



## O olho hollywoodiano: antropologia e cinema<sup>1</sup>

*O falcão maltês*, direção de John Huston. EUA, 1941, 101 minutos.

**Luís Felipe Sobral**

*Luís Felipe Sobral é bolsista FAPESP e doutorando em Antropologia Social pela UNICAMP, sob orientação de Heloisa Pontes.*

### I

Nesta comunicação, optei por tratar da relação entre cinema e a antropologia — opção que acaba englobando, devido a escolhas teóricas e demandas do objeto, também a sociologia e a história. Penso que, a partir de um certo raciocínio lévi-straussiano — isto é, de que, “ao contrário do que muitas vezes pensamos, é a generalização que estabelece e torna possível a comparação” (LÉVI-STRAUSS & ERIBON, 2005: 182) — podem-se estabelecer dois tipos de recorte para pesquisas que articulam cinema e antropologia, sendo que nenhum deles pode prescindir da história, sob pena de anacronismo e etnocentrismo. O primeiro recorte é de tipo cultural, no qual se mobilizam elementos de contexto, na medida em que esclarecem uma questão delineada: pode-se, assim, discutir etnicidade e nação em *Hotel Ruanda*<sup>2</sup> — filme sobre o etnocídio de Tutsis por Hutus — ou, ainda, comparar corporalidade e gênero em *Touro indomável*<sup>3</sup> — trajetória rumo à decrepitude do pugilista Jake LaMotta — e *Monstro*<sup>4</sup> — retrato de uma prostituta que se torna *serial killer*. O segundo recorte é de tipo social, no qual a cultura visual é uma dimensão simbólica em relação dialética com a experiência social, que apresenta caráter epistemológico. Tomo este segundo caminho para tratar de *O falcão maltês*,<sup>5</sup> e, em particular, do processo de produção da *persona* cinematográfica de Humphrey Bogart (1899-1957), isto é, não apenas de seus personagens, ou tão-somente de Bogart como ator hollywoodiano, mas da imagem artística que se vincula socialmente ao seu nome.

## II

Na primeira vez em que Spade — personagem de Bogart em *O falcão maltês* — beija Brigid (Mary Astor), nota-se uma discrepância entre a brutalidade do beijo e o extenuante processo de filmagem da cena: foram necessárias sete tentativas para satisfazer o diretor John Huston, pois Bogart tinha dificuldade com o beijo. Isto se justifica por dois motivos: o primeiro, alegado pelo próprio ator, refere-se à falta de prática oriunda dos reiterados capangas de gângster que encarnara até então, aos quais eram interditadas as cenas de beijo; o segundo, indicado por Astor, circunscreve-se ao desconforto do colega com o acúmulo de saliva em um canto da boca, devido à cicatriz no lábio superior, que provocava um leve sibilo característico na pronúncia de Bogart — e cuja origem foi explicada em diversas versões, todas apócrifas.<sup>6</sup> Entre o insolente beijo de Spade e a obscura cicatriz de Bogart interpõe-se uma descontinuidade, a saber, aquela que separa a imagem de seu processo de produção, e, em particular, a imagem artística, da trajetória social do artista.

O público cinematográfico de hoje, diante de *O falcão maltês*, assume naturalmente o fato de Spade ser um detetive particular cínico e oportunista que, em meio a uma série de personagens de moral duvidosa, mostra-se, afinal, ao lado da lei; na verdade, o público espera por isso, pois é Bogart quem encarna Spade: através da continuidade entre a figura do ator e as subseqüentes apropriações culturais às quais foi submetida, Spade é um personagem familiar. Contudo, diante dos papéis de Bogart anteriores a esse filme, o mesmo público passaria por uma experiência de estranhamento: "Ele [Bogart] rosou e balbuciou em toda uma série de papéis superficiais [...]. Ganhava 650 dólares por semana e, lá pelo fim da maior parte dos filmes, era baleado, rosando" (FRIEDRICH, 1998: 93). Assim, o público de 1941 não poderia esperar algo muito diferente, mesmo tendo havido algumas poucas exceções nessa série<sup>7</sup>. A atuação de Bogart como Spade, em *O falcão maltês* — produzido durante a era dos estúdios pela Warner, especialista em filmes de gângster —, representa, a um só tempo, uma ruptura em relação a todos os papéis que interpretara, e um resultado da experiência adquirida através destes.

Bogart iniciou, destituído de treinamento profissional, sua carreira de ator na Broadway, onde, de 1922 a 1935, atuou em pelo menos dezessete peças e percorreu uma trajetória irregular, com algumas críticas favoráveis (DUCHOVNAY, 1999: 6-7).

Sem uma educação dramatúrgica, Bogart teve que aprender na prática: os anos de Broadway foram um período de formação.

De 1928 a 1934, Bogart — incentivado pela demanda hollywoodiana por artistas que soubessem falar em cena, devido ao advento do cinema sonoro, em 1927<sup>8</sup> — empreendeu uma série de incursões a Hollywood: fez alguns filmes esporádicos que, todavia, não lhe proporcionaram um contrato de médio prazo, o primeiro passo para alojar-se na indústria cinematográfica. O estabelecimento de Bogart em Hollywood ocorreu de forma indireta, através de sua interpretação, em 1935, de um foragido ladrão de bancos na peça da Broadway *A floresta petrificada*. É preciso entender o interesse de Hollywood — e da Warner, em particular — por essa peça teatral.

A segunda metade da década de 1910 e o final dos anos 1950 são as balizas temporais que delimitam o sistema de estúdios, uma maneira específica de fazer filmes. Consistia na estrutura social, econômica e cultural que, a partir de um processo industrial — que controlava e executava todas as etapas da produção de um filme, desde a elaboração do roteiro até sua exibição nas salas de cinema —, formava um sistema integrado entre os escritórios de Wall Street e os estúdios de Los Angeles, cujo objetivo final era gerar lucros (SCHATZ, 1991). Tratava-se de um oligopólio, cada estúdio "*constituindo uma variação distinta do estilo clássico de Hollywood*",<sup>9</sup> com especificidades de produção, e, conseqüentemente, produtos peculiares. A MGM, por exemplo, não estava preparada, nem tinha os profissionais certos, a começar pelos intérpretes, para produzir um filme de gângster do tipo da Warner, que, por sua vez, não poderia fazer um filme de terror como os da Universal, e assim por diante — os estúdios devem, assim, ser pensados dentro de uma história inter-relacionada<sup>10</sup>.

O gênero de gângster foi inaugurado no início dos anos 1930, na Warner, oriundo das manchetes dos jornais durante a Depressão. Seu protagonista era um renegado urbano de feições heróico-anárquicas, que era criado pela cidade e por ela destruído. Em fins da década, com a autocensura hollywoodiana e a campanha do governo de Roosevelt contra a ilegalidade, o gênero passou a ser narrado através da escolha entre o mundo do crime e a lei, e o público deixou de se identificar com o gângster (cf. SCHATZ, 1981).

O estabelecimento de Bogart na Warner, portanto, estava em débito com a adequação de sua performance à narrativa de filmes de ação masculinos, especialidade do estúdio. Em decorrência de tal convergência estrutural, sua única garantia — um contrato — era frágil, pois não lhe proporcionava uma posição de autonomia relativa em Hollywood; seria preciso, para a conquista desta, mostrar que sua imagem valia

dinheiro. Bogart, então, percorreu, a partir de 1936, uma longuíssima série (30 filmes, com pouquíssimas exceções) de coadjuvantes em filmes de gângster. Sua situação era delicada: logo completaria trinta e seis anos, e seria a primeira vez na vida que teria estabilidade financeira por conta própria; decepcionara os pais, que o educaram para estudar em Yale e outras proeminentes universidades norte-americanas, às quais nunca chegou, pois foi reprovado na escola preparatória; seu segundo casamento, com a atriz da Broadway Mary Philips, deteriorava-se, pois as infrutíferas incursões de Bogart em Hollywood os mantinha separados; a Depressão esvaziava os teatros, onde ambos estavam ancorados financeiramente; e, enfim, meses antes, em setembro de 1934, o pai de Bogart falecera, deixando dívida a ser paga <sup>11</sup>. Assim, em 10 de dezembro de 1935, assinou, afinal, o contrato de exclusividade com a Warner, que passava a reter todos os direitos sobre seu trabalho, não apenas no estúdio, mas em qualquer lugar e mídia — no rádio, por exemplo — em que aparecesse.

### III

A lógica narrativa do filme hollywoodiano clássico consiste em apresentar personagens individualizados por traços particulares bem delineados que compõem uma identidade homogênea, confirmada na primeira aparição e cuja consistência se mantém por repetição. Uma vez apresentados, os personagens são orientados para a busca de um objetivo, o que estabelece uma corrente linear de causas e efeitos, ações e reações, que esculpe as expectativas do público na forma de hipóteses a serem testadas (BORDWELL, 1985). Como a narrativa clássica é fundamentalmente confiável, é possível, para o público, organizar as hipóteses por probabilidade e, assim, reduzir a amplitude de alternativas de ação, cujo sentido está voltado para o que irá ocorrer a seguir. Ao longo desse eixo narrativo, o movimento é gerado contínua e sistematicamente pela abertura de brechas logo preenchidas, sendo que nenhuma brecha é permanente. Se o espectador é o detetive da narrativa clássica hollywoodiana, ele é um detetive que, com um pouco de atenção, sempre resolve seu caso: "*o filme hollywoodiano não nos leva à conclusões inválidas [...]; na narrativa clássica, o corredor pode ser sinuoso, mas nunca é desonesto*" (BORDWELL, 1985, p. 41).<sup>12</sup>

O fato de o leitor acompanhar tais relações ininterruptamente da perspectiva de Spade indica que o objetivo último de o livro *O falcão maltês* é descrever o olhar do detetive. A perspicácia do diretor John Huston residiu em ter notado a analogia

poderosa entre o olhar do detetive mediado por palavras (no livro de Dashiell Hammett que deu origem ao filme<sup>13</sup>) e o olhar do detetive mediado pela câmera (no filme), o que supõe, em ambos os casos, o público como duplo. Huston opera um único rompimento no olhar de Spade. Trata-se da única cena em todo o filme em que Spade não está presente, a saber, a do assassinato do sócio, baleado enquanto trabalha no caso de Brigid, que se passa por senhorita Wonderly. Nota-se que o sócio surge de chapéu, com as mãos no bolso e um leve sorriso, e parece reconhecer seu algoz; seu sorriso se encerra ao ver, antes do espectador, o revólver apontado em sua direção; ouve-se um tiro e ele rola barranco abaixo. Ela não está presente no livro porque rompe a continuidade do olhar de Spade e é, afinal, inútil, pois a polícia colocará o protagonista (e o público) a par dos detalhes do crime. Tal rompimento não reforça as suspeitas que pairam sobre Spade, pois o sorriso do sócio para o assassino misterioso não é o tipo de sorriso que lançaria a um homem: seu algoz é uma mulher.

O filme termina no confronto dramático entre Brigid e Spade, que deduz — a partir de um detalhe, além da série de mentiras — ser ela a assassina do sócio, pois este, apesar de não ser muito inteligente, tinha experiência o suficiente para não ser pego em um beco pelo homem que seguia com a arma no coldre e o casaco abotoado; todavia, atraído pela beleza dela, tornara-se presa fácil. Spade, apesar de amá-la, entrega-a à polícia, porque, explica, não confia nela e não é desonesto como seu pragmatismo às vezes leva a crer. Nisto repousa a força da performance de Bogart, ou seja, a mediação dramática entre fleumatismo e vulnerabilidade; no âmago de Bogart, símbolo canônico da masculinidade, ele convive com a feminilidade.

#### IV

O exercício de esboçar um Bogart antes de Bogart é apenas o primeiro passo para uma análise da construção de sua *persona* cinematográfica, índice de distinção social que lhe permitiu ocupar uma posição em Hollywood. Encerro com uma exposição programática que norteou minha pesquisa

A questão central do historiador da arte Michael Baxandall é discutir um percurso possível entre a visualização de um quadro e a sua descrição. Penso que a armadura analítica de tal questão é extensível à esta pesquisa. A partir dos fatos sociais, explica ele, desenvolvem-se, no âmbito da Renascença italiana, habilidades e hábitos visuais particulares que são identificáveis no estilo de um pintor, ou seja, a pintura quatrocentista é um depósito de relações sociais (entre pintor e público), econômicas

(entre pintor e comanditário) e culturais (entre a habilidade do pintor e a experiência visual do público) mediadas por convenções pictóricas. O movimento, portanto, é de mão dupla: se as pinturas são impensáveis afastadas da sociedade em que vieram à tona, nossa percepção da mesma sociedade é aprimorada através das pinturas (cf. BAXANDALL, 1988). Pierre Bourdieu (1996), em breve exame do livro de Baxandall — que o próprio autor denomina, ora de uma “sociologia da percepção artística”, ora de uma “etnologia histórica” —, resumiu o assunto na relação entre “um *habitus histórico* e o mundo *histórico* que o povoa, e que ele habita” (BOURDIEU, 1996, p. 356) <sup>14</sup>. Assim, tomar a dimensão pictórica como posto de observação é estabelecer-se na interseção estratégica de todas essas forças. Entretanto, o que era experiência prática incorporada, para as pessoas que freqüentavam o universo social no qual se alojava a pintura quatrocentista, é reconstituição analítica fragmentada da respectiva experiência social, para o pesquisador. Nesta imensa distância histórica, reside o perigo da “semicompreensão ilusória”, como diz Bourdieu; a implicação, aponta Baxandall, é a dificuldade, a impossibilidade mesmo, de reconstruir por completo uma experiência social, daí o valor do testemunho pictórico (BAXANDALL, 1988). Tal desafio analítico toma forma na distância incomensurável entre, de um lado, visualizar, e, de outro, descrever. A descrição é sempre uma representação do que se pensa ter visto em um quadro, e por isso encerra uma demonstração de caráter ostensivo: é inseparável do próprio quadro, sob pena de se tornar vaga <sup>15</sup>. Nesse argumento, há um perspicaz discernimento dos limites da representação e do conhecimento histórico, pois assume que, “[...] se é verdade que a ‘descrição’ e a ‘explicação’ se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é a mediadora da explicação” <sup>16</sup>.

Em suma, o esforço analítico envolve sempre apropriações, tanto da parte do analista como da parte dos artistas e outros agentes sociais envolvidos na fabricação de um artefato cultural — seja um filme, um quadro, uma dissertação. Isto significa que a dinâmica cultural, movida pelo exercício de apropriações simbólicas, é impensável apartada do mundo social que, a um só tempo, possibilita sua existência e sofre seus efeitos. Assim, verifica-se uma duplicação da relação entre processo cognitivo e forma descritiva/narrativa: ao mesmo tempo em que o analista investiga tal relação em um objeto histórico, enfrenta-a também em seu próprio percurso analítico e expositivo

## Referências Bibliográficas:

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORDWELL, David. The Classical Hollywood Style, 1917-60. IN: BORDWELL, David; SAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário na França. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DUCHOVNAY, Gerald. *Humphrey Bogart: A Bio-Bibliography*. Westport/ Connecticut: Greenwood Press, 1999.

FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes*. Hollywood nos anos 1940. Tradução de Ângela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GEERTZ, Clifford. Art as a Cultural System. IN: *Local Knowledge*. Further Essays in Interpretive Anthropology. New York: Basic Books, 2000.

HAMMET, Dashiell. *O falcão maltês*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude & ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Tradução de Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. Formulas, Filmmaking, and the Studio System, New York: McGraw-Hill, 1981.

\_\_\_\_\_. *O gênio do sistema*. A era dos estúdios em Hollywood. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SKLAR, Robert. *City Boys*. Cagney, Bogart, Garfield. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SPERBER, Ann M. & LAX, Eric. *Bogart*. New York: William Morrow, 1997.

**Como citar esse texto**

SOBRAL, L. F. O olho hollywoodiano: Antropologia e cinema. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ResenhasII/luisfelipe.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.



## Notas

<sup>1</sup> A exibição de *O falcão maltês* precedeu esta comunicação, apresentada em 24 de novembro de 2009 no IFCH/Unicamp, no âmbito do ciclo de palestras "O cinema sob o olhar das ciências sociais", organizado pelo Grupo de Antropologia e Arte, ao qual agradeço o convite. As idéias articuladas aqui fazem parte da dissertação de mestrado em Antropologia social *Bogart duplo de Bogart. Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-46*, orientada por Heloisa Pontes, financiada pelo CNPq e defendida em abril de 2010 no IFCH.

<sup>2</sup> *Hotel Ruanda*, dirigido por Terry George, United Artists, 2004 (fonte: The Internet Movie Database, [www.IMDb.com](http://www.IMDb.com)).

<sup>3</sup> *Raging Bull*, dirigido por Martin Scorsese, United Artists & Chartoff-Winkler Productions, 1980 ([www.IMDb.com](http://www.IMDb.com)).

<sup>4</sup> *Monster*, dirigido por Patty Jenkins, Media 8 Entertainment, 2003 ([www.IMDb.com](http://www.IMDb.com)).

<sup>5</sup> *The Maltese Falcon*, dirigido por John Huston, Warner Bros. Pictures, 1941 ([www.IMDb.com](http://www.IMDb.com)).

<sup>6</sup> Cf. SPERBER, Ann M. & LAX, Eric, 1997, pp. 27, 34-35, 159-160.

<sup>7</sup> Cf. SKLAR, Robert, 1992, pp. 116-117.

<sup>8</sup> Cf. SCHATZ, Thomas, 1991, pp. 72-80; SKLAR, Robert, op. cit., pp. 21-24.

<sup>9</sup> Cf. SCHATZ, 1991

<sup>10</sup> Id., *ibid.*

<sup>11</sup> Cf. Sperber & Lax, op. cit., pp. 42-47.

<sup>12</sup> Tradução minha.

<sup>13</sup> HAMMET, Dashiell. *O falcão maltês*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, : Companhia das Letras, 2001.

<sup>14</sup> Para outra leitura do livro de Baxandall, ver Clifford Geertz, "Art as a Cultural System", *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 2000, pp. 94-120.

<sup>15</sup> Cf. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 32.