

CENSURA E MACARTHISMO EM FORCE OF EVIL, DE ABRAHAM POLONSKY

Elder Kôei Iitkawa Tanaka

Universidade de São Paulo

RESUMO: Dirigido por Abraham Polonsky em 1948, *Force of Evil* combina, tanto em sua forma como em seu conteúdo, a constante ameaça de perseguição política nos EUA durante o macarthismo com estratégias para contornar a censura cinematográfica, além de uma liberdade criativa poucas vezes vista em Hollywood. Por meio da análise de duas sequências do filme e do estudo de suas condições de produção, verificaremos como se dá o encaminhamento dessas questões no filme de Polonsky.

PALAVRAS-CHAVE: censura, macarthismo, hollywood, cinema, política norte- americana.

ABSTRACT: Directed by Abraham Polonsky in 1948, *Force of Evil* combines in its form and content the constant threat of political persecution in the USA during McCarthyism with strategies to deal with film censorship, and a creative freedom rarely seen in Hollywood. Through the analysis of two sequences from the film and the study of its production conditions, this article aims to verify how these questions are approached in Polonsky's work.

KEYWORDS: censorship, McCarthyism, Hollywood, film, American politics.

INTRODUÇÃO

A recente estreia de *Trumbo* (Jay Roach, 2015) nos cinemas brasileiros e a indicação ao Oscar de melhor ator para Bryan Cranston, que faz o papel do roteirista Dalton Trumbo no filme, trouxeram à tona a discussão sobre o macarthismo e suas consequências sobre os trabalhadores da indústria cinematográfica no período pós-Segunda Guerra Mundial nos EUA. Não é a primeira vez que a indústria hollywoodiana se debruça sobre essa passagem sombria da história norte-americana: *Trumbo* se junta a produções como *The Front* (Woody Allen, 1976), *Guilty by Suspicion* (Irwin Winkler, 1991), *Good Night and Good Luck* (George Clooney, 2005), entre diversos outros filmes, cinebiografias e documentários que registraram no cinema os efeitos da perseguição política em solo estadunidense no início da Guerra Fria.

O filme de Jay Roach narra como o protagonista e outros nove artistas foram presos em 1947 por obstruírem o trabalho do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) ao se recusarem a nomear colegas ligados ao Partido Comunista. Tal grupo ficou conhecido na imprensa norte-americana como *Hollywood Ten*, e inaugurou o período em que a *blacklist* (lista negra) vigorou nos estúdios – diretores, roteiristas, atores e outros artistas acusados de serem filiados ao partido ou simpatizantes da causa comunista foram inclusos nessa lista e impedidos de trabalhar em Hollywood. De acordo com o crítico M. Keith Booker (2008, p. 65),

“no fim da década de 1940, Hollywood foi identificada como um grande paraíso para comunistas e simpatizantes do comunismo, menos porque a acusação era verdadeira do que devido ao seu sensacionalismo e à publicidade que ela trouxe à causa anticomunista. Além disso, Hollywood teve alguns dos sindicatos mais progressistas da América, e a tentativa de ligar o ativismo trabalhista de Hollywood ao comunismo era parte de um esforço mais amplo nos anos 1940 e 1950 de reverter os avanços feitos pelo sindicalismo nos anos 1930.”

Entre os colegas de trabalho de Trumbo inclusos na *blacklist* estavam o escritor, roteirista e diretor Abraham Polonsky, que havia sido intimado a depor perante o HUAC na segunda leva de audiências

executadas pelo comitê em 1951. Antes de iniciar sua carreira em Hollywood, Polonsky produziu *scripts* para programas de rádio, ensaios e romances. Seu interesse nas questões sindicais o levaram a criar e editar, de 1939 a 1941, um jornal de esquerda chamado *The Home Front*, e em 1943 publicou o romance *The Enemy Sea*, dedicado à National Maritime Union. Entre seus colegas roteiristas, Polonsky foi um dos poucos a chegar em Hollywood com experiência no Partido Comunista (ao qual filiou-se em 1936) e com profundo conhecimento da teoria marxista. (CEPLAIR; ENGLUND, 1983, p. 191-194) Abraham Polonsky gostava de dizer que ele não fazia filmes Marxistas, mas, como Marxista, ele fazia filmes da única maneira que fazia sentido. (BUHLE; WAGNER, 2001, p. 95)

Em seu período pré-*blacklist*, Polonsky teve a oportunidade de trabalhar somente em três produções hollywoodianas: *Golden Earrings* (Mitchell Leisen, 1947) e *Body and Soul* (Robert Rossen, 1947), como roteirista, e *Force of Evil* (1948), filme de gângster produzido por um estúdio independente no qual Polonsky acumulou os cargos de roteirista e diretor. Baseado no romance *Tucker's People*, de Ira Wolfert, *Force of Evil* tem como protagonista o ator John Garfield no papel de Joe Morse, um advogado ambicioso que trabalha para Ben Tucker (Roy Roberts) em Wall Street. Tucker é um gângster, ex-trafficante de bebida durante a Lei Seca, que quer dominar o mercado de jogos de azar de Nova Iorque. Tal monopólio, no entanto, afeta diretamente os negócios de Leo (Thomas Gomez), irmão de Joe, que sofre de problemas cardíacos e opera uma pequena banca de apostas na cidade. Dessa maneira, Joe procura alternativas para atingir as metas estabelecidas por seu chefe e, ao mesmo tempo, tenta salvar seu irmão da bancarrota.

Além da narrativa em si, que discute os limites entre negócios legais e ilegais, as condições de produção de *Force of Evil* nos chamam a atenção por diversos fatores. Um deles é o cenário econômico da Hollywood pós-guerra. De acordo com o historiador Charles Maland, apesar do crescimento das hostilidades à liberdade de expressão da esquerda no período pós-Segunda Guerra Mundial, alguns diretores e roteiristas em Hollywood foram capazes de produzir filmes com forma e conteúdo

progressistas no fim da década de 1940 e início da década de 1950. Embora o senso comum sugerisse que após a condenação dos *Hollywood Ten* em 1947 fosse impossível que artistas de esquerda conseguissem trabalho, na prática não foi o que ocorreu. (MALAND, 1951, p. 7) Uma das causas desse cenário favorável foi o crescimento do mercado de produtoras independentes em Hollywood após a Segunda Guerra Mundial. De acordo com o historiador Thomas Schatz, nesse período os independentes tiveram muito sucesso, uma vez que as condições de produção eram favoráveis aos seus interesses e eles gozavam de uma autonomia comercial e criativa sem precedentes. Ao fim de 1947, Hollywood registrava o maior número de produções independentes visto na história do cinema. (MALAND, 1951, p. 8)

As condições de produção de *Force of Evil* combinavam, dessa maneira, a constante ameaça de perseguição política com uma liberdade criativa poucas vezes vista em Hollywood. Diante desse cenário, o filme se encaixa na filmografia de Polonsky como sua última chance para dar forma ao conteúdo sócio-histórico que se colocava diante dos trabalhadores de Hollywood antes da convocação certa para que ele e seus colegas prestassem depoimentos ao HUAC. Para o roteiro de *Force of Evil*, Polonsky (2013, p. 40) justifica da seguinte maneira sua escolha pelo romance *Tucker's People*, de Ira Wolfert:

“Eu conhecia *Tucker's People*. Ele tinha uma alegoria, verdadeira naquele momento, e cruelmente ainda mais apta para os dias de hoje; um ambiente social e personagens familiares para mim; uma sugestão de linguagem do inconsciente que eu poderia usar como diálogo.”

A adaptação do romance de Ira Wolfert para o cinema teve mudanças significativas na narrativa. Wolfert e Polonsky trabalharam juntos e eliminaram alguns personagens, combinaram características e ações de dois personagens em um só, entre outras mudanças. O essencial, entretanto, foi mantido: Polonsky roteirizou e dirigiu um filme de gângster em que o crime organizado é alegoria dos negócios ditos legais. Embora o gênero gângster já tivesse sofrido variações ao longo da década de 1930 e 1940, *Force of Evil*, se destaca de produções anteriores por lidar com questões como o macarthismo e a censura

– cujas operações em Hollywood tiveram início no começo da década de 1930 – de maneira que as condições de produção da obra viessem à tona. Boa parte dos méritos do filme se devem à competência de Polonsky ao utilizar os recursos técnicos a seu favor, além de sua experiência prévia como escritor, que lhe permitiram lidar com a matéria histórica de maneira hábil e politicamente interessada. Por meio da análise de duas sequências do filme e do estudo de seu contexto histórico, verificaremos como se dá o encaminhamento dessas questões na forma e no conteúdo de *Force of Evil*.

A CENSURA NO PÓS-GUERRA E O USO DO SOM

Em um ensaio sobre o filme *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946), Polonsky afirma que

“o artista que trazer mesmo que uma pequena fração da experiência diária para o estúdio estará contribuindo imensamente para a tela. *The Best Years* indica para todo diretor e escritor que a luta pelo conteúdo, pela realidade social, não importa quão limitado seja o ponto de vista, é uma atmosfera necessária para o desenvolvimento do filme Americano.” (BUHLE; WAGNER, p. 105).

As declarações de Polonsky demonstram uma consciência política do papel do artista/trabalhador dentro da indústria cultural. Ao observar as dificuldades no desempenho dessa função, o cineasta chegou à conclusão de que

“escrever para o cinema é escrever sob censura”, uma censura que “força estereótipos de motivo e de ambiente nos criadores”. A resposta, se possível, era “forçar experiência concreta o suficiente no modelo para fazer a imaginação florescer”. (BUHLE; WAGNER, p. 105)

Nesse contexto, a “censura” citada por Polonsky tinha duas origens distintas. A primeira era relacionada à “censura autoimposta” citada anteriormente, que resultava, por exemplo, na “inabilidade

de Hollywood em lidar com questões de classe, especialmente a classe trabalhadora” (BUHLE; WAGNER, p. 105). A segunda tinha a ver com as exigências do Código de Produção de Hollywood (PCA), que limitava cenas de sexo, de violência ou de crimes sem punição. Sobre o primeiro tipo de censura, *Force of Evil* representa um rompimento com esse padrão ao mostrar, por exemplo, a consciência de classe que os funcionários de Leo demonstram em cena, conforme é possível verificar em algumas passagens do filme. Sobre o segundo tipo, uma análise da história do PCA até o fim da década de 1940 pode nos ajudar a compreender como a censura interferiu no trabalho de Polonsky.

A preocupação com a censura cinematográfica nos EUA data do início do século XX, com a popularização do cinema como forma de entretenimento no país. Nesse período, alguns estados norte-americanos instauraram comissões de censores que avaliavam os filmes produzidos antes de seguirem para as salas de cinema. Na década de 1920, uma série de escândalos envolvendo estrelas de Hollywood – como o estupro e homicídio da atriz Virginia Rappe, cujo principal suspeito foi o comediante Roscoe “Fatty” Arbuckle, e a morte por overdose do ator Wallace Reid (LEWIS, 2000, p. 93) – tiveram repercussão nacional na imprensa e mancharam a imagem de Hollywood como um lugar propício a desvios de conduta e a extravagâncias financeiras, o que provocou uma reação de grupos religiosos exigindo maior controle sobre as produções cinematográficas. Para atender à pressão desses movimentos, foi redigido, no início da década de 1930, o *Production Code* (Código de Produção), documento com uma série de regras para a produção cinematográfica que formalizou a autocensura de Hollywood e provocou transformações progressivamente conservadoras nas narrativas produzidas pelos estúdios norte-americanos. No caso do filme de gângster, os roteiristas foram obrigados a diminuir a quantidade de cenas violentas – principalmente os assassinatos e tiroteios – e a evitar que o espectador sentisse qualquer “simpatia pelo crime, pelo mal ou pelo pecado” (MALTBY, 1996, p. 241-242).

As ações do PCA depois que Joseph Breen assumiu seu comando em 1934 tornaram-se mais rígidas do que a abordagem liberal e apaziguadora da administração anterior. Ainda assim, no geral, os estúdios

atenderam às exigências de Breen e dos censores por motivos mercadológicos – sem o selo de aprovação do PCA, os filmes não poderiam ser exibidos e arrecadar bilheteria dentro ou fora do país. A aproximação da Segunda Guerra Mundial no fim da década de 1930, no entanto, mudou o cenário do mercado cinematográfico, especialmente externo. Segundo o historiador Richard Maltby, as reações de Hollywood ao crescimento do fascismo na Europa ao longo da década de 1930 foram de apaziguamento em nome da manutenção dos mercados consumidores. Entretanto, se os EUA baniram alguns dos filmes soviéticos que tentaram chegar ao mercado norte-americano, a Alemanha nazista e a Itália fascista, por sua vez, passaram a ter maior rigidez no controle das produções cinematográficas que eram importadas, enquanto Japão e URSS tornaram-se mercados completamente fechados. (MALTBY, 1996, p. 241-242)

Durante a Segunda Guerra, o PCA dividiu o controle sobre o conteúdo dos filmes com o Departamento de Cinema do Escritório de Informações de Guerra (Office of War Information – OWI), uma agência governamental criada por Roosevelt para controlar o fluxo de notícias sobre a guerra vindas das forças militares norte-americanas para o público. A função do Departamento de Cinema era supervisionar os *scripts* paralelamente ao PCA, e incentivar a propaganda de guerra nas produções de Hollywood. Os estúdios não se opuseram à intervenção da OWI, desde que ela não interferisse nos lucros. O avanço das Forças Aliadas a partir de 1943 aumentou a influência do OWI, pois as vitórias militares abriram novamente os mercados europeus aos filmes hollywoodianos, e os estúdios precisavam do selo de aprovação do Departamento de Cinema para que pudessem exportar suas mercadorias. De acordo com Maltby, a indústria cinematográfica norte-americana foi uma entre muitas que se beneficiaram da combinação entre patriotismo e lucro. (MALTBY, 1996, p. 241-242) Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cenário internacional mudou radicalmente. Alemanha, Japão e Itália encontravam-se sob a censura militar das forças de ocupação, o que permitiu a Hollywood dominar o mercado cinematográfico nesses países com o propósito de funcionar como uma “força no mundo pós-guerra que visa contribuir de maneira vital no desenvolvimento da paz permanente, prosperidade, progresso e segurança em nível

mundial” (MALTBY, 1996, p. 247), segundo um executivo da Fox. A expansão do mercado internacional fez do PCA um empecilho aos produtores, que passaram a criticar as restrições temáticas impostas aos *scripts*. Contudo, o que determinou de fato o início da queda do PCA foi uma decisão judicial da Suprema Corte em 1948 no caso antitruste movido pelo governo norte-americano contra a Paramount. Além de incluir o cinema entre as mídias que gozam da liberdade de expressão garantida pela Primeira Emenda da Constituição, a Suprema Corte também acabou com o oligopólio que os estúdios tinham sobre cadeias de salas de cinema. (MALTBY, 1996, p. 247-248)

Tal decisão judicial impôs derrotas ao PCA em duas frentes: na primeira, restringiu o trabalho da censura sobre o conteúdo dos filmes – nos três anos seguintes a essa decisão, a Suprema Corte julgou inconstitucionais as censuras estaduais e municipais sobre as produções cinematográficas, exceto em caso de “obscenidades”; na segunda, limitou o controle que o PCA exercia sobre o mercado cinematográfico, pois a autoridade do órgão dependia da integração vertical entre produção, distribuição e exibição dos filmes, e o selo de aprovação do PCA era fundamental para os lucros dos estúdios no mercado doméstico. Com o fim do oligopólio, as salas de cinema estavam livres para exibir o que bem entendessem. Foi assim, por exemplo, que *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica), ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1949, pôde ser exibido nos EUA com distribuição independente e sem o selo de aprovação do PCA. Mais adiante, em 1953, a United Artists se recusou a fazer as modificações solicitadas por Breen em *The Moon is Blue* (Otto Preminger), que se tornou o primeiro filme de um grande estúdio a ser exibido em solo norte-americano sem o selo do PCA (MALTBY, 1996, p. 248), que ainda atuou em Hollywood até o fim da década de sessenta, quando a Motion Pictures Association of America (MPAA) substituiu-o pelo sistema de classificação por faixas etárias que vigora até hoje. (BUHLE; WAGNER, p. 118)

A história do Production Code Administration nos mostra que, em 1948 – ano de lançamento de *Force of Evil* –, o órgão de censura enfrentava sua pior derrota judicial, curiosamente relacionada à mesma discussão sobre monopólio/oligopólio levantada pelo enredo do filme. Segundo Buhle e Wagner,

a atmosfera de luta política está em todos os aspectos de *Force of Evil*, do *script* à produção, e até mesmo no contexto histórico. Como aponta [Robert] Sklar, o enredo alveja diretamente o pescoço do monopólio, não apenas das loterias ilegais de Nova Iorque, mas, por implicação, também dos grandes estúdios. No ano anterior, a Suprema Corte havia declarado os estúdios culpados por violarem o Sherman Antitrust Act [lei antitruste] e obrigou-os a abrir mão de cadeias de salas de cinema – o que viabilizou economicamente o filme de arte na agenda dos administradores de cinema independentes. (BUHLE; WAGNER, p. 118)

De acordo com os arquivos do PCA, a primeira versão do roteiro de *Force of Evil* (cujo título ainda era *Tucker's People*) foi sumariamente rejeitada pelos censores por violar o primeiro Princípio Geral do Código de Produção: “Nenhum filme que rebaixe os valores morais daqueles que o virem será produzido. Consequentemente, a simpatia dos espectadores nunca deve ser levada para o lado do crime, transgressão, mal ou pecado”. Segundo o parecer do PCA, a simpatia do espectador era direcionada não só aos banqueiros e seus empregados – todos transgressores da lei –, mas também à própria transgressão em si. Além disso, havia a sugestão de que a legislação do Estado de Nova Iorque poderia ser manipulada a favor dessa organização criminosa, e de que a Polícia de Nova Iorque era composta por uma “gangue de bandidos”. Em suma, “o tema completamente antissocial desse enredo, que apresenta errado como certo, e certo como errado, viola tanto a letra como o espírito do Código de Produção”. Quem assina esse parecer é Stephen S. Jackson, que, além de censor, também era juiz e católico praticante. (FORCE OF EVIL FILES, 1948, p. 5-6)

Quem responde ao Sr. Jackson é o próprio Polonsky, que afirma estar disposto a eliminar todas as referências que depreciem a imagem da Polícia de Nova Iorque a fim de que o *script* se adeque às demandas do PCA. Polonsky também aproveita a oportunidade para deixar claro que *Force of Evil* é uma

“exposição dos efeitos nocivos de uma loteria ilegal nas vidas e personalidades de pessoas envolvidas, seja em grande ou larga escala” e resume o enredo de forma a corroborar essa afirmação. Sobre uma batida policial que ocorre na banca de apostas de Leo, por exemplo, Polonsky descreve a reação da personagem Doris (Beatrice Pearson) da seguinte maneira:

Agora que a lei bateu à porta da banca de Leo, por causa de uma denúncia anônima plantada por Joe, Doris vira-se contra Leo. O choque da batida policial, o aparecimento da lei, destrói Doris no momento em que ela percebe o quanto se enganou ao acreditar em Leo. Todo o senso de lealdade a Leo, toda memória de sua bondade no passado é destruída pela realidade. Ela o acusa de seu autoengano, culpa-se por sua própria cegueira e avisa-o de que o fim disso tudo será sua própria destruição, e daqueles que trabalham para ele. Leo, enquanto ouve essa garota que se tornou uma filha para ele, sente seu autoengano dissipar aos poucos, e sente crescer o sentimento de que precisa expurgar-se e sair desse negócio nocivo em que se encontra. (FORCE OF EVIL FILES, p. 9)

Embora na versão final do filme seja Joe quem abra os olhos de Doris sobre a ilegalidade das operações de Leo, Polonsky carregou nas tintas que descrevem a decepção de Doris com Leo porque sabia o quão importante era o aspecto moral do enredo na visão dos censores. Os anos de experiência como escritor antes de ir para Hollywood deram-lhe a habilidade necessária para contornar a censura, e a carta enviada por Polonsky teve o efeito desejado: embora Jackson ainda solicite pequenas alterações e faça ressalvas isoladas nas correspondências seguintes, o enredo descrito por Polonsky tem a aprovação do censor, bem como os subsequentes *scripts* enviados ao PCA.

O aval do Breen Office a um filme como *Force of Evil*, mesmo com alterações em alguns aspectos da narrativa, foi uma vitória política de Polonsky e sua equipe. Dessa maneira, ainda que sob os limites impostos pelas relações de produção dentro da indústria cultural, Polonsky via no seu trabalho uma oportunidade de modificar o aparelho burguês “por dentro se as técnicas da moda forem usadas *contra* o capital e, portanto, de uma perspectiva política” (COSTA, 2008, p. 98). Segundo o próprio Polonsky, as condições de produção que ele e seus companheiros de trabalho encontraram eram ímpares:

“[N]ós tínhamos à disposição a grande máquina de Hollywood que o sucesso de *Body and Soul* nos proporcionou, e não nos importávamos tanto com o que era possível fazer com tanto poder. Mas a lista negra tirou a máquina de nossas mãos. Enquanto tínhamos posse (...) nós não víamos a hora de acordar de manhã, sabendo que cada dia nos surpreenderia. Nós tínhamos a sensação certa. Só que o nosso avião nunca decolou”. (POLONSKY, 2013, p. 41)

Diferente do que havia ocorrido em *Body and Soul*, onde era somente roteirista, em *Force of Evil* Polonsky acumulou também o cargo de diretor da obra, o que lhe possibilitou um controle ainda maior sobre o modo como imagens e narração ou diálogos se relacionariam dentro do filme. Dessa maneira, Polonsky tinha à disposição tanto o aparato de Hollywood como a autonomia necessária para que pudesse desenvolver seu trabalho com certa liberdade criativa e consciência política. Segundo o próprio cineasta, tais condições de produção permitiram que *Force of Evil* fosse executado de maneira experimental:

“Eu não projetei nada importante, só um experimento em que cada um dos meus recursos [imagem, ator e palavra] estivesse livre do domínio dos outros dois. Eu era inexperiente demais para inventar imagens originais ou evocar grandes performances. E, certamente, não havia nada no meu passado literário que sugerisse uma Nova Voz. Tudo o que eu tentei foi usar a sucessão de imagens, as demonstrações de personalidade humana nos atores, e o ritmo das palavras em uníssono ou em contraponto. Eu variei a velocidade, intensidade, harmonia e conflito pela intenção, emoção ou objetivo, algumas vezes separando os três elementos, outras usando dois ou três juntos.” (POLONSKY, 2013, p. 41)

Um bom exemplo do que Polonsky descreve acima ocorre na sequência em que Leo Morse encontra seu contador Freddie Bauer (Howland Chamberlain) em um restaurante. Pressionado por Bill Ficco (Paul Fix) a revelar detalhes sobre as operações da banca de Leo, o contador é convencido a armar uma emboscada para seu chefe, na tentativa de se livrar do envolvimento com o crime organizado. Desde que a cena tem início, a melodia extradiegética é melancólica, próxima de uma elegia religiosa. Leo chega ao restaurante para encontrar Bauer e conversa com seu funcionário:

“Leo: [falando em tom baixo, pausado e grave] Foi uma coisa cruel e tola, colocar uma arma na mão do meu irmão para ele te matar. Era o que você queria fazer. Era isso. Eu sei como é tentar encontrar alguém para matá-lo. Para acabar com você e deixar que o outro carregue o peso dos seus crimes. Bauer: [em tom de súplica] Por favor, Sr. Morse. Eu só quero sair. Só isso, nada mais. Eu quero sair e eles não querem deixar. Vou morrer se não sair. Leo: Sou um homem com problemas cardíacos, morro quase todos os dias. É assim que eu vivo. É um hábito tolo. Sabe, às vezes você sente que está morrendo. Aqui... [esfrega a palma da mão] E aqui... [esfrega a parte superior dos dedos] Aqui. [apalpa a região do coração] Você está morrendo enquanto respira.”

Em seguida, ouve-se ao fundo um carro estacionando em frente ao restaurante onde Leo e Bauer conversam, e três homens armados saem do veículo. Bauer, que está sentado de frente para a porta do estabelecimento, olha com espanto para essa movimentação e Leo, percebendo que havia caído em uma armadilha, grita: “Freddy! O que você fez comigo?!”. Um dos bandidos permanece à porta e rende outros clientes do café, enquanto os outros dois pegam Leo, já quase desmaiado, pelos braços. Bauer, assustado, tenta fugir. Nesse momento, Wally (Stanley Prager) grita para o bandido à porta parar Bauer, que leva uma rasteira e cai ao pé da escada para a rua. “Mate ele! Ele me conhece!”, grita Wally, e arranca o revolver das mãos do bandido. Há, em seguida, uma sequência de campo e contracampo, mostrando Bauer em *plongée* – com o rosto sangrando, óculos quebrados e olhar apavorado –, e Wally em *contraplongée*, com a arma apontada diretamente para a câmera. Wally, então, atira e mata Bauer à queima-roupa. Em seguida, o volume da música extradiegética aumenta levemente, mas a melodia não se altera, e a sequência termina com os bandidos carregando Leo para fora do restaurante.



Figura 1 – Bauer ao pé da escada e Wally atirando à queima-roupa

Dois pontos dessa sequência merecem destaque. O primeiro diz respeito ao papel de Freddie Bauer e Leo para a narrativa; o segundo ponto é a contraposição entre a melodia extradiegética e as imagens nessa cena. Sobre o primeiro ponto, vale destacar que a figura do delator ou informante faz parte das convenções da narrativa sobre gângsteres desde os romances que inspiraram os primeiros filmes do cinema sonoro na década de 1930. Contudo, a matéria histórica sobre a qual Polonsky e sua equipe trabalharam permite interpretar a delação de Bauer como uma figuração da divisão intraclasses em Hollywood. Por meio das ações do contador em *Force of Evil*, Polonsky alerta os espectadores e, principalmente, seus companheiros na indústria cinematográfica, para o fato de que poderia haver entre eles casos de delatores nas audiências do HUAC. O desenrolar das investigações do comitê mostrou que o prognóstico do diretor estava correto. Ademais, o fato de Bauer ser assassinado ao final dessa sequência também nos mostra que, sob a perspectiva de Polonsky, a delação, tal qual no universo do crime organizado, não resolveria todos os problemas dos delatores.

Dentro desse contexto, o sofrimento físico descrito por Leo nessa sequência pode ser entendido como uma figuração do desmonte dos movimentos trabalhistas ocorridos no período do pós-guerra. De acordo com o diretor de *Force of Evil*,

“[é] preciso lembrar que a principal luta política que ocorreu no país – perto daquela época e até os últimos anos da guerra, e logo em seguida – foi a luta no movimento sindical, dentro do CIO, terminando na destruição da liderança de esquerda. Essa luta dentro dos sindicatos era enorme, e as consequências foram fatais, porque tornou possível a McCarthy operar contra as pessoas que perderam seus aliados. Porque os principais aliados desse movimento artístico e intelectual foram, obviamente, os sindicatos organizados, construídos durante a fundação do CIO, com todas as alianças em torno dela entre a burguesia, por assim dizer.

De fato, o triunfo do macarthismo foi a interrupção de um movimento social generalizado que havia começado antes da guerra, e havia se identificado com os objetivos da guerra. Quando a guerra acabou, a batalha se concentrou entre os dois ganhadores – os EUA versus URSS –, e aquele movimento social teve uma parada brusca, com as mudanças na política externa dos EUA e na vida interna do país.

Dessa forma, a perseguição às pessoas de Hollywood na caça às bruxas era, de certa forma, uma consequência dessa derrota generalizada. Tal perseguição recebeu muita atenção porque todos sabiam quem eram essas estrelas. Mas ninguém sabia quem eram aqueles pequenos líderes de sindicatos, organizadores distritais, professores, e todos os anônimos que nunca chegam aos jornais, a não ser que fossem atropelados, assaltados ou mortos (...). Mas as pequenas vítimas de McCarthy nunca iam para os jornais, enquanto todo mundo de Hollywood era bem conhecido, ou poderia ser reconhecido facilmente pela simples menção dos seus nomes e os filmes onde trabalharam.” (POLONSKY, 2013, p. 60)

As “pequenas vítimas” citadas por Polonsky são representadas em *Force of Evil* pelos funcionários de Leo, e a “derrota generalizada” da classe trabalhadora é enunciada por eles no reconhecimento da própria impotência perante o poder do monopólio de Tucker, conforme é possível notar em outros momentos do filme. De acordo com a crítica Christine Noll Brinckmann (1981, p. 375-376), *Force of Evil* demonstra esse mal-estar da classe trabalhadora, entre outras formas, por meio do registro de cenas de “intenso desconforto físico”, como no atropelo sofrido por Bauer assim que a polícia invade a banca de apostas pela primeira vez, ou na manifestação dos problemas cardíacos de Leo ao longo do filme (Figura 2).



Figura 2 – Leo sofre com problemas cardíacos no momento em que é sequestrado

No caso da relação entre a melodia extradiegética e as imagens na tela, é possível trazer à discussão duas observações teóricas sobre o assunto. Preocupado com os rumos que a exploração comercial dos filmes falados traria ao cinema, o cineasta russo Sergei Eisenstein (2002, p. 226) propõe, em 1928, no ensaio intitulado “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, que “o primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais”. Segundo Eisenstein, usar o som de outra maneira

“destruirá a cultura da montagem, porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado – e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento

da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças de montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.

APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.” (EISENSTEIN, 2002, p. 226)

Em outros termos, Bertolt Brecht (2000, p. 14), em seu texto *On Film Music*, defende que “a separação dos elementos de música e ação podem proporcionar novos efeitos”. Nesse caso o planejamento e o trabalho conjunto com o compositor da trilha sonora do filme são essenciais para que se atinja o resultado desejado. Dessa maneira, a música deixaria de ser mero acompanhamento da ação, e ganharia autonomia ao se transformar em um “*complemento dramático de fato*” (BRECHT, 2000, p. 14, grifo nosso). O dramaturgo alemão ainda cita um exemplo:

“Um jovem leva sua namorada para um passeio no lago, vira o barco e deixa a garota se afogar. O compositor tem duas escolhas. Ele pode antecipar os sentimentos do público com sua música de acompanhamento, desenvolvendo a tensão, amplificando a vilania do ato, etc. Ou então ele pode expressar na música a serenidade do lago, a indiferença da natureza, a qualidade e a simplicidade da simples excursão. Se ele escolhe essa última possibilidade, permitindo ao homicídio parecer ainda mais horrendo e estranho, ele dá à música uma função muito mais independente.” (BRECHT, 2000, p. 14)

Podemos dizer que o tratamento que Polonsky deu às imagens e à música na sequência do sequestro de Leo é análogo àquele proposto por Sergei Eisenstein e Bertolt Brecht. Em linhas gerais, *Force of Evil* tem pouquíssimas cenas de tiroteio para um filme de gângster – bem menos do que encontramos em outros filmes do gênero – e, quando tais cenas ocorrem, o registro da violência é diferente do que ocorria nos primeiros filmes de gângster da década de 1930, principalmente no que diz respeito à utilização do som no filme. Enquanto o procedimento usual era manter uma harmonia entre imagem e música extradiegética, a proposta do cineasta nessa sequência é, justamente, a quebra desse padrão por meio da separação entre esses dois elementos. Dessa forma, embora a elegia religiosa combinasse perfeitamente com o discurso que Leo faz sobre a morte, a ação rapidamente muda para um

sequestro seguido de um assassinato, mas a música não se altera, somente o volume dela aumenta ligeiramente ao fim da cena. Em vez de mudar a trilha sonora para acompanhar a tensão da ação, Polonsky optou por manter a mesma música em toda a sequência. Segundo o cineasta, o objetivo desse procedimento foi gerar uma “inquietação” no espectador, que, em última análise, pode se questionar sobre a banalidade de sequestros e assassinatos na sociedade em que ele vive: “Quando você faz algo desse tipo, você utiliza o *familiar* de maneira a chamar a atenção para o fato de que não é tão familiar assim no fim das contas” (POLONSKY, 2013, p. 57).

A MORTE DE LEO

Depois de receber a notícia da morte de Bauer e do sequestro de Leo pela manchete do jornal, Joe vai até o escritório de Tucker a fim de descobrir o que estava acontecendo. Nesse momento, Joe encontra Bill Ficco e Tucker firmando um acordo. Ao perguntar sobre seu irmão, Joe fica sabendo por meio de Ficco que Leo está morto e seu corpo fora jogado no leito do rio Hudson. O advogado, então, discretamente tira o telefone grampeado de Tucker do gancho e faz a conversa ser ouvida pela polícia. Tucker percebe a traição e iniciase um tiroteio, do qual somente Joe sobrevive. O PCA vetou boa parte da violência originalmente descrita por Polonsky no *script* de *Force of Evil*, que incluía cenas em que os gângsteres portavam escopetas de cano serrado, por exemplo. A solução do diretor foi substituir as armas grandes por outras mais simples, e filmar o tiroteio entre Ficco, Joe e Tucker praticamente na penumbra. O resultado do trabalho cumpre três objetivos simultaneamente: satisfaz as exigências da censura; mantém a harmonia visual do filme; e mostra Joe cumprindo sua vingança contra Ficco. Não há, contudo, qualquer sentimento de vitória, pois, embora saia vivo do conflito, Joe se sente derrotado por descobrir que seu irmão está morto.

O advogado resolve, então, procurar o corpo de Leo no rio antes de se entregar para a polícia.

Nesse momento, o narrador diz:

“Joe [voz-over]: Doris estava me esperando lá embaixo. Saímos antes da polícia chegar. Queria achar Leo, vê-lo uma vez mais. Estava amanhecendo, e naturalmente me sentia muito mal ali. Segui descendo... Mais e mais... Como se descesse ao fundo do poço... Para encontrar meu irmão.”

A narração acompanha planos que mostram Joe descendo sozinho por escadarias e ladeiras, até as margens Rio Hudson, sob a ponte George Washington, ao norte da ilha de Manhattan. Como música extradiegética, temos o tema de *Force of Evil*, apresentado nos créditos do filme, mas com arranjos diferentes em cada momento da caminhada de Joe. No início, ela tem volume baixo, e um tom que evoca o suspense. Paulatinamente, no entanto, a melodia muda, aumenta de volume e torna-se grandiosa, porém suave e romântica no momento em que a tela é tomada por um plano geral da ponte sob a qual Joe corre em direção ao rio. (Figura 3)



Figura 3 – Joe desce até a margem do rio Hudson.

Como elemento da composição do filme, a sequência descrita acima, dentro do modelo tradicional de roteiro cinematográfico, não contribui para o andamento da ação principal. Polonsky poderia ter resumido a movimentação de Joe rapidamente em dois ou três cortes, e gastado menos tempo de filme

até que o protagonista encontrasse o corpo de Leo. Contudo, o diretor nos mostra, em quase dois minutos, dez planos longos em que Joe desce por escadas, ladeiras e muros até o leito do rio. Dessa maneira, a sequência dá destaque à materialização da queda do protagonista e reitera o contraponto entre forma e conteúdo utilizado outras vezes no filme: a fotografia elaborada dos planos e o ambiente criado pelo acompanhamento musical entram em conflito marcante com a narração pausada e melancólica, e com o conteúdo das cenas – que mostram Joe correndo até o corpo do irmão.

No instante em que Joe se aproxima de Leo, a melodia se transforma novamente, com tons agudos, intensos e trágicos. Quando Joe finalmente encontra o corpo de Leo, o narrador finaliza:

“Joe [voz-over]: Encontrei o corpo de meu irmão lá no fundo. Eles o haviam jogado nas rochas, junto ao rio. Como um trapo velho e sujo que ninguém quer. Estava morto. E senti que eu o havia matado. Voltei para me entregar a Hall, porque se a vida de um homem pode ser vivida por tanto tempo e acabar assim, como lixo, então algo estava errado. E devia terminar, de um jeito ou de outro. Então decidi ajudar.”

A regeneração de Joe ao final do filme faz parte das exigências do PCA, que não aprovaria roteiros em que o criminoso não fosse punido de alguma forma. Na sinopse de *Force of Evil* arquivada entre os documentos do PCA, o trecho que descreve o final do filme diz que

Joe procura pelo corpo de seu irmão para vê-lo mais uma vez e “pedir perdão, bem como estabelecer o fato de que ele agora quer fazer tudo o que for possível para reparar os crimes cometidos” (FORCE OF EVIL FILES, 1948, p. 21). Sobre a interferência da censura em *Force of Evil*, Buhle e Wagner (2001, p. 121-122) afirmam o seguinte:

“O peso da narrativa do filme e as caracterizações são tão impactantes que a última concessão feita ao Breen Office tem pouca importância estética. Depois de uma sequência espetacular de dez cenas em que Joe desce do cenário urbano até as pedras debaixo da ponte para achar o corpo de Leo, com o tema “Regeneração”, composto por David Raskin, crescendo ao fundo, tal concessão é quase um encolher de ombros. Mas o monopólio dos estúdios (naquele momento, um potencial monopólio de banqueiros sobre as tomadas de decisões em Hollywood) inegavelmente teve sua vingança

contra um filme sobre o poder dos monopólios. A última fala do filme o assombraria como os depoimentos ao HUAC assombraram o período em que ele foi feito. Como Sklar aponta de maneira alarmante: “Em 1948, nem Garfield nem Polonsky haviam enfrentado a decisão que o Joe Morse da ficção, encurralado pelo Breen Office, foi forçado a tomar”.

Como pudemos observar, a matéria histórica sobre a qual Polonsky trabalhava durante a produção de *Force of Evil* era uma sequência de desventuras e oportunidades perdidas para os movimentos trabalhistas. Se as “derrotas nas greves do período pós-guerra foram presságios de reveses maiores e mais devastadores para os trabalhadores organizados na década de 1940”, pode-se dizer que o diagnóstico feito por Polonsky para a classe trabalhadora em *Force of Evil* também não era nada animador, uma vez que o filme registra uma sequência de traições de classe entre os personagens, a começar o de Joe em relação a seu irmão. De acordo com Buhle e Wagner (2001, p. 121),

“todas as linhas do enredo levam à mesma conclusão: a culpa de Joe sobre sua traição e como ela começa a ditar todas as suas ações. Nós sabemos que em algum ponto ele deve se reconciliar com Leo, não somente como um homem de negócios corrupto que quer dividir seu lucro, mas em um sentido mais amplo. O filme não dá indícios de como essa reconciliação poderia acontecer, e em um mundo tão corrupto tal ato pode nem ser possível.”

Por mais que o final reestabeleça a ordem por meio do arrependimento e da punição de Joe, tal reconciliação não ocorre, pois o filme nos mostra que o resultado da aliança de classes é a ruína: ao trabalhar em prol do monopólio de Tucker e, simultaneamente, tentar proteger Leo, Joe destruiu ambos. Através do comportamento de Joe em relação a seus antigos irmãos de classe e sua traição a Leo, Polonsky nos mostra que, enquanto não houver uma mudança radical na política e na economia, as divisões intraclasses continuarão a existir e o poder destrutivo do capitalismo perdurará. Assim, qualquer tipo de reconciliação mais ampla continuará cada vez mais longe no horizonte. Entretanto, mais do que “pouca importância *estética*”, a concessão às demandas da censura tem pouca relevância *política* perto do que Polonsky e sua equipe conseguiram ao levar adiante um projeto como *Force of Evil* em pleno

macarthismo. Em outras palavras, se cada corte feito pela censura representa uma derrota, nosso trabalho procurou mapear as vitórias configuradas no filme.

REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, M. **Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era**. London: A&C Black, 2000.
- BOOKER, M. K. **From box office to ballot box: the American political film**. Westport: Prager Publishers, 2008.
- BRECHT, B. On Film Music. In: SILBERMAN, M. (ed.) **Brecht on Film & Radio**. London, Methuen, 2000.
- BRINCKMANN, C. N. The Politics of Force of Evil: An Analysis of Abraham Polonsky's Preblacklist Film. **Prospects**. Vol. 6, p. 357-386, October, 1981.
- BUHLE, P., WAGNER, D. **A very dangerous citizen: Abraham Polonsky and the Hollywood Left**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.
- CEPLAIR, L., ENGLUND, S. **The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960**. Oakland: University of California Press, 1983.
- COSTA, I. C. Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor. In: SOARES, M., CEVASCO, M. E. (ed.) **Crítica cultural materialista**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FORCE OF EVIL FILES. Production Code Administration Archive, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Los Angeles, California, 1948.
- LEWIS, J. **Hollywood v. Hardcore: how the struggle over censorship saved the modern film industry**. New York: New York University Press, 2000.
- MALAND, C. Film Gris: Crime, Critique, and Cold War Culture in 1951. **Criticism**, vol. 26, no. 3, p. 1-30, 2002.
- MALTBY, R. Censorship and Self-Regulation. In: NOWELL-SMITH, G. (ed.). **The Oxford History of World Cinema**. New York: Oxford University Press, 1996.
- POLONSKY, A. **Abraham Polonsky: interviews / edited by Andrew Dickos**. Jackson: University of Mississippi Press, 2013.

Recebido em: 28/04/2016

Aceito em: 08/06/2016