua com a mesma estratégia de reação, o grito. Não tendo melhores argumentos, ele vai aos poucos baixando a guarda, até ficar em silêncio. Ainda que não diga mais nada até o fim da cena, seu comportamento fala por ele, indicando que está sendo convencido. Então, o foco de Terry deixa de ser a briga com o padre, desviando-se para um ponto fora do quadro, para onde ele olha.

Nesse momento o enquadramento evoca em suas linhas de composição o plano do início da cena, com a chegada de Barry (imagem 41). Mas agora a perspectiva está invertida: ainda vemos Terry em primeiro plano, mas agora de frente para a câmera, e de costas para o padre, que ainda permanece ao fundo, de certa forma “dirigindo a cena” (ao ordenar que Terry se livre da arma). Terry permanece em silêncio, e apenas age depois que Barry se aproxima e o serve um copo de cerveja. Com um único gesto ele nos confirma que foi convencido pelo padre: ao atirar o revólver em um retrato de Friendly na parede do bar (abraçado com, ao que parece, Mr. Upstairs, o chefe do esquema de circulação de mercadorias no cais), ele executa a ação que o padre ordenou e “atinge” Friendly simbolicamente.

Ao mesmo tempo que executando um gesto de violência (atirar o revólver no retrato a ponto de quebrá-lo), Terry expressa finalmente sua aliança com Barry (ao escolher agir do jeito do padre, através da estratégia da delação), o que confere ao seu gesto uma carga simbólica, por não ferir a Friendly diretamente, mas a um retrato seu. Isso configura, de uma vez por todas, a quebra de sua antiga relação com a quadrilha criminosa. Através de todo esse complexo de significados contido no gesto de Terry podemos entender o momento como mais um exemplo eloquente do uso, pelo filme, da ideia de ação física.

Mais do que apenas expressar o subtexto de uma personagem em uma cena específica, esse gesto de Terry representa um ponto climático do filme como um todo. É o momento de decisão do protagonista, a atitude pela qual estávamos esperando desde o início. Se associarmos essa quebra de relações de Terry com Friendly como sendo subsequente ao assassinato de Charley, ou seja, ao apagamento do único laço de familiaridade que ele ainda possuía (e que o mantinha sob controle do chefe) podemos confirmar a simbologia expressa pelo movimento de formação de novos laços familiares, identificada no início desse capítulo – através do romance de Terry por Edie e da cena do casamento situada, coincidentemente ou não, em um outro bar.

Da mesma forma que Edie encontrou na morte de seu irmão motivos para romper com a dinâmica de relações de seu ambiente de origem, desafiando até seu pai passivo e obediente, é somente após a morte de Charley que Terry consegue decidir dar o passo definitivo para se unir a Edie também na luta pública contra o crime. Fazendo rodar o mesmo ciclo de mortes de possíveis traidores do sindicato (Joey, Kayo e agora Charley), o enredo dá uma volta progressiva por conta do ineditismo da vítima: Charley – afinal de contas, não é um estivador qualquer, mas alguém de dentro do esquema que desobedeceu o chefe para proteger um possível delator (mesmo que no momento Terry não estivesse decidido a delatar). Ainda, a posição de Terry querendo justiça pela morte de seu irmão evoca o início do

filme, com a reação de Edie à morte de Joey. Isso dá mais uma volta no ciclo de execuções onde Terry, que foi uma espécie de cúmplice do primeiro assassinato, se encontra agora mais próximo da posição de vítima – não podemos esquecer que o fato de Charley ter sido executado como um aviso final para que ele não delatasse pode, de certa forma, configurar essa morte como “responsabilidade de Terry”.

É nesse momento que se concretiza a mudança de posição de Terry, iniciada na cena do diálogo com Edie na praça, após a fuga da igreja. Terry cumpriu agora o processo de trocar a vida sob a proteção e condução de Charley pelos cuidados e a educação oferecida por Edie, motivado pelo afeto que sente pela menina (não nos esqueçamos da observação feita por Edie na cena da praça, ao dizer que ela saberia educá-lo com “paciência e bondade”). Porém, o amor sentido por Terry, e sua nova relação com Edie, que é consequente desse sentimento, não o liga apenas à sua amada, mas também ao padre Barry, que por sua vez não está envolvido nos interesses pessoais do casal (o afeto que sentem um pelo outro) mas que se une a eles através do desejo de desmontar o esquema da quadrilha de operação do sindicato.

Se, por um lado, é apenas com a transformação das relações no ambiente do cais que seria possível a Terry e Edie vivenciarem o seu relacionamento (já que ambos tinham laços com o lugar através de seus familiares, o que não os permitiu simplesmente se mudar de lá), por outro lado, é por meio do interesse afetivo do casal – e de certa forma se utilizando dessa relação – que Barry consegue empreender até o fim seu objetivo de expor publicamente as atividades de Friendly, permitindo a interferência da lei. Esse movimento, como vimos até aqui, não dependia exclusivamente de Terry, já que a primeira tentativa de delação do padre foi com Kayo, executado antes que ele pudesse prestar seu testemunho. Mas apenas será possível, nesse momento, através de Terry, o que confere maior significação e dramaticidade ao seu depoimento por ser ele alguém de dentro da quadrilha, que conhece melhor as operações da organização.

Dessa forma, até mesmo a aposta do filme na criação dos novos laços de sociabilidade através da relação entre Terry e Edie pode se configurar como uma espécie de ação simbólica que expressa bem mais do que um simples discurso de redenção pessoal através do amor. A presença de Barry conduzindo a relação do casal, assim como o aproveitamento que ele faz dessa relação (desde seu esforço por unir Terry a Edie até a ajuda para que Terry processasse de uma forma “produtiva” para o enredo o seu luto pela morte do irmão) configuram a atitude do padre, também, como o cumprimento de um super objetivo – ou a “espinha” de seu personagem – que denota, como estamos acompanhando até aqui, mais do que um simples impulso por transformação das relações de trabalho para os estivadores: um objetivo elaborado pelo filme como um todo através das ações de padre Barry ao longo do enredo.

Se seguirmos no caminho de leitura que a alegoria indica, tanto em relação à experiência atravessada pela classe artística diante do Macartismo, quanto à ação escolhida por Kazan como resposta ao momento histórico (configurada na atitude da sua delação), podemos perceber como o filme empreende o processo de configurar um “projeto” para a postura coletiva da classe, diante do sistema de produção. A ênfase nos processos de condução ou orientação (de Terry passando das mãos de Charley para Edie e Barry), assim como o aproveitamento extensivo do Método no processo de criação da obra, apontam para uma reflexão sobre o papel da técnica nesse processo todo de colaboração com o grande cinema de Hollywood. Barry, assim, simbolizaria bem mais do que um “pastor de almas”: ele age também como um preparador de elenco ou um diretor – Lee Strassberg, ou mesmo Kazan, observando e dirigindo o desenvolvimento de um ensaio na penumbra da sala de ensaios do *Actor’s Studio* – conduzindo Terry a reagir da forma mais adequada, através de impulsos, provocações e mesmo ordens (“Você quer ser corajoso?”, “Você vai enfrentar ele amanhã na corte com a verdade”, “Livre-se dessa arma!”) estrategicamente orientadas para a figura em cena.

A blue-tinted photograph of a person operating a vintage movie camera. A hand is visible on the left, reaching towards the camera's controls. The camera is a large, complex mechanical device with various lenses, dials, and a viewfinder. The background is dark and out of focus.

3

Reorganizando
a categoria:
o filme como campo
de disputa

PROCTOR – Se conforme! Agora o Céu e o Inferno lutam nas nossas costas e toda a nossa falsidade foi arrancada... Se conforme! (...) Concorde. É a providência, e nada muda muito. Nós somos o que sempre fomos, só que agora nus.

Arthur Miller, “As Bruxas de Salém”

Eu fui acusado de preencher meu filme “Sindicato de Ladrões” com minha reação à resposta que recebi dos meus amigos e colegas pelo meu testemunho diante do Comitê de Atividades Antiamericanas. Eu me declaro culpado. Isso é o que torna o filme forte. Eu não me esquivei desse paralelo, eu o admiti e o reforcei. Eu não estava envergonhado disso. Eu alimentei a minha raiva em ser rejeitado por velhos amigos

Elia Kazan, *The Pleasures of Directing*

O impacto psicológico do anticomunismo nas pessoas comuns desse país é muito profundo. Existe algo sobre a palavra “comunismo” que, para os desinformados, evoca não apenas o inimigo, mas também algo de imoral, algo sujo. Entre as várias razões para a minha decisão de falar publicamente sobre minha filiação ao Partido Comunista, estava uma crença de que eu poderia ajudar a explodir alguns mitos sobre os quais o anticomunismo prospera. Se as pessoas oprimidas pudessem compreender que os comunistas são profundamente preocupados com elas, seriam forçadas a reavaliar seu medo irracional de uma “conspiração comunista”.

Angela Davis, *Uma Autobiografia*

Imagem 42 – Estivadores seguem Terry para o galpão, no último quadro do filme



Tendo percorrido o percurso de análise da obra e reconstituído a trajetória da classe artística dos EUA no período de tempo que atravessa as décadas de 1930, 1940 e 1950, chegamos ao final do filme e desse exercício de leitura tentando identificar os sentidos que sua narrativa expressa. Porém, o reconhecimento da conjunção entre, de um lado, os materiais do filme e sua realização formal, e do outro a experiência histórica de seus realizadores, nos aponta que para resolver essa questão é preciso ir além do enredo. A análise dos elementos que determinam a trajetória de Terry Malloy, Edie e padre Barry mostrou que as relações estabelecidas na condução do ambiente de produção conferem aos atores um papel de coautoria que desequilibra a unilateralidade do domínio das figuras de ponta da ficha técnica – diretor, roteirista e produtor – no controle da obra. Esse processo, resultado de um desenvolvimento que formou a experiência profissional dos realizadores do filme, estabelece um novo espaço de colaboração no sistema de produção cinematográfica para o cinema dos EUA, momento do qual “Sindicato de Ladrões” representa um marco. Esse ambiente colaborativo gera, como vimos, uma complexidade de elaboração que afasta a possibilidade de uma leitura automática, ou unilateral, da alegoria que o filme tenta estabelecer diante do Macartismo.

Assim, o cruzamento entre materiais, realização formal e a experiência histórica confere múltiplos sentidos à narrativa: primeiro, o percurso de Terry Malloy, enquanto sujeito emancipado dos acordos que emperravam sua realização pessoal, em contraste com a organização da categoria de estivadores, a quem o processo individual de Terry influencia, mas que não alcança, enquanto coletivo, a mesma emancipação; em paralelo a esse percurso, a decisão pessoal de Kazan (ou Schulberg, como tantos outros) pela delação, em contraste com o processo de emancipação coletiva da categoria dos atores – processo no qual Kazan foi uma figura essencial. No entanto, entre Terry Malloy e Elia Kazan, há uma terceira instância de determinação da obra que não permite que o ponto de contato entre personagem e diretor seja estabelecido sem alguma fricção. Sem o desenvolvimento do Método, o filme não seria o mesmo, seja por conta da trajetória dos artistas que o realizaram, e da qual esse filme é devedor, seja por conta das técnicas adotadas diretamente em sua elaboração. Assim, para podermos desfazer o nó estabelecido entre a multiplicidade de pontos de vista que elaboram a trama de “Sindicato de Ladrões”, é preciso ter em mente que entre Terry e Kazan existe Marlon Brando – e quando cito Brando não estou considerando sua existência singular enquanto profissional, seguindo a determinação do *star system*. Pelo contrário, uso seu nome para evocar todo o elenco de intérpretes que surgem, como já foi reconhecido, como coautores do discurso da obra cinematográfica.

Ao fundar o *Actor’s Studio* em 1947 – mesmo ano da primeira investida da HUAC contra a classe artística e da prisão dos “Dez de Hollywood” – Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis foram movidos pelo desejo de reestabelecer um espaço agregador onde os atores profissionais, ou em início de carreira, poderiam se manter em constante pesquisa e desenvolvimento de seu ofício. O aspecto de continuidade da experiência, que antes havia sido vivenciada pelos três fundadores do *Studio* somente no *Group Theatre*, estabelece de saída o anseio em recuperar, para o desenvolvimento da profissionalização das artes cênicas assim como para a rotina de produção do cinema, um ambiente capaz de interromper a relação produtiva comum em Hollywood, através

da recuperação da utopia de um espaço experimental que permitisse o estudo constante do ofício do ator. Esse desejo nos informa de um caráter fundamental na constituição do repertório da técnica.

A criação desse ambiente de pesquisa e reflexão constante sobre o Método foi possível justamente porque seu desenvolvimento se fundamentou mais sobre um debate aberto a respeito de suas práticas, do que necessariamente sobre uma abordagem única. É isso o que justifica a ideia do Método como um campo de disputa, mais do que uma técnica acabada. Por conta das diferentes abordagens estabelecidas a partir da experiência comum a seus professores – nomes e percursos de pesquisa diversos como Stella Adler, Lee Strassberg, Sanford Meisner e o próprio Kazan – é impossível perceber um consenso sobre a maneira de transmitir esse conjunto de saberes ou de como utilizá-los no cotidiano prático do trabalho.

Esse cenário, assim como a consideração da importância que o Método assume para a constituição do cinema dos anos 1950, aponta a técnica como elemento essencial para essa experiência: uma espécie de expressão formal através da qual se pode capturar o complexo das relações tal qual estavam sendo elaboradas – ou desestabilizadas – no período. Hollywood logo percebeu o ganho que o *Actor's Studio* passou a significar para a qualidade da performance de seus astros, estabelecendo um padrão inédito de naturalização da expressão. O “*invisible acting*” (a essa altura mais invisível do que nunca) mostrou-se capaz de criar um nível nunca antes visto de identificação entre a plateia e as personagens em cena, que passaram a representar a imagem do anseio, por parte do público, de todo um ideal de liberdade individual e fuga dos padrões rígidos estabelecidos pela moral dos tempos.

Curiosamente, em “Sindicato de Ladrões” o caminho dessa identificação sofre um pequeno desvio. Ainda que a obra se baseie no desejo, por parte do diretor, de realizar um testemunho pessoal sobre sua experiência – defendendo uma ideia muito específica de liberdade individual diante dos conflitos em jogo no processo do Macartismo – ,

o filme acaba por capturar o registro de outros olhares sobre as situações, internas e externas à sua fábula, que dificultam um pouco a defesa pretendida por Kazan através de Terry. Levando em consideração tudo o que já foi informado e discutido a respeito da participação dos atores na constituição das cenas, em colaboração direta com o diretor e demais realizadores, entendemos que sua atuação pode gerar consequências para a representação das personagens, em sua relação com a obra como um todo. O que nos leva possivelmente a identificar, no trabalho dos atores, a elaboração de um outro ponto de vista interno à obra. Essa diversidade de opiniões pode encontrar ressonância no registro da multiplicidade de olhares na constituição das cenas e pode nos ajudar a compreender, ao fim, que a convivência de posições diversas diante do assunto da delação e do Macartismo (conforme já foi relatado sobre as discordâncias entre Kazan e Brando) é mais do que uma mera curiosidade dos bastidores de produção, mas revela uma condição específica na produção desse filme, influenciando, significativamente, sua constituição formal.

Com isso torna-se necessário perceber como a obra intermedia essas opiniões diversas, e como isso determina a consideração final a respeito da trajetória de seu protagonista, oferecendo para nós outros modos de ver a experiência de Terry. De certo modo, essa confluência de pontos de vista sobre o percurso do protagonista pode ter sido incorporada pela estrutura do filme. Se Terry é o sujeito do processo de emancipação que a obra encena, o padre Barry, como já vimos, assume a função de ser uma instância narrativa na relação entre o filme e o espectador, dessa forma agenciando também o processo de identificação do público com o protagonista. Esse outro olhar sobre as ações de Terry cria, por vezes, uma espécie de comentário. Da mesma forma, esse comentário não é explícito e nem se estabelece de modo unilateral. Mas pode ser percebido através de um conflito evidente entre o modo como o roteiro constrói o discurso da trajetória de Terry ao longo do enredo (tanto nas falas, quanto na sequência dos eventos) e a forma como as relações entre as personagens foram

interpretadas por seus atores, oferecendo à direção materiais diversos que exigiam serem harmonizados na montagem final. Essa convivência de ideias distintas sobre a matéria do filme pode ser o que alimenta, por exemplo, o descompasso sentido na última cena, entre o clímax sugerido pela trilha sonora enquanto vemos a expressão de vitória de Barry e Edie, e a caminhada silenciosa e algo passiva de Terry e dos demais estivadores, diante do representante dos donos do navio, rumo à escuridão do galpão de trabalho.

O argumento utilizado pelo padre para convencer Terry a delatar (na cena que analisamos no fim do capítulo anterior), o de atingir Friendly com “a verdade”, pode ganhar uma ressonância de duplo sentido que reverbera para além do enredo. Em uma primeira instância, no nível de conteúdo da obra, esse argumento apresentado pelo padre torna-se um pouco ideológico ao querer basear-se na possível existência de uma verdade absoluta. Diante do tema que motiva o filme, ou seja, a necessidade da justificativa da delação, devemos nos perguntar: qual é, e o que configura, essa verdade? Afinal de contas, se no processo de investigação sobre a máfia do sindicato dos estivadores, a exposição da verdade através do testemunho público pode garantir um caminho de superação dessas mesmas relações, já no ambiente estabelecido pela dinâmica do “caça às bruxas” essa ideia de revelação da verdade não garantiria um efeito similar ao da luta contra a máfia nos portos de Nova Iorque. Ao contrário, apenas auxiliaria na manutenção do sistema de condenação pública e silenciamento montado pelo Macartismo. Essa relação expõe a fragilidade, e a falsidade, da simetria operada pelo filme entre o sindicato de Friendly (denominado pela tradução brasileira do título do filme como “de ladrões”) e o Partido Comunista dos EUA. Assim como entre as ações da Comissão do Crime do Estado de Nova Iorque e o projeto empreendido pela HUAC em Hollywood e Washington.

Não é preciso um trabalho de análise muito extenso para reconhecer a falsidade dessa simetria. Um pouco de bom senso já basta. Porém, o que continua intrigando é que o filme não monta

essa relação de maneira imediata, automática e proselitista. Afinal de contas, a luta de Terry, Edie e do padre Barry é legítima dentro do universo criado pelo enredo. Esse tema de “problemática social” conecta o filme ao “espírito dos anos 1930” que formou a geração dos realizadores da obra, inscrevendo a narrativa de usurpação do sindicato da categoria pelos esquemas da máfia em uma debate sobre as possibilidades de organização coletiva diante do desmanche do sentimento de coletividade que o Macartismo opera – como se o filme quisesse nos dizer que, dada a dinâmica das relações na época (os anos 1950), aqueles ideais que animaram as realizações dos artistas de esquerda nos anos 1930 não eram mais tão permitidos, ao menos dentro de Hollywood, exigindo para a classe repensar suas estratégias de ação e organização. Contudo, esse debate encontra no Método a linguagem para ser encenado, afirmando, através da forma do filme e pelo trabalho colaborativo entre atores e direção, uma vitória da mesma geração que estava sendo perseguida, em detrimento dos efeitos devastadores do “caça às bruxas”. Talvez, diante de um certo sentimento de falência dos projetos políticos da classe artística sob o Macartismo, a técnica representava ainda uma conquista, possibilitando um caminho de desenvolvimento e realização profissional no diálogo com os grandes estúdios. E isso nos leva à uma segunda instância da obsessão do padre Barry pela “verdade”.

Do ponto de vista formal, a busca incessante pela expressão da verdade através da técnica consciente do trabalho do intérprete é justamente o que motiva o desenvolvimento do Método, desde suas origens nas pesquisas de Stanislavski com seu sistema de interpretação. Como disse Stanislavski: *“A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa.”*¹⁰⁹. Elia Kazan diria algumas décadas depois:

109 STANISLAVSKI, 2018, pg. 169.

Ainda que você consiga – e muitos atores efetivamente conseguem – se dar bem falseando, fazendo posturas e demonstrando os sentimentos no palco, é muito difícil, para não dizer impossível, fazer um bom trabalho trazendo qualquer coisa que seja falsa diante da câmera. Um *close-up* exige verdade absoluta; é um julgamento severo e maravilhoso. Atuar para as telas é um ofício mais honesto.¹¹⁰

A necessidade de atingir a expressão mais verdadeira o possível *em* cena – que não deve ser nunca confundida com o objetivo de criar uma ilusão completa de verdade *através da* cena – exige um tratamento específico do trabalho de interpretação, tornando o intérprete consciente de suas potencialidades técnicas enquanto profissional. Esse trabalho só é possível, de fato, em uma relação colaborativa dinâmica entre a direção e o elenco, e essa relação, pelo que vimos, é a ideia que Kazan expressava na elaboração de seus trabalhos (ou pelo menos atingia na relação de trabalho com seus atores, nessa etapa de sua carreira, já que seus testemunhos posteriores sobre a direção de cinema nos afastam um pouco dessa postura¹¹¹).

Na última passagem analisada, por exemplo, entre Terry e o padre Barry, a fala do padre convencendo o jovem pela delação, segundo o roteiro, deveria ser executada como um monólogo diante do silêncio absoluto de seu interlocutor. A cena, tal como foi registrada através de um bate-boca onde Barry tenta argumentar com a resistência vigorosa de escuta de Terry foi, evidentemente, um achado da relação entre direção e intérpretes no *set* de filmagens. A repetição insistente da frase “Isso não é da sua conta!” como única reação possível de Terry Malloy, desorientado diante da lógica de argumentação e das atitudes objetivas e estratégicas do padre é, sem sombra de dúvidas, uma opção de Marlon Brando para deixar demarcada a incapacidade de Terry de racionalizar sobre a forma mais consciente e eficaz de atingir seus objetivos. Isso revela, uma vez mais, a consciência e o controle de Brando

110 KAZAN, 2009, pg. 272.

111 Como se pode ver em alguns conselhos que ele dá a diretores aspirantes no ensaio *The Pleasures of Directing*, publicado em 1995, quando já estava aposentado do cinema há décadas.

e Malden (no caso dessa cena) enquanto intérpretes, da trajetória de seus personagens, revelando para nós as escolhas realizadas por eles para configurar essa relação ao longo da obra.

Ao mesmo tempo, as atitudes de Barry para com Terry (e não de Karl Malden para com Brando), e a forma como o enquadramento da câmera registra essa relação, configura uma dinâmica que pode contradizer, no âmbito do enredo, essa prática de colaboração e decisão coletiva. Em vários momentos do filme, Barry atua como se fosse uma espécie de condutor dos passos de Terry, indicando para ele o que fazer a cada momento – como vimos na cena analisada no final do capítulo anterior, por exemplo, quando Barry, do fundo do quadro, dá ordens a Terry. É curioso perceber como essa maneira de agir do fundo da situação, observando a cena ou interferindo por meio das ações de um outro personagem (K.O, Edie e Terry) e a estratégia de argumentação através do estímulo pessoal, usada pelo padre, lembra um diretor que, de fora da cena (ainda que envolvido diretamente no ambiente de execução do trabalho) oferece os estímulos necessários para que o ator aja de acordo com os objetivos e as necessidades da situação. Ou um preparador de elenco, sussurrando aos pés do ouvido do intérprete durante os ensaios para conseguir estimulá-lo a atingir a emoção mais adequada ao desenvolvimento dos conflitos.

Essa condução explícita de Barry ameaça a configuração de Terry como um protagonista autônomo, responsável por suas escolhas e consciente de suas ações. Quando chegamos, assim, na sequência final do filme, logo após a delação de Terry perante a Comissão da Verdade, temos uma contradição posta em cena: ao mesmo tempo que a obra nos revela um horizonte possível para o qual os conflitos podem se encaminhar após o testemunho de Terry, e apostando em sua liderança perante os estivadores, sua imagem enquanto herói – seja no âmbito formal, no sentido da estrutura dramática, seja no âmbito temático, ligada à moral ou “mensagem” da obra – apresenta lacunas para se sustentar de pé. Algo no filme parece nos indicar a possibilidade de

que Terry, ao fim, não seja necessariamente apenas um exemplo a ser seguido. E o que podemos perceber através do trabalho de análise que realizamos até então é que esse desvio na consideração da figura de Terry pode ser fruto do trabalho dos atores ao longo de todo o filme.

Assim, as interferências do Padre nas ações de Terry, através dessa atitude de “direção em cena aberta”, exigem que analisemos com cautela o desenlace dos conflitos após a delação, onde culmina o processo de emancipação do protagonista, quando ele finalmente tenta agir por conta própria diante do sindicato e de todo o cais. As consequências de suas atitudes, assim como a forma através da qual o filme apresenta a nova situação que se desenha após a possível “queda” de Jhonny Friendly podem nos revelar os vários sentidos expressos na defesa que o filme efetua da delação.

CRISTO NO CAIS, JUDAS NO CALVÁRIO

A sequência abre com uma reposição da cena do *shape up*. Porém, a rotina de trabalho não se desenvolverá da mesma maneira. O tema da delação continua a correr de forma subterrânea e a servir como um motivador das ações das personagens. Mas, se na primeira passagem a execução de Joey rondava como um fantasma por entre os estivadores, agora Terry é quem cumpre essa função. Ele não foi executado como Joey, mas o fato de surgir para a seleção, arriscando-se ao julgamento de seus colegas ainda que tendo agido “por eles”, torna-o uma espécie de cadáver incômodo fedendo no meio do cais. Após finalmente ter sido encaminhado pelo padre a testemunhar (como forma de ruptura com a quadrilha de Friendly), uma mudança se concretiza na sua situação e na relação com seu ambiente. Ele não é mais o mesmo capanga inseguro e desorientado que vimos no começo do filme, na sequência do assassinato de Joey Doyle. Ao quebrar o código de silêncio, ele foi exposto perante todos como um delator.

Imagem 43 – Terry entrando (à direita, ao alto)
para atravessar a linha de estivadores



Essa nova situação é configurada na cena através do enquadramento: Terry é mostrado como uma figura completamente excluída pelo coletivo. Como já vimos, a experiência de deslocamento é uma marca na representação do protagonista, mas sempre demarcada internamente em cena através de um desencaixe de Terry na imagem do conjunto do grupo – tanto com os capangas da quadrilha quanto com os outros estivadores. O primeiro quadro da cena já demarca, na configuração do espaço, esse destacamento (imagem 43). Vemos o grupo configurando uma massa compacta, formando uma linha diagonal que atravessa o quadro, deixando nas margens dois espaços vazios: o ponto de onde Terry entra (na direita alta do quadro) e caminha ao encontro de Big Mac, no lado oposto da imagem (no canto inferior esquerdo). A repetição da composição em linha diagonal, já presente desde o primeiro quadro (imagem 01), constitui uma rima no discurso visual do filme, configurando o espaço como o palco de um conflito constante entre grupos, interesses e opiniões. Agora, a entrada de Terry mexendo na formação do coletivo mobiliza essa lógica, colocando-o logo de entrada como alguém que desafiou o sentido da organização desse espaço. Ele atravessa a linha compacta formada pelo grupo, que em resposta abre caminho para sua passagem, como se fossem polos negativos de um ímã repelindo-se

mutuamente – ou como se Terry furasse o conjunto de homens da mesma forma que uma bala, ou uma lâmina, perfura um corpo.

Com a entrada de Big Mac, a dinâmica do *shape up* altera-se significativamente em relação ao que vimos no início do filme, e essa mudança efetua-se por conta da intervenção de Terry. Nesse momento, é preciso reconhecer que, pela primeira vez, ele está agindo por conta própria e de forma premeditada. Se a delação foi efeito de uma condução do padre Barry, a opção por aparecer no cais no dia seguinte, mesmo sabendo que seria exposto perante o coletivo, é uma escolha de Terry, que opta por reagir à resposta do sindicato – e por extensão, dos estivadores – à sua delação com um desafio, ao invés da violência. Terry mostra assim que já está mudado. O processo de “educação” de Barry e Edie surtiu efeito (quando interpelado por Edie para que não fosse para o *shape up*, receando que ele fosse atacado, ele deixou claro para ela que não iria machucar ninguém dessa vez, apenas iria “atrás dos seus direitos”, adotando em seu vocabulário os termos do mundo oficial da legalidade, para além das gírias e ditados aprendidos nas ruas, sempre comuns em sua fala).

Diante de sua presença, Big Mac aproveita para deixar, através de Terry, um exemplo para os outros estivadores. Se dessa vez o sindicato não pode executar o traidor – já que a delação de Terry colocou a organização no foco da opinião pública (“Nós somos um sindicato cumpridor da lei!”), um acuado Jhonny Friendly agora sentencia aos seus capangas) – é preciso expor Terry de outra forma, educando os estivadores por um processo inverso. Assim, Big Mac permite que todos trabalhem nessa manhã, para poder deixar apenas Terry sem acesso ao galpão. Essa situação mostra Terry agindo, também pela primeira vez, como um estrategista, quase um agitador político que procura continuar o processo de oposição pública ao sindicato, iniciando com seu testemunho diante da Comissão do Crime.

Se Terry optasse por fugir, se esconder ou apenas esperar os efeitos legais da sua delação, esse momento não aconteceria. Porém, com sua decisão em se mostrar perante todos ele provoca não somente uma

reação do sindicato, mas expõe para o coletivo de estivadores a possibilidade do desafio que ele protagonizou. Ele também se coloca, diante de todos, como um exemplo. O enquadramento da cena completa esse descolamento do grupo ao explicitar, na imagem, sua nova situação. Terry não é mais enquadrado através do contraste de sua figura em relação ao grupo. Agora, temos a composição de dois quadros independentes e opostos: o primeiro com os estivadores silenciosos observando a Terry (imagem 44), que é mostrado para nós solitário, em um segundo quadro (imagem 45), com sua figura em primeiro plano devolvendo o olhar de forma decidida para o grupo compacto que o observa.

**Grupo de estivadores observando Terry (Imagem 44),
enquanto ele sozinho os encara de volta (Imagem 45)**



Esse registro evidencia, assim, o resultado de um percurso de individuação de Terry em relação ao coletivo. O *close* em sua figura, a ser observada tanto pelos estivadores, espectadores internos da cena, quanto por nós, espectadores externos do filme, concretiza o ponto de chegada do percurso de formação atravessado por ele ao longo do enredo. Da mesma forma, a sua reação à provocação de Big Mac continua a nos dar notícia da mudança em seu comportamento, mostrando um aparente amadurecimento e valorizando o seu carácter enquanto figura emancipada dos hábitos da sociabilidade no cais. Ao invés de partir para o enfrentamento físico, como sempre fez, Terry continua a seguir uma estratégia de enfrentamento público ao sindicato, e de expor a situação agora frágil na qual se encontra a organização. Quando caminha em direção à cabana flutuante que serve de escritório para Friendly, Terry já tem garantida a atenção de todos os presentes no cais. Assim, o próximo plano mostra o grupo seguindo Terry para acompanhar o desenvolvimento da cena – como se os polos dos imãs, que antes se repeliram, agora se atraíssem diretamente, ou ao menos os estivadores caminhassem como uma massa compacta na direção de Terry.

Um detalhe na composição do quadro evidencia a mão do autor implícito à obra, manipulando os detalhes de composição da imagem, e quebrando, dessa forma, qualquer presunção de registro “orgânico” ou “documental” do espaço do cais, como se esse não fosse previamente preparado para servir como locação de uma filmagem. No canto inferior da cena (imagem 46), a câmera registra uma pequena embarcação flutuante na beira do cais cujo nome é “Rebelde NY” (“*Rebel NY*”). Esse detalhe da imagem comenta a ação de Terry como exemplar, deixando evidente para nós (plateia externa cujo olhar, ao contrário dos estivadores, pode abranger todo o conjunto da cena) que o filme não julga sua ação como a de um traidor, ou um pária – assim como Terry estava sendo considerado pela plateia interna ao filme, ou como Kazan, Schulberg e outros delatores foram julgados por conta de sua colaboração com o Macartismo. A presença desse

elemento na margem do quadro que mostra a caminhada de Terry em direção à cabana do sindicato serve de legenda para a cena que acompanhamos, já expressando um juízo: Terry é a figura que ousou se rebelar contra a ordem estipulada pela quadrilha de Friendly. Esse juízo confere um certo caráter heroico à ação de Terry – ainda mais se lembrarmos que ele foi preparado por Barry, o padre irlandês com conhecimento de táticas de mobilização política.

Imagem 46 – A barca *Rebel NY*, entre Terry (à direita) e o grupo de estivadores (à esquerda)



O registro da plateia que acompanha a ação em silêncio repõe, de certa forma, a cena em que Barry pregou sobre o corpo de Kayo, no interior do navio de carga. Agora, igualmente podemos perceber grupos de espectadores distribuídos nos vários planos de composição do cenário – por trás de Terry, no mesmo piso em que ele se encontra; apoiados na mureta do cais, um pouco mais distante e acima dele; e ainda de dentro de um armazém, assistindo do plano superior do espaço, em uma espécie de mezanino. Terry, assim, representa nessa cena não apenas a figura do mártir, que sempre pairou como uma ameaça ao seu redor (figura que o inseria na mesma trajetória de Joey e Kayo, concretizada na passagem da jaqueta de um para o outro). Com Terry, essa linhagem se quebra. Ao não ser executado e continuar expondo publicamente sua oposição, Terry compartilha do

mesmo caráter rebelde de Barry, assumindo junto dos estivadores um posto que apenas o padre ocupava antes, diante do sindicato.

Terry então desafia Jhonny Friendly a também se expor de forma individualizada (ou seja, sem o amparo, ao fundo, do grupo de criminosos a sustentá-lo) perante os estivadores. Porém, diante da resposta de Friendly, e justamente quando se encontrava possuindo o controle da situação, Terry tropeça na estratégia com a qual estava conduzindo a relação, voltando ao velho hábito de reagir pela violência. Após ser desafiado por Friendly, ele se engaja em uma luta corporal com o mafioso. Mas a briga não está equilibrada, já que, ao contrário de Terry, Friendly não se destaca do seu grupo, nem age só. Os capangas trapaceiam na briga para proteger o chefe, e assim a cena continua a repor elementos da passagem da execução de Kayo. Essa sequência abriu, como vimos, com o gesto de Terry puxando uma lona de cima de uma caixa de mercadorias, performando o que foi então identificado como um provável *gestus* da necessidade de revelação do que estava oculto, através da exposição do esquema do sindicato. Agora, após a delação efetuada, Friendly realiza, por oposição, um *gestus* contrário, revelando assim um modo de agir típico da máfia: quando Terry parte para golpeá-lo e é derrubado pelos capangas, o chefe joga um pedaço de lona por cima dele para cobri-lo e, de certa forma, desorientá-lo, abrindo assim vantagem na briga. Nessa reversão da ação de Terry com o objeto (a lona) Friendly executa um gesto de ocultação, ou abafamento de uma verdade que veio à tona, e deve ser novamente escondida. Com isso, o chefe tenta tirar Terry da vista dos estivadores, conduzindo-o de volta ao silêncio que ele tanto lutou para quebrar. Essa ação de Friendly deixa evidente ainda que algumas peças já se movimentaram nas relações de trabalho do cais: sua posição de líder foi desafiada, obrigando-o pela primeira vez a sujar as próprias mãos, ao invés de confiar a execução de suas ordens aos seus capangas e agir à distância.

Porém, ainda assim Terry está em vantagem. É como se, após o processo que culminou com a delação, ele conseguisse recuperar sua potência de ação. Terry golpeia como um boxeador no auge da

forma, e isso não passa despercebido pelos estivadores. Como mais um efeito da ação de Terry no coletivo, o grupo passa a reagir (“O garoto luta como ele era acostumado a fazer!”, os estivadores comentam entusiasmados entre si, pela primeira vez falando desde o começo da cena). Enfim, o grupo se interessa em aderir à rebeldia de Terry, e se engajar na luta para ajudá-lo. Ele continua a representar um exemplo de ação para os demais trabalhadores, e dessa vez um exemplo positivo. Porém, a imposição dos mafiosos impedindo o grupo de avançar não apenas frustra a ação coletiva, como também impossibilita a vitória de Terry – já que ele não está mais lutando apenas contra Friendly, que abandonou a disputa, mas é espancado pelos capangas. A ironia desse momento de emancipação de Terry, através da reconquista de sua força e seu poder de ação como lutador, está no fato de que, mesmo quando ele competia no boxe profissional (lembrança celebrada pelos estivadores nesse momento), ainda assim não possuía controle sobre sua força de trabalho – como já vimos, o filme processou longamente a sua frustração por ter sido apenas um instrumento do esquema de apostas de Friendly, manipulado pelo próprio irmão, Charley.

Assim, no momento presente da narrativa a ação de Terry é colocada em xeque. Ao responder à provocação de Friendly e se engajar na briga, ele perde o controle da situação (que possuía desde o início da cena). O chefe conseguiu contornar seu desafio e nocauteá-lo (o fato de a briga ter acontecido nos fundos da cabana é uma manobra para ocultá-lo da vista de todos). A cena atinge um impasse: Terry foi vencido na briga. O registro da reação dos trabalhadores a uma possível execução marca o momento, através de um clímax emotivo: a imagem dos homens entristecidos, baixando o olhar, é pontuada por uma trilha grave, quase fúnebre, jogando com a nossa expectativa sobre o destino de Terry. A passagem segue um desenvolvimento convencional da estrutura dramática, estabelecendo uma espécie de suspense. Afinal de contas, esperamos por saber o que seria de Terry após desafiar publicamente o sindicato. Mesmo a imagem de seu corpo caído de bruços, boiando na beira da cabana, quase chega a confirmar esse desenlace.

Porém, o anticlímax gerado com a descoberta que ele não foi espancado até a morte contraria a expectativa gerada, torcendo ainda mais o nó de nossa identificação com as figuras em cena – seja com Terry e seu percurso de individuação, seja com os estivadores e seu anseio por transformação do ambiente de trabalho, o que nos faz, em todo caso, quase respirar aliviados pelo fato de que o herói não foi abatido. O aspecto problemático desse momento é que o silêncio compassivo dos estivadores diante da possível execução de Terry o confirma como a única esperança de ruptura com esse ambiente, personalizando o processo de emancipação política que deveria se dar no âmbito do coletivo. Caso contrário, os estivadores, que sempre foram em número maior do que os capangas (que nesse momento, ainda por cima, estavam desarmados já que Friendly trancou todas as armas em um cofre para evitar problemas com a lei) teriam reagido ao ataque e defendido Terry.

Assim, a suposta eficácia da atitude do protagonista é contrariada internamente pela própria cena (no fato de ele ter sido nocauteado pelo sindicato), e pelo repertório de informações que temos a respeito do histórico do personagem (da ausência de autonomia de sua força de trabalho, ou potencial de ação, desde os anos em que era boxeador). E ainda: mesmo que o filme registre um ganho na ação de Terry, e na sua representação diante do grupo de estivadores, esse ganho não serve para contaminar o ânimo do coletivo, nem se sustenta perante o espectador mais atento. Isso nos mostra que a ação individual de Terry não deu um bom resultado. Ainda que agindo por conta própria, ele foi incapaz de ir até o fim com seu plano, ou de atingir seus propósitos.

Diante do impasse estabelecido, a cena exige uma interferência externa para poder prosseguir. Então, duas novas forças surgem para reconfigurar a situação: Padre Barry, acompanhado de Edie, e uma figura que representa os donos de um navio recém-chegado ao cais (chamado de “*shipper*”, que pode ser traduzido como “transportador”), vindo cobrar de Friendly o trabalho dos estivadores para

descarregá-lo. A conjunção dessas duas presenças na cena vai ser essencial para encaminhar o filme para sua conclusão, já que, como descobriremos, suas ações se focam em atingir um mesmo objetivo, mesmo que de forma indireta.

A primeira consequência da entrada desses personagens é re-dimensionar a representação de Jhonny Friendly como alguém que, assim como Terry (guardadas as devidas proporções), também não tem domínio total de suas atividades. Por mais que seja um chefe temido entre os estivadores, Friendly não age por conta própria, mas responde a uma instância hierarquicamente superior, aqui representada por esse “*shipper*” – e que antes já havia sido introduzida pela rápida aparição do Mr. Upstairs, interrompendo a transmissão do testemunho de Terry pela televisão. Vemos assim, pela primeira vez, uma rachadura definitiva na imagem de Friendly como figura do topo das relações internas do cais. Assim como Terry, Jhonny Friendly é também apenas um agente – ou um ator – com poder limitado de ação dentro do esquema total da cadeia de transporte de mercadorias.

Com o cais paralisado, o representante dos navios exige que os estivadores se reorganizem: “Quem está no comando? (...) Nós precisamos tirar esse navio daqui. Estamos perdendo dinheiro!” Diante da desordem que atravanca o desenvolvimento do dia de trabalho, o empregador dialoga diretamente com Jhonny Friendly (que como chefe do sindicato é o representante da categoria) ignorando toda a massa ao seu redor. A cobrança apenas acentua a fraqueza de Friendly nesse momento: os estivadores, atentos ao que está se passando, recusam-se a voltar ao trabalho se Terry não for junto com eles. Essa situação, se desenvolvendo à vista do representante dos donos do navio, é a oportunidade perfeita para Barry continuar forçando a resistência da categoria aos desmandos do sindicato, expondo assim, perante o empregador, o enfraquecimento do controle da máfia sobre as relações. Diante dos olhos do patrão, dessa maneira, Barry mostra que os estivadores estão prontos para seguirem

as orientações de um novo líder, ao invés de continuar obedecendo às ordens de seu sindicato, que se revela então com sua estrutura de poder abalada. Porém, ainda assim, os trabalhadores não seguirão as ações decididas por um dos seus, ou por um conjunto de representantes. Ao contrário, eles realizarão um movimento conduzido pelo padre, que, como já dissemos, assume a direção da cena.

Peça por peça, o cenário vai se apresentando como propício para a orquestração de Barry. Primeiro, um estivador vai até ele e Edie, que tentam reanimar Terry, e anuncia: “E como está Terry? Se ele não trabalha, nós não trabalhamos.” Logo depois, diante do evidente desespero de Jhonny Friendly que tenta empurrar cada homem para dentro do galpão, Pop Doyle o joga no mar, realizando seu pequeno gesto de vingança pessoal diante dos desmandos do chefe (que lhe custaram a vida de seu filho) – empurrando o mafioso na água depois de dizer “A vida toda você me maltratou”. Em seguida, a celebração que explode em todos os estivadores diante da humilhação de Friendly demarca uma virada inédita na postura do grande grupo que, até o momento, apenas assistia a tudo calado, registrando pela primeira vez uma força de reação coletiva por parte dessa massa. Como já vimos antes, o único movimento de quebra dessa passividade do comportamento geral foi durante a primeira cena do *shape up*, depois que Big Mac atirou as fichas para o alto. Então, o grupo havia se mobilizado de forma desordenada para brigar internamente, expondo, mais do que uma reação orientada às forças que os controlam, uma consequência da incapacidade de organização que fraturava o coletivo. Agora, pelo contrário, a comemoração aponta para uma possibilidade real de coletivização, ao espalhar uma reação unificada de todos os estivadores diante da queda de Friendly ao mar.

Porém, a possibilidade de celebração que a passagem apresenta é contrariada pelo fato de não ser fruto de uma ação coordenada do grupo. Pelo contrário, o ânimo que incita os estivadores é ocasionado, em primeiro lugar, por ações individuais e de motivação subjetiva: Terry enfrentando Jhonny Friendly para se vingar da morte

de Charley, e Pop Doyle fazendo o mesmo para se vingar da morte de Joey. E em segundo lugar, é resultado de descontrole (Terry aceitando a provocação para lutar) ou de impulso (Pop empurrando Friendly como resposta a esse querer arrastá-lo de volta ao galpão). Nesse momento, a rebeldia que o exemplo de Terry espalhou em todos os estivadores como uma corrente elétrica necessita de uma liderança capaz de canalizar essa força em uma mesma direção, caso contrário ela se dissipará. Diante da pressão do dono do navio em descarregar suas mercadorias e reestabelecer o andamento do trabalho, Barry age para conseguir direcionar a ação dos trabalhadores. Não devemos esquecer, aliás, que essa rebelião também se deve indiretamente ao padre, já que foi ele quem orientou Terry a se opor publicamente ao sindicato, além de todo o seu esforço de, desde o início do filme, tentar plantar nos estivadores a ideia da resistência.

Nesse momento, torna-se ainda mais evidente, e de forma mais explícita, a imagem que procuramos estabelecer de Barry como uma espécie de “diretor” dos passos de Terry. Diante da impotência do rapaz em se levantar sozinho e liderar os estivadores de volta ao trabalho – “Se Terry for, nós vamos juntos. Estão todos esperando por ele”, insiste um dos trabalhadores – o filme evidencia, através de um *close* em primeiríssimo plano, o pensamento do padre (seu subtexto não expresso por palavras, mas explícito em cena) compreendendo a oportunidade que a situação oferece e planejando uma estratégia de ação. A delação de Terry perante o tribunal, seguida da sua exposição como um pária entre os estivadores após o testemunho, corado pelo espancamento público que sofreu pelos capangas, finalmente apontou, para os estivadores, a figura de um possível líder. Assim, quebrando a relação dialógica estabelecida na cena, que envolvia ainda na mesma conversa Edie e um pequeno grupo de homens, Barry sussurra aos ouvidos de Terry, para que só ele ouça, provocando-o a reagir da forma esperada: “Jhonny Friendly apostou que você não consegue levantar” – exatamente como um diretor do Método conduzindo as ações de seu ator de dentro da cena. É o suficiente para Terry abrir os olhos e exigir: “Me ponham de pé.”

Mais uma vez, Terry vai agir por reação às coordenadas recebidas por Barry. Fazendo aqui uma pequena digressão, já vimos na curta cena que registrou o depoimento de Terry perante a Comissão do Crime o seu despreparo em assumir o protagonismo da situação. Incapaz de articular a informação que possuía, e que o motivava a testemunhar colaborando com o trabalho de investigação, ele apenas repete as palavras que o promotor de acusação lhe pergunta – em uma atitude de quase ventriloquismo. Por sua vez, os capangas do sindicato mostraram-se muito mais organizados do que Terry, dissimulando perante o promotor, “interpretando”, de certa forma, sua inocência enquanto tentavam convencer o tribunal (e a opinião pública, já que a audiência estava sendo transmitida pela TV) a fantasiosa história de que o livro caixa do sindicato havia sido coincidentemente roubado do escritório na noite anterior ao depoimento.

Esse contraste nos recoloca no tema da técnica de interpretação, através de um apontamento interessante sobre o controle que o intérprete, enquanto profissional, deve ter sobre seu ofício, curiosamente revelando ainda uma nota contraditória sobre a relação dos atores como autores da realização de seu trabalho. Afinal de contas, os sujeitos que estão “interpretando” diante do tribunal – em outras palavras, falseando ou “fazendo cena” – além de não serem convincentes (rindo e se comunicando uns com os outros para comentar seus feitos às vistas de toda a audiência que assiste ao julgamento) agem de acordo com interesses criminosos, usando de seus artifícios de comunicação para ocultar cada vez mais uma verdade que deveria, idealmente, ser exposta ao conhecimento do público (como Friendly jogando a lona para cobrir Terry no meio do cais). Dessa forma, eles traem a expectativa de honestidade de sua expressão, e esse registro de “interpretação” mais convencional – ou retórica, para recuperar o termo de James Naremore – é relacionada ao “lado mau” e desonesto da história.

Terry, por sua vez, está lá para revelar a verdade que supostamente é ocultada pela encenação dos capangas do sindicato. Porém,

ele não tem controle sobre sua expressão, sendo incapaz de coordenar suas palavras. Antes, foi “preparado” por Barry para mostrar perante o tribunal sua “verdade interior”. Ao expor as informações que possui (revivendo através do seu testemunho o dia da morte de Joey para vingar a sua dor pessoal por perder seu irmão, Charley) Terry evidencia em seu depoimento uma motivação inteiramente subjetiva, que foi aproveitada pelo padre para tornar efetivo o intuito maior de atacar o esquema mafioso do sindicato – assim como um bom diretor aproveita as reações surgidas da *memória emotiva* do ator para compor a cena.

É nesse sentido, afinal, que podemos entender a ideia de que Barry “dirige” os passos de Terry, como um diretor ou um preparador de elenco mobilizando os seus atores. A cena montada pelo filme, ao fim, denota um contraste: enquanto os criminosos usam dos artifícios de um jogo de interpretação assumido abertamente diante do público (logo envolvendo uma complexidade maior no planejamento de sua “performance” ao representarem pessoas representando uma mentira) para tentar ocultar a verdade que todo mundo conhece, Terry é todo honestidade, mostrando sua verdade através de uma atuação limpa dos vícios e maneirismos canastrões que Big Mac, como um bufão, não tenta esconder. Mas, ao contrário dos capangas, Terry não possui controle de suas palavras, emoções ou atitudes, reagindo por impulso – o que faz, efetivamente, quando quase se envolve em uma briga corporal com Friendly na frente de todo o tribunal, logo após seu depoimento, sendo apartado pelos policiais que estavam ao redor.

Porém, a cena esconde a ideologia que ela tenta nos vender – assim como Brecht constatou sobre os limites do efeito da técnica de interpretação realista na sua relação com o público. Nessa passagem, é impossível não pensar que o filme remonta as diferentes posturas assumidas pelos artistas perante a HUAC, em suas opções por colaborar ou não com o Comitê. Enquanto centenas de pessoas executaram, em seus testemunhos, um verdadeiro malabarismo verbal para não assumir suas antigas conexões com o CPUSA e assim

se autoincriminarem no jogo de gato e rato armado pela rotina dos inquéritos (alegando a primeira e quinta emendas da constituição, tentando desconversar e dando volteios argumentativos ao invés de apenas responder “sim” ou “não”) outras pessoas assumiam sem amarras ou dissimulação toda a verdade exigida pelos promotores – e diante das câmeras de TV. O próprio Kazan assumiu essa postura. Ao contrário de Terry, porém, ele não agiu por impulso, ou levado por um terceiro. Antes, premeditou seu testemunho, escrevendo-o cuidadosamente, preparando-se para um espetáculo público assim como os capangas de Jhonny Friendly, que evidentemente combinaram o que responder – não devemos nos esquecer, ainda, que Kazan já havia se apresentado antes ao Comitê de portas fechadas, dessa vez escondendo nomes, o que fez seu primeiro testemunho ser considerado inválido, e manteve seu nome na lista de pessoas que mereciam desconfiança da HUAC e, por consequência, dos grandes estúdios.

Voltando à sequência final, vemos que Barry ainda continua a orientar a ação de Terry, aproveitando o cenário criado pela revolta dos estivadores. Seguindo essa lógica, a caminhada do protagonista ao galpão é encenada como um grande momento. A trilha sonora demarca a passagem de forma eloquente, evocando através da conjugação do uso de metais com a batida grave de tambores um caráter grandioso para o esforço do herói que, ainda que cambaio e com o corpo todo alquebrado, aceita servir de exemplo aos seus colegas. O enquadramento da cena constrói uma relação de expectativa sobre o êxito da caminhada, que contribui para o clímax: o jogo armado entre os *closes* no rosto de Terry caminhando em vias de desmaiar e os planos subjetivos que emulam seu ponto de vista, com a câmera balançando e perdendo o foco na medida em que avança, estabelece para nós a referência de identificação na cena. Porém, ao mesmo tempo o registro amplia sua abrangência ao enquadrar Terry diante dos estivadores que, como uma massa estática, o assistem caminhar, na expectativa de sua chegada até a porta do galpão. A presença do dono do navio esperando, fixo no fundo da visão de Terry e o atraindo como

um imã, estabelece uma nova referência de liderança – para além da força representada no momento pelo rapaz. Afinal de contas, essa figura que se apresenta quase como um típico capitalista de caricatura (um homem velho, gordo, de paletó completo e chapéu) posiciona-se no mesmo ponto que sempre coube a Big Mac, como representante do sindicato, enquanto escolhia a dedo quem deveria trabalhar a cada dia. Sua presença, por fim, concentra o foco da expectativa de Terry e de todos os outros estivadores envolvidos na cena. A conjunção dos planos subjetivos com a imagem expectante dos trabalhadores nos posiciona, nesse momento, colados ao grupo dos estivadores – Terry agora entre eles – querendo nos colocar no papel de aprender uma lição: o valor final da atitude da delação e do empreendimento da trajetória de martírio do herói, que ainda que sofrendo suas consequências imediatas colherá frutos para todo o coletivo. Com isso, somos também, enquanto audiência, de certa forma educados por Barry (que atinge, nesse momento, aquele desejo expresso por Kazan e Schulberg ao querer justificar, com o filme, a necessidade da delação).

Com a chegada de Terry, o enquadramento finalmente estabiliza o balanço, a trilha atinge o seu auge e a ordem do dono do navio (“Muito bem, ao trabalho!”), seguida do movimento em massa dos estivadores entrando no galpão, coroa a trajetória do protagonista, assim como os esforços do padre. A cena nos devolve ao ponto de vista de Barry e Edie (como podemos conferir na imagem 42, que abre esse capítulo) observando de fora o grupo sumir dentro do galpão, as portas se fecharem quase que fantasmagoricamente – não vemos ninguém operar o fechamento dos portões – e o letreiro de “*The end*” ser projetado, encerrando o filme com a recolocação de Terry, e todos os estivadores junto com ele, sob um novo esquema nas relações de trabalho.

Porém, ainda assim o filme parece terminar com uma nota dissonante desafinando a grandiloquência da trilha sonora. Se, por um lado, ao que tudo indica os estivadores não mais sofrerão a mediação de Friendly e sua organização criminosa no controle de seu sindicato (por mais que o mafioso continue gritando impotente “Eu voltarei!”),

por outro lado não é prometido, ou ao menos anunciado, uma nova forma de mediação entre os empregadores e os trabalhadores, na negociação de sua força de trabalho. Por mais que algumas figuras ligadas ao grupo haviam expressado a expectativa de se reorganizar coletivamente – “Nós vamos caminhar com você Terry (...) Então eles nos darão de volta nosso sindicato, para que nós possamos controlá-lo” – a imagem do galpão escuro engolindo os estivadores que seguem silenciosos a ordem do patrão causa um certo estranhamento, relativizando o caráter vitorioso anunciado pela trilha sonora e pelos sorrisos largos de padre Barry e Edie.

CONCLUSÃO

DESENVOLVIMENTO TÉCNICO E AUTONOMIA DO INTÉRPRETE COMO HERANÇA PARA O CINEMA PÓS-MACARTISMO

Algumas considerações ainda devem ser feitas sobre a última cena analisada. Em primeiro lugar, toda a sequência final registra, na forma do filme, o sucesso do projeto de emancipação de Terry em relação aos laços que o prendiam à ideia de coletivo com o qual se relacionava – a quadrilha de mafiosos – através da formação de um novo compromisso com Edie e o padre. Esse processo não cria automaticamente uma aderência de Terry ao grupo dos estivadores, e nem foi motivado por um projeto em nome do coletivo. Antes, foi um percurso movido por causas inteiramente pessoais – sua relação com Edie e o desejo de vingança pela morte de Charley – cujos movimentos causaram consequências que foram aproveitadas pelo padre para intervir na situação dos estivadores. Assim, esse processo não se configura em momento nenhum como uma trajetória de emancipação efetiva, pois Terry segue até o fim orientado sempre por um terceiro – trocando a condução de Charley e Jhonny Friendly por Edie e o padre Barry.

Em segundo lugar, a cena estabelece um efeito à primeira vista positivo do exemplo de individualização da trajetória de Terry, para o coletivo de estivadores. Afinal, ao contrário de todas as expectativas de que ele seria executado caso enfrentasse o sindicato (como Joey e Kayo), Terry está vivo, e mesmo contra todas as suas forças para conseguir manter-se de pé, ainda consegue ir trabalhar. Porém, assim como Terry, os estivadores também não se emanciparam enquanto categoria, colocando-se à inteira disposição para que o dono dos navios se utilize de sua força de trabalho, agora de forma totalmente não

mediada – ou seja, mais facilmente manipulável, já que a categoria não se organiza coletivamente através de um sindicato.

Em terceiro lugar, a cena mostra uma reação positiva do empregador para a atitude de Terry. Após a delação e sua mostra de perseverança em se apresentar para o trabalho (evocando uma resistência quase sobre-humana ao estado fragilizado em que se encontrava) o dono do navio generosamente abre espaço para que todos possam trabalhar. Em outras palavras, é prometido para todo o grupo dos estivadores o acesso livre às oportunidades de trabalho, desde que esses aceitem colaborar com o sistema. Ao fim, o desmanche da estrutura do sindicato (que estava até então sob o poder da máfia) serviu de grande interesse para o dono do navio, ao possibilitar a negociação direta com os estivadores, sem serem mediados por uma representação organizada da categoria.

Indo além da ficção, a opção por colaborar com a HUAC também manteve aberto, para os artistas, o acesso aos galpões onde a mágica do cinema acontecia, seguindo as condições do pacto estabelecido entre o governo federal e os chefes de estúdio de Hollywood. Para a política de Estado dos EUA durante a Guerra Fria, foi necessário perseguir e condenar a capacidade de representação que organizações como o CPUSA tinha adquirido após décadas de atividade de militância em solo estadunidense. Em consequência, o “caça às bruxas” ofereceu aos grandes estúdios a oportunidade de desmontar o esquema do pensamento organizado que estruturou alguns dos sindicatos que, no final dos anos 1940, mobilizaram greves históricas por melhores condições de trabalho e de retorno financeiro dentro do sistema de produção de Hollywood – de categorias como desenhistas, cenógrafos e roteiristas, todas elas violentamente reprimidas.¹¹²

112 Sobre esse assunto, conferir também o trabalho de Michael Denning em *The Cultural Front*. No capítulo 11, “Who’s afraid of big bad Walt?” *Disney’s Radical Cartoonists*, o autor remonta a história da greve realizada pelos desenhistas do estúdio no ano de 1941. Da mesma forma, o livro ainda relata uma paralisação da categoria dos cenotécnicos de cinema no ano de 1945. Em 05 de outubro desse ano o movimento foi cruelmente repellido pela polícia por meio de um ataque aos piquetes montados nos portões da Warner Brothers, em uma passagem que ficou marcada, para a história do sindicalismo dos EUA, como “*Hollywood Black Friday*” (ou a “Sexta-feira sombria de Hollywood”).

Através da correlação entre a ficção e a realidade, podemos ver representadas duas formas de um sequestro da força de trabalho e da voz dos coletivos. No filme, o sindicato (como era controlado por Friendly) roubava aos estivadores uma possibilidade de representação diante das relações de trabalho no cais. Já em Hollywood, os grandes estúdios exigiam dos artistas submissão total às condições da HUAC, tornando a colaboração com o comitê condicionante de seu acesso, ou não, às possibilidades de trabalho. E ainda que combatendo ativamente aqueles que, nas décadas anteriores, construíram a tradição da arte de esquerda nos EUA, Hollywood apropriava-se das conquistas técnicas desenvolvidas por essa mesma geração, para efeito de modernização e desenvolvimento da qualidade artística de suas produções – como atesta a história da inserção do Método na grande indústria do cinema. Essa apropriação da técnica também pode ser compreendida como uma forma de sequestro da força de trabalho e do histórico da classe artística – ainda que, ao fim, esse sequestro tenha sido operado com a cumplicidade de pessoas que fizeram parte da construção dessa mesma história.

Inegavelmente, muita coisa mudou na relação entre intérpretes e produtores depois da entrada do Método em Hollywood, e seu estrondoso sucesso. Brando, por exemplo, foi uma das primeiras figuras a quebrar o antigo sistema de contratação de atores como funcionários exclusivos de um estúdio. Ao assinar contratos por obra, ele podia escolher as produções nas quais iria se engajar, além de negociar o valor e as condições de seu trabalho. Essa conquista emancipa de forma transformadora o ofício do ator: na esteira da emancipação técnica, que tornou os atores profissionais conscientes da elaboração prática de seu ofício por conta do domínio de uma linguagem comum, o Método ofereceu aos intérpretes a possibilidade de se tornarem profissionais liberais. Trabalhadores autônomos, com capacidade de negociar diretamente com os produtores (mediados, obviamente, por seus empresários e agentes) as condições de seu contrato de trabalho.

Isso não significa ainda, porém, uma emancipação coletiva da categoria. Pelo contrário, não é preciso ir muito longe para entender que essa relação impulsionou a lógica do *star system*, conferindo autonomia de decisão de contrato como moeda de troca pela fama e o alcance publicitário das celebridades, que agregavam grande interesse e valor aos filmes. Assim como nem todo intérprete tinha o prestígio de Brando em Hollywood, essas condições não se tornaram uma conquista para toda a categoria, mas um privilégio de suas figuras de destaque (o que nos faz ainda ressoar a imagem de Terry caminhando para dentro do galpão, à frente e quase que à parte da massa de estímulos, literalmente figurantes de sua trajetória pessoal).¹¹³

Mas essas contradições não foram exclusivas do sistema de produção da indústria cultural. A narrativa de desmanche da organização sindical contada em “Sindicato de Ladrões”, e do subsequente sequestro da capacidade de representação de uma categoria de trabalhadores, retrata um amplo projeto político nacional, com efeitos sentidos em todos os ramos de produção industrial do país à época. Um outro exemplo desse projeto em ação em Hollywood é a trajetória do *Screen Actor’s Guild* (sindicato da categoria dos atores de cinema, fundado ainda nos anos 1930) que sempre agiu de acordo com os interesses dos grandes estúdios, transformando-se em uma das organizações de classe mais influentes, e conservadoras, da indústria cinematográfica, sendo na época um ardoroso apoiador dos processos da HUAC por meio de seu presidente, ninguém mais ninguém menos que Ronald Reagan – o futuro 40º presidente dos EUA, no início dos anos 1980, pelo Partido Republicano.

Ao fim desses apontamentos, fica evidente que não podemos interpretar “Sindicato de Ladrões” como um filme que se posicione de maneira unilateral ou acrítica diante de todo esse movimento da história.

113 “Indústria cinematográfica e empreendimentos conexos nunca brincam em serviço. Como atores constituem um insumo precioso, investe-se criteriosamente na criação de mitos, sobretudo através dos mecanismos de propaganda, pois a empresa que tem um ídolo entre seus empregados registra lucros seguros. Daí também o cuidado com que se planeja e administra a exploração da sua imagem.” COSTA, 2001, pg. 155.

Ainda que seja tradicionalmente interpretado como uma defesa aberta do discurso de colaboração com o Macartismo, não se pode ignorar que há uma certa ironia em seu desfecho. Ao invés de celebrar a sobrevivência do protagonista como uma vitória perante a máfia, e por consequência o vislumbre de uma alternativa de libertação da classe dos estivadores de um sistema opressivo de organização, a obra parece revelar uma consciência maior sobre esse processo. Como vimos, o registro de múltiplos pontos de vista sobre a situação; a relação entre a falta de autonomia de Terry, a condução do padre Barry e a reação passiva da massa de trabalhadores, exploradas ao longo de todo o filme; assim como a imagem final de bloqueio que pontua a trajetória dos estivadores (no fechamento da porta do galpão) reconhecem, na conclusão da obra, um impasse para a organização do coletivo.

Dessa forma, conseguimos identificar nesse impasse o aspecto que torna a obra um testemunho tão representativo, quanto complexo, das relações de trabalho dos artistas diante do Macartismo e das demandas de Hollywood. Para além de toda a publicidade colaboracionista feita por Kazan e Schulberg (assim como por tantos outros divulgadores) é preciso reconhecer no filme uma lucidez amarga, porém consciente, da situação vivenciada pela classe artística. E essa lucidez pode ser fruto das próprias dinâmicas de elaboração da obra, que foi capaz de incorporar, em sua forma, as discordâncias dos artistas que trabalharam juntos em sua realização. Assim, esse debate, que gera um desvio no projeto inicial do diretor e do roteirista é, talvez, uma das maiores marcas da autoria dos atores na estrutura do filme. Como se o elenco (ou parte dele) tomasse para si a representação do protagonista e a configuração, em cena, das relações internas das principais personagens, tensionando com isso os caminhos determinados pelo roteiro e pela direção ao revelar, através de seu trabalho de interpretação, um herói duvidoso de trajetória questionável.

É, talvez, como se a “derrota” do projeto de emancipação de Terry Malloy fosse determinada pelas escolhas do trabalho do elenco,

estabelecendo uma narrativa que atesta, por contradição, uma conquista da categoria dos intérpretes no desenvolvimento das relações de trabalho que estruturam o filme. Conseguimos, com isso, propor uma resolução possível para a equação montada pela coexistência, na mesma obra, do desejo de defesa da delação por Kazan e Schulberg, e da postura contrária a essa defesa, reconhecidamente representada por Brando, encabeçando o elenco como figura de ponta do *star system* à época, e que configurou na relação com os outros atores em cena seu testemunho sobre a personagem que representou e sobre a obra como um todo. De outra forma, não conseguiríamos considerar o poder de escolha do intérprete sobre os modos de executar seu trabalho (ao determinar como representar seu personagem), nem compreender o sentido de um processo de criação colaborativa entre direção e elenco, no resultado final da obra. Com isso, fica claro que o caráter negociador que conduz a elaboração formal do filme não se resume apenas à relação entre seus realizadores de um lado e os representantes do sistema de produção (grandes estúdios, financiadores, distribuidores, a própria HUAC, etc) do outro. Pelo contrário, a necessidade de negociação entre interesses e pontos de vista distintos determina as próprias relações internas entre os artistas que, de forma colaborativa, executam a criação, gerando materiais, discursos e imagens que o diretor precisa considerar no trabalho de edição final.

Assim, o impasse reconhecido na cena que conclui “Sindicato de Ladrões” é uma ressonância dos impasses sentidos na relação entre as conquistas da classe artística com o sistema de produção na história do desenvolvimento da indústria cultural dos EUA. A consideração desse contexto ajuda no esforço de compreender a significação do Método para o cinema. O que nos leva a tentar identificar, na história da técnica, o limite que separa um potencial progressivo – no seu desenvolvimento a partir dos anos 1920 e 1930 – dos efeitos contraditórios surgidos após sua adoção pelos estúdios de Hollywood, que gerou, a partir das décadas seguintes, uma homogeneização da expressão do ator no cinema, através de uma prática mais voltada para a obtenção

de uma simulacro de “verdade”, com a exploração cada vez maior da expressão íntima dos intérpretes (segundo algumas abordagens). Ainda assim, não se pode ignorar o potencial criativo que a técnica representou para o cinema na sua chegada em Hollywood, reformulando as relações de trabalho no ambiente de produção cinematográfica. Dessa maneira, não é possível categorizar um ponto de vista unilateral sobre o Método, mas compreender que essas contradições não se resolvem a partir da defesa específica de uma ou outra abordagem. Mais do que isso, fazem parte do desenvolvimento de seu repertório.

É esse o sentido expresso ao pensarmos que a própria ideia de *um* Método já é, por si, um paradoxo. Afinal, não existe uma técnica determinada e padronizada em sua utilização pelos artistas de teatro e cinema. Pelo contrário, o Método é a concentração das diversas abordagens e estilos, ideias e conceitos em constante debate e reformulação, que surgiram a partir de um objetivo em comum: o estabelecimento de uma linguagem de interpretação em sintonia com a verdade da expressão pessoal de cada intérprete, evitando maneirismos, clichês e estereótipos, seguindo o projeto de estabelecer uma linguagem própria de expressão do ator nos EUA. Esse objetivo, não podemos esquecer, estava inserido em um projeto ainda maior (como vimos ao longo de todo esse trabalho) de conquistar novas formas de representação das classes trabalhadoras do país através do reconhecimento de suas particularidades de expressão (a partir de um movimento de “laborização” da cultura estadunidense, recuperando o termo de Michael Denning).

Dessa forma, chegamos ao ponto de supor que os debates e discordâncias internas entre os antigos coletivos que se formaram no período histórico da arte engajada dos EUA (que é um dos materiais da elaboração de “Sindicato de Ladrões”), assim como os efeitos posteriores desse ambiente, não sejam talvez uma consequência devida unicamente ao Macartismo (ou ao *Red Scare* anterior, nos anos 1930). Antes, talvez o Macartismo tenha sido tão eficaz porque soube reconhecer, explorar e expandir um contexto de debates, ou disputas, que

já se encontrava em andamento na história da formação da indústria cultural dos EUA, se infiltrando nesse cenário e aproveitando dessas divergências. Por fim, essa ação do Macartismo ofereceu à indústria a oportunidade para conseguir eliminar as tendências consideradas politicamente mais subversivas, ao mesmo tempo em que absorvendo referenciais e informações técnicas que aprimoraram e modernizaram as linguagens do cinema em Hollywood.

Em todo caso, devemos reconhecer que os debates existentes em torno do Método configuram uma característica de seu desenvolvimento (desde suas origens), sendo esse aspecto, também, uma de suas maiores qualidades e potencialidades. É por conta dessa característica, assim como da centralidade que a técnica assumiu para o desenvolvimento da própria história do cinema nos EUA, que defendemos aqui a ideia do Método como um campo de disputa.

Do ponto de vista do exercício da crítica, o principal objetivo ao recuperar aqui a história do Método é se afastar de qualquer possibilidade de construir uma narrativa de dualidades essenciais – vencedores ou vencidos, bons ou maus, certos ou errados – reconhecendo inclusive nessa tendência de interpretar a história um efeito da infiltração do sistema, representado aqui pelo Macartismo, na escrita da vida cultural do país. Pelo contrário, é preciso sempre considerar perdas e ganhos do processo histórico ao longo de sua formação. As dicotomias entre desenvolvimento técnico de um lado e a necessidade de aceitação das demandas do sistema de produção do outro, criam o movimento de constante negociação que pode ser reconhecido como mais um aspecto desse campo de disputa reconhecido na técnica. Isso evidencia a própria continuidade do desenvolvimento das pesquisas e debates acerca do Método, assim como a convivência dinâmica e produtiva entre as diversas abordagens de sua execução, como uma postura de resistência da classe artística – o que podemos atestar, como foi reconhecido, no exemplo da relação entre os artistas que realizaram “Sindicato de Ladrões”, e nas marcas dessa relação para a elaboração do filme.

Podemos perceber, assim, uma dialética na tradição do Método de interpretação realista ao longo de toda sua história, desde os anos 1930 até os dias de hoje. Ao proporcionar uma ferramenta capaz de produzir, no espaço ficcional do filme, uma sensação de verdade absoluta que dinamiza a relação de identificação entre o espectador e a figura do intérprete na tela, e através dessa, a relação entre o espectador e a obra – que é, ao fim, o objetivo principal da estrutura dramática –, o Método tornou-se uma técnica a serviço do sistema. O sucesso de algumas linhas de trabalho, como a desenvolvida por Lee Strassberg, principalmente nas décadas em que esteve à frente do *Actor's Studio* (de 1951 até 1982, ano de sua morte), ou mesmo a de Sanford Meisner, cujo método se tornou uma verdadeira febre hoje em dia em cursos para atores iniciantes, estabeleceu o repertório comum da linguagem que formou alguns dos principais astros do grande cinema Hollywoodiano. O segredo do sucesso dessas abordagens – uma profunda exploração e apropriação do material emotivo mais íntimo dos atores – criou, como vimos, uma dependência de certos profissionais aos estímulos e direcionamentos do preparador de elenco, ou da direção, na condução de seu trabalho. Essa prática evoluiu na contramão da autonomia almejada – e conquistada – pelos atores no início do desenvolvimento da técnica. É famosa, por exemplo, a história de dependência absoluta de Marilyn Monroe na presença de sua professora de interpretação, Paula Strassberg (esposa de Lee) em todo *set* de filmagens em que trabalhou desde quando começou a frequentar sessões no *Actor's Studio*, com o objetivo de ser reconhecida como uma atriz “mais séria”.

Porém, a crítica sobre os limites desse uso do Método sempre existiu – como podemos ver configurada na relação de dependência entre Terry e Padre Barry. Por isso mesmo, o foco no desenvolvimento do trabalho do ator como uma prática ativa de reflexão e pesquisa sobre seus repertórios e resultados foi o grande legado que o Método proporcionou para a arte cinematográfica no país, configurando, através do trabalho do intérprete, uma ferramenta de progressão técnica das próprias formas de narrativa e linguagens cinematográficas.

A continuidade dessa história pode ser percebida no desenvolvimento imediatamente posterior dos filmes estadunidenses, assim como nos caminhos que construíram, na década de 1960 em diante, um cinema independente aos esquemas da grande indústria. Essa história pode ser interpretada como uma continuação daquele espírito de estudo e pesquisa constantes que, como vimos, animou a geração que, desde os anos 1930 até a década de 1950, estabeleceu as bases de fundamento da técnica, no percurso que vai do trabalho do *Group Theatre* à fundação do *Actor's Studio* – e de tantos outros estúdios de formação de atores criados por outros antigos colaboradores do *Group*.

A prática de pesquisa continuada sobre a técnica de interpretação, entendida como um elemento primordial na elaboração do discurso cinematográfico, possibilitou aos atores e diretores uma forma de quebrar com certas determinações do sistema de produção e da indústria cultural, agindo na contramão da hegemonia dos resultados obtidos pelos usos do Método que se tornaram mais convencionais ao longo dos anos. Esse processo de formação e desenvolvimento do repertório técnico do intérprete possibilitou caminhos de diálogo, interferência e proposição no trabalho de criação, estabelecendo de vez um ambiente de coautoria colaborativa entre atores, diretores e roteiristas. Esse caminho vai se tornar cada vez mais determinante na tendência de produções que se estruturam a partir da consideração da presença do intérprete como autor, e do espaço de ensaio e improvisação como práticas de criação da obra – interferindo de forma definitiva na elaboração do roteiro e nas escolhas da encenação. É esse legado do Método que se pode perceber, a partir nos anos 1960 e 1970 em diante, no trabalho de realizadores tão distintos como Denis Hopper e John Cassavettes, “atores/diretores” assim como foi Kazan, todos igualmente comprometidos com uma ideia de renovação da expressão estética e dos modelos de relação de trabalho criativo no cinema.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADLER, Stella, **Técnica da Representação Teatral**, tradução de Marcelo Mello, 9ª edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2016.

AMIARD-CHEVREL, Claudine, “A Blusa Azul”, (tradução de Iraci D. Poletti) in COSTA, Iná Camargo, ESTEVAM, Douglas e VILLAS BÔAS, Rafael (organização), Agitprop: Cultura Política, São Paulo, Expressão Popular, 2015.

ARONOWITZ, Stanley, **False Promises – The shaping of American working class consciousness**, Durham: Duke University Press, 1992. (Primeira edição em 1973)

BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, in **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas Volume 1**, (tradução de Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1985, págs. 175-196.

BIGSBY, Christopher (organização), **The Cambridge Companion to Arthur Miller**, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

BISKIND, Peter, “The Politics of Power in ‘**On the Waterfront**’”, outono de 1975, *Film Quarterly*, Vol. 29, nº 1, págs. 25-38. Link em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00151386%28197523%2929%3A1%3C25%3ATPOPI%22%3E2.0.CO%3B2-8>, acessado em 04/12/2018.

BLUM, Richard A., **American Film Acting – The Stanislavsky Heritage**, Michigan, UMI Research Press, 1984.

BRAUDY, Leo, **On the Waterfront - BFI Film Classics**, Londres, British Film Institute, 2005.

BROWNE, Nick, “The Spectator-in-the-Text: the Rhetoric of ‘Stagecoach’”, inverno de 1975-1976, *Film Quarterly*, Vol. 29, nº 2, págs. de 26-38. Link em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00151386%28197524%2F197624%2929%3A2%3C26%3ATSTRO%22%3E2.0.CO%3B2-G>, acessado em 08/11/2019.

CAVALIERI, Arlete e VÁSSINA, Elena, “A herança de Stanislavski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos”, in **Teatro Russo – Literatura e Espetáculo**, São Paulo, Ateliê Editorial, 2011, págs. 163-181.

CEPLAIR, Larry e ENGLUND, Steven, **The Inquisition in Hollywood – Politics in the film community (1930-60)**, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2003 (1st edition: 1979).

CLURMAN, Harold, **The Fervent Years – The Group Theatre & the 30s**, Lexington, Da Capo Press, 2010.

_____. **The Divine Pastime – Theatre Essays**, Nova Iorque, Macmillan Publishing, 1974.

COSTA, Iná Camargo, **Panorama do Rio Vermelho – ensaios sobre o teatro americano moderno**, São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

_____. **Sinta o Drama**, Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

_____. “Aproximação e Distanciamento (o interesse de Brecht por Stanislavsky)”, in CAVALIERI, Arlete e VÁSSINA, Elena (organização), *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2011, págs. 163-181.

_____. ESTEVAM, Douglas e VILLAS BÔAS, Rafael (organização), *Agitprop: Cultura Política*, São Paulo, Expressão Popular, 2015.

DENNING, Michael, **The Cultural Front – The Laboring of American Culture in the Twentieth Century**, Nova Iorque e Londres, Verso, 1998.

EISENSTEIN, Sergei, “Sirva-se!”, in **A Forma do Filme**, tradução de Teresa Ottoni e apresentação e notas de José Carlos Avellar, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002, págs. 89-107.

FEARNOW, Mark, “Theatre Groups and Their Playwrights”, in **The Cambridge History of American Theatre Volume II: 1870-1945**, BIGSBY, Christopher e WILLMETH Don B. (edição), Nova Iorque, Cambridge University Press, 1999.

FEBROT, Luiz Israel, **Um Intelectual Americano: Arthur Miller depois da queda**, São Paulo, Edart, 1965.

GARFIELD, David, **A Player’s Place – The story of the Actor’s Studio**, 1980, Nova Iorque: Macmillan Publishing.

GORDON, Mel, **Stanislavsky in America**, New York, Routledge, 2010.

HAMMET, Dashiell, **Seara Vermelha (Red Harvest)**, tradução de Alexandre Hubner, São Paulo, Cia. Das Letras, 2002.

HEY, Kenneth, “Ambivalence as a Theme in ‘On the Waterfront’ (1954): An interdisciplinary approach to film study”, 1979, *American Quarterly*, Vol. 31, nº 5, Special Issue: Film and American Studies, pags. 666-696. Link em: http://www.studythepast.com/his597_modernfilm_summer10/readings/on_the_waterfront.pdf, acessado em 07/04/2018.

JOHNSON, Malcolm, **On the Waterfront**, JOHNSON, Haynes (prefácio) e SCHULBERG, Budd (introdução e artigos adicionais), Nova Iorque, Chamberlain Bros., 2005.

JONES, David Richardson, **Great Directors at Work – Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook**, Berkeley, University of California Press, 1986.

KAZAN, Elia, **A Life**, Nova Iorque, Da Capo Press, 1997.

_____. **On Directing**, Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 2009.

_____. Statement, by Elia Kazan”, anúncio pago publicado no **The New York Times** em 12 de Abril de 1952, pág. 07. Link em <http://reelclassics.com/Directors/Kazan/kazan-article.htm>, acessado em 07/07/2017.

LEME, Viviane Maria, *A Concepção da Tragédia Moderna em ‘The Crucible’ e ‘A View From the Bridge’, de Arthur Miller*, Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 2007.

LYON, James K. **Brecht in America**, Nova Jersey, Princeton University Press, 1982.

MILLER, Arthur, **Collected Plays 1944-1961**, Tony Kushner (organização), Nova Iorque, The Library of America, 2006.

_____. **The Theater Essays of Arthur Miller**, Steven R. Centola, Robert A. Martin (organização), Cambridge, Da Capo Press, 1996.

_____. **Echoes Down the Corridor, Collected Essays 1944-2000**, Steven R. Centola (organização), Nova Iorque, Penguin Books, 2001.

NAREMORE, James, **Acting in the Cinema**, Los Angeles, University of California Press, 1988.

NEVE, Brian, **Film and Politics in America – A Social Tradition**, Londres, Routledge, 1992.

_____. (org.), **Cinema, Politics and Society in America**, Manchester, Manchester University Press, 1981, pgs. 19-41 e pgs. 97-118.

NOGUEIRA, Vanessa Cianconi Vianna. **As Bruxas Como Desculpa: ‘The Crucible’ e as práticas “preventivas” de vigilância na sociedade estadunidense contemporânea**, Dissertação de mestrado, UFRJ, 2008.

ODETS, Clifford, **Six Plays of Clifford Odets**, Nova Iorque, Modern Library, 1939.

PAVIS, Patrice, **Dicionário de Teatro**, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

RAY, Robert B., **A Certain Tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980**, Princeton, Princeton University Press, 1985.

RENE-VEILLON, Olivier, **O Cinema Americano dos Anos Cinquenta**, São Paulo, WMF Martins Fontes, 1993.

ROSENFELD, Anatol, **O Teatro Épico**, São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

RUEHLE, Juergen, “The Soviet Theater: Part 1”, 1959, **Problems of Communism**, United States Information Agency, Vol. VIII, nº 6, Nov-Dez, págs 11-20.

SCHULBERG, Budd, **On the Waterfront – shooting script**, 1954. Link em: <http://www.dailyscript.com/scripts/onthewaterfront.html>, acessado em 09/05/2018.

_____. **O que Faz Sammy Correr?**, Terezinha dos Santos e Isaac Piltcher (tradução), Rio de Janeiro, Editora Record, 1994.

SCHVARZMAN, Sheila, **Como o Cinema Escreve a História: Elia Kazan e a América**, Dissertação de metrado, IFCH, UNICAMP, 1994.

SKLAR, Robert, **Movie-Made America – A cultural History of American movies**, Nova Iorque, Vintage Books, 1994 (Revised and updated edition).

STANISLAVSKY, Constantin, **A Preparação do Ator**, Pontes de Paula Lima (tradução), Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 29ª edição, 2012.

_____. **A Construção da Personagem**, Pontes de Paula Lima (tradução), Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 10ª edição, 2001.

_____. **A Criação de Um Papel**, Pontes de Paula Lima (tradução), Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 8ª edição, 2002.

STARKEY, Marion L., **The Devil in Massachussets – A modern enquiry into the Salem witch trials**, Nova Iorque, Anchor Books, 1949.

SZONDI, Peter, **Teoria do Drama Moderno**, Luiz Sérgio Rêpa (tradução), São Paulo, Cosac e Naify Edições, 2003.

TANAKA, Elder Kôei Itikawa, **Inimigos Públicos em Hollywood: estratégias de contenção e ruptura em dois filmes de gangster dos anos 1930-1940**, Tese de doutorado, DLM – FFLCH/USP, 2015.

UNITED STATES CONGRESS HOUSE, **Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7. Hearings Before the Committee of Un-American Activities House of Representatives, Eighty Second Congress, Second Session, January 24, 28, February 5, March 20 and April 10, 30, 1952**, 1952: Washington, Government Printing Office. Link em: https://archive.org/stream/hearingsregardin1947aunit/hearingsregardin1947aunit_djvu.pdf. Acessado em: 06/02/2018.

VIEIRA, Sílvia e FREITAS, Armando, **O Que é Boxe**, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.

WEBER, Carl, “Brecht’s Concept of *Gestus* and the American Performance Tradition”, in MARTIN, Carol e BIAL, Henry (organização), **Brecht Sourcebook**, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2000, págs. 43-49.

WHITFIELD, Stephen J., **The Culture of the Cold War**, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

WILLIAMS, Raymond, **A Tragédia Moderna**, Betina Bischof (tradução), São Paulo, Cosac e Naify, 2002.

_____. “Alinhamento e Compromisso”, in **Marxismo e Literatura**, Waltensir Dutra (tradução), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.

_____. **Problems in materialism and culture: selected essays**, Londres: Verso, 1980.

ZARETSKY, Eli, “Bisexuality, Capitalism, and the Ambivalent Legacy of Psychoanalysis”, Maio e Junho de 1997, **New Left Review**, Vol. 1, Nº 223, págs. 69-89.

ÍNDICE REMISSIVO

A

ameaça global 15, 267
antibelicistas 13
arte 8, 9, 11, 13, 19, 28, 29, 45, 50, 52, 53,
103, 114, 116, 117, 121, 122, 123, 131,
136, 141, 155, 157, 158, 160, 164, 171,
254, 258, 260
artistas 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 49, 51,
52, 72, 92, 115, 116, 123, 131, 135, 136,
137, 138, 139, 141, 154, 174, 175, 179,
180, 193, 194, 195, 196, 200, 228, 232,
248, 253, 254, 256, 257, 258, 259
Atividades Antiamericanas 16, 40, 174, 226

C

capitalista 13, 14, 16, 48, 115, 159, 172,
178, 250
catástrofe 14
Ciências Humanas 11
cinema 10, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26,
28, 34, 37, 38, 40, 45, 49, 52, 53, 54, 55,
68, 92, 114, 115, 116, 117, 121, 138, 139,
151, 152, 153, 154, 155, 157, 161, 164,
169, 170, 171, 173, 174, 177, 180, 184,
186, 190, 191, 192, 198, 205, 224, 227,
228, 229, 233, 252, 253, 254, 255, 257,
258, 259, 260, 261, 264
conflitos violentos 13
consciência 10, 19, 21, 27, 28, 36, 37, 45,
66, 68, 72, 74, 75, 76, 77, 82, 86, 87, 103,
105, 113, 117, 121, 122, 133, 135, 137,
156, 184, 189, 190, 194, 203, 204, 206,
213, 233, 256
constituição socialista 13
cultura 9, 12, 14, 19, 24, 28, 30, 39, 44,
45, 46, 48, 77, 120, 130, 131, 132, 135,

136, 137, 172, 177, 178, 185, 190, 192,
193, 258
cultura política 9, 24, 30, 120, 131

E

epidemia histórica 19

F

Filosofia 11

G

Grande Guerra 14, 16
Guerra Fria 14, 26, 37, 45, 137, 185, 253
guerra hollywoodianos 14

I

ideias contagiosas 9, 13
ideias radicais 16
indústria 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 40,
41, 45, 47, 52, 53, 69, 115, 116, 125, 130,
135, 138, 150, 152, 155, 157, 176, 185,
191, 192, 254, 255, 257, 259, 261, 267
indústria cultural 26, 29, 45, 47, 52, 115,
130, 157, 185, 255, 257, 259, 261
intervenção estadunidense 16
invasão alienígena 13

L

Letras 11, 263

M

mercado mundial 15

N

nação hegemônica 15, 267
nazismo 15
nova cultura política 9, 120

O

obra cinematográfica 26, 28, 141, 228

opinião pública 18, 40, 41, 42, 44, 51, 69,
185, 237, 247

P

panorama histórico 26
pensamento político 14
pós-macartismo 10, 252
proporções globais 14

R

reorganização política 26
Romance 9, 120

S

Segunda Guerra Mundial 14, 109, 137, 185
sistema capitalista 14, 115, 159
sociabilidade 27, 28, 50, 125, 172, 224, 239
socialismo 13, 14
solidariedade 9, 13, 19, 27, 42, 45, 47,
134, 135

T

terceiro mundo 15

SOBRE O AUTOR

Bruno Gavranic Zaniolo

Mestre (bolsista CAPES) pelo Departamento de Línguas Modernas da FFLCH/USP, onde desenvolveu projeto de pesquisa sobre as relações entre teatro e cinema nos EUA durante o Macartismo através de uma análise do filme “On the Waterfront” (“Sindicato de Ladrões”), de Elia Kazan, mais especificamente discutindo o uso do Método de interpretação realista no filme (trabalho realizado sob a orientação do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares). Bacharel e licenciado em letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com habilitação em português e inglês. Doutorando (DLM/FFLCH/USP), realiza projeto de pesquisa sobre o cinema independente dos EUA nos anos 1970 a partir da obra dos diretores John Waters e John Cassavetes. Ator, autor (poeta e dramaturgo) e professor de literatura e línguas portuguesa e inglesa. Possui formação técnica como ator pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. É professor de língua portuguesa dentro da área de Linguagens e Suas Tecnologias no curso de ensino médio integrado ao técnico do SENAC Nações Unidas. Atualmente, está preparando a edição do livro baseado em sua dissertação de mestrado, que sairá em 2023 pela editora Pimenta Cultural com o título de “Sindicato de Ladrões - o Método como campo de disputa em Hollywood”, dentro da coleção Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, em parceria com o DLM/FFLCH/USP.

COLEÇÃO

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
e LITERÁRIOS
em INGLÊS

www.pimentacultural.com

O presente trabalho foi realizado com
apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior – Brasil
(CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Sindicato de Ladrões”

o Método como
um campo de disputa
em Hollywood

