

NEW ORLEANS E O CINEMA

Maria do Rosário Durão

Docente da Área de Línguas e Culturas da Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias

Resumo

A noção de interculturalidade, que informa este círculo de conferências, assenta na ideia da coexistência de gentes com origens e culturas diversas, ou seja, na noção de multiculturalidade. No panorama Norte-Americano, New Orleans sempre foi um espaço intercultural. A sua localização geográfica no estuário do maior rio do continente assim o ditou. Ponto privilegiado da entrada e saída de pessoas e produtos, foi sucessivamente cobijado pelos potentados francês, espanhol e americano, que nela deixaram marcas da sua cultura, tornando-se, sob o domínio americano, essencialmente num porto onde imigrantes vindos das mais variadas partes do mundo muitas vezes se detinham, contribuindo para o mosaico da cidade.

Orgulhosa da sua diversidade étnica, da sua história, arquitectura e dos seus costumes, New Orleans serviu, praticamente desde o início do cinema na América, de inspiração a uma filmografia que pretendia aliar os valores tipicamente americanos a uma heterogeneidade de traços com uma aura de exotismo. A singularidade da cidade proporcionou, assim, uma cinematografia que prolongou, de forma particularmente notável, a tensão básica da própria nação americana, como seja, a tensão entre a unidade e a diversidade.

A presente comunicação traça o percurso histórico-intercultural da cidade, analisando alguns filmes aí localizados, com o propósito de verificar como o cinema clássico americano cristalizou e mitificou a imagem de New Orleans e dos seus habitantes.

New Orleans e o cinema

A presente comunicação procura analisar o modo como o *classical Hollywood cinema*, conhecido entre nós como cinema clássico americano, interpelou a realidade multi- e intercultural de *New Orleans*, e de que forma este diálogo contribuiu para uma imagem algo mitificada desse espaço.

A expressão cinema clássico americano refere-se aos filmes realizados entre 1915 e 1961, ou seja, entre *Birth of a Nation* (*Nascimento de Uma Nação*), de D. W. Griffith, e *The Misfits* (*Os Inadaptados*), de John Huston. O que o cinema produzido neste quase meio século tem de apropriado à noção de multiculturalidade é, em primeiro lugar, o desejo de ser «realista no sentido aristotélico de reprodução do verosímil, e no sentido naturalista de ser fiel aos factos e à história». Em segundo lugar, a multiculturalidade do cinema clássico americano reside na preocupação em contar histórias «não ambíguas e de fácil compreensão», cujo apelo emocional possa transcender as fronteiras de «classe e nação», entre outras, ou seja, cujo apelo o torne um cinema de cariz universalista.¹

¹ «“Realistic” in both an Aristotelian sense (truth to the probable) and a naturalistic one (truth to historical fact) ...comprehensible and unambiguous ... class and nation» in David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960* (London: Routledge) p. 3.

Por multiculturalismo, entende-se a coexistência mais ou menos feliz de homens e mulheres com diferentes origens e culturas num espaço único; e por interculturalidade o conjunto de interinfluências que desse encontro resultam. Por conseguinte, a preocupação maior desta comunicação não é tanto procurar o que de unificador, ou americano, os filmes contêm (isso já nós sabemos: são os valores da família, do casamento, ou da identidade nacional) mas antes, numa postura pós-moderna que valoriza essencialmente os indícios e a leitura nas entrelinhas, lançar um olhar para o que de particular e distintivo os filmes clássicos situados no contexto nova orleano contêm.

A história multicultural de *New Orleans* é fácil de contar. Ela nasceu da vontade francesa de criar um império em solo americano, e de que este, acima de tudo, impedisse o avanço dos ingleses de leste para oeste. Para isso, assim que Robert Cavalier de LaSalle chegou ao Golfo do México, este reclamou toda a bacia do Mississippi como território francês, ao qual chamou Louisiana, em honra do rei Luís XIV.

Isto aconteceu em 1682, mas só trinta e seis anos mais tarde, em 1718, é que Jean Baptiste Le Moyne, Sieur de Bienville, fundou a colónia de *Nouvelle Orléans*, em homenagem ao Duque d'Orléans. Na base desta decisão estava a posição estratégica da futura cidade quase na foz do rio Mississippi (o rio aqui tem uma largura de 460 metros). A escolha deste preciso local também provem do facto de o meandro no rio (*New Orleans* também é conhecida como *The Crescent City*) ter criado um dique no que era uma vasta área pantanosa (pelo que a cidade viria a sofrer de todos os problemas comuns a uma cidade que está, na sua grande parte, abaixo do nível do mar e que se encontra à beira de um grande rio, numa região quente e húmida).

Até 1762, quase quarenta e cinco anos mais tarde, *Nouvelle Orléans* adquiriu o seu cunho francês. Falava-se francês, rezava-se em francês (eram católicos), faziam-se pratos franceses, e procurava-se reproduzir, tanto quanto possível, o estilo de vida da aristocracia francesa em bailes e festas constantes, na ida à ópera e ao teatro, e no gosto dos homens pelo jogo, esgrima e caça. No final do século XVIII, um visitante afirmou, a propósito da nobreza local: «Eles passam do salão de baile para as cartas, das cartas para o bilhar, do bilhar para os dados e dos dados novamente para o salão de baile»².

Como é evidente, desde o início que a cidade precisou de mulheres. As primeiras relações entre os sexos foram estabelecidas com as índias que habitavam na zona. Por preconceitos raciais e religiosos, foi enviado um primeiro «carregamento» de mulheres da mais duvidosa reputação, pois foram recolhidas nas prisões e nas ruas de Paris, sendo muitas delas transportadas acorrentadas dentro dos barcos. Poucas destas mulheres casaram, tornando-se as restantes, simultaneamente, um problema, uma vez que os homens «não conseguiam controlá-

las»³, e uma solução que se viria a transformar numa das imagens da cidade (*New Orleans* é também conhecida por *The Big Easy*). Acrescente-se que muitos dos seus habitantes masculinos também tinham sido retirados das ruas e das prisões francesas.

O relativo desastre que foi esta experiência com as mulheres fez com que novos apelos fossem feitos para que raparigas, desta vez de boa índole, fossem enviadas para a cidade com a intenção de virem a casar. Estas foram as chamadas *filles de cassettes*, eternizadas por Jeanette MacDonald no filme de W. S. Van Dyke, que tem o título *Naughty Marietta* (1935). O nome *cassette* prende-se com o facto de, segundo diz a lenda, estas meninas bem educadas levarem consigo uma estreita caixa de madeira, oferecida pelo rei, na qual transportavam o seu enxoval.

Mas o espírito francês também se fez sentir nas relações entre os brancos e os negros. Desde 1718 que aí aportaram os chamados *gens de couleur libres*, ou seja, homens de cor livres. Vinham a acompanhar famílias francesas imigrantes, embora a maioria fosse da ilha de Santo Domingo, actual Haiti. Acabaram por constituir uma classe intermédia entre os brancos, ou, como vieram a ser chamados posteriormente, os crioulos brancos (que queria dizer «nativos, ou seja, não importados»⁴), e os escravos. Eles próprios eram denominados crioulos de cor. Eram instruídos, tinham bens e propriedades, os mais abastados tinha escravos a trabalhar para eles, e a sua maioria assegurava a actividade comercial da cidade. Mas o cinema clássico tem pouco a dizer acerca deste grupo cujo contributo foi fundamental para o desenvolvimento da cidade e, quando os retrata, a imagem mais comum é a da crioula de cor que, no papel de criada da heroína, é algo cúmplice das peripécias da *Southern belle*.

O que mais lhe interessou, embora um tanto dissimuladamente, foi o chamado sistema de *placage*, que foi único em toda a América, e que vigorou entre, aproximadamente, 1760 e 1865, ou seja, e o fim da Guerra Civil (William Faulkner refere-se à *placage*, com alguma nostalgia, em *Absalom, Absalom!*). A importância deste sistema é notória se atendermos ao que os crioulos brancos costumavam dizer: *un bon placage est mieux qu'un mauvais mariage*⁵. E eles tinham alguma razão. Os casamentos oficiais eram normalmente fruto da conveniência, obedecendo ao critério da pureza da casta dos crioulos brancos. Além disso, estes homens, que, afinal, detinham o poder político, social e económico da cidade, não se casavam normalmente antes dos 25 a 30 anos de idade, pelo que passou a ser normal manterem, desde cedo, uma família paralela.

² «They wander from ballroom to cards, from cards to billiards, from billiards to dice and from dice to the ballroom again» in James Gill (1997) *Lords of Misrule: Mardi Gras and the politics of race in New Orleans* (Jackson: University Press of Mississippi) p. 30.

³ «Could not be restrained» in John B. Garvey e Mary Lou Widmer (1998) *Beautiful Crescent: a history of New Orleans* (New Orleans: Garner Press, 9ª) p. 26.

⁴ «Home-grown, not imported» in Barry Jean Ancelet «Cajuns and Creoles» (eds.) Charles Reagan Wilson & William Ferris (1989) *Encyclopedia of Southern Culture* (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press) p. 421.

⁵ In James Gill (1997) p. 54.

A *placée*, ou «concubina», que o crioulo branco instalava numa casa que passava a ser dela, era uma crioula de cor livre. A escolha do parceiro que, a partir de 1805, se fazia muitas vezes nos chamados *quadroon balls*, era voluntária, tanto por parte dela, como por parte dele, sendo a união entre eles muito mais afectuosa do que as ligações oficiais. Se alguns homens as abandonavam quando se casavam, muitos houve que mantiveram estas relações até ao fim da vida, atribuindo, em testamento, a estas mulheres e seus filhos (elas eram-lhes fiéis por toda a vida), por vezes, quantias em dinheiro bastante avultadas. Todos os filhos, aliás, tinham o apelido do pai. Refira-se ainda que estes mandavam os filhos estudar para França, sendo as raparigas educadas para se transformarem na próxima geração de *placées*. É fácil de entender como isto se tornou motivo de interesse para Hollywood.

No cinema, é no filme de John M. Stahl, *The Foxes of Harrow*, que a questão da *placage* adquire um singular relevo. O que temos neste filme, realizado em 1947, ou seja, logo a seguir à Segunda Guerra Mundial, que introduziu importantes alterações a nível das relações interracialias, são duas visões contraditórias: a do homem, Stephen Fox, interpretado por Rex Harrison, para quem essa ligação é importante (ela é tão importante que Fox chega a abandonar a mulher, Odalie, e ir viver para casa da concubina), e a da mulher legítima, Odalie d'Arceneaux, interpretada por Maureen O'Hara, para quem a outra mulher é, acima de tudo, uma ameaça. O momento histórico da produção do filme, porém, impõe a valorização dos «outros» (a *placée* e os negros), apesar da reconciliação final entre o marido e a mulher. Ou seja, é precisamente por o estereótipo do final feliz veicular a visão dominante do cinema clássico, cujo triunfo é geralmente feito à custa da depreciação das imagens e vozes que passam pelas narrativas de uma forma mais oblíqua, que se pode afirmar que *The Foxes of Harrow* valoriza de uma forma invulgar a particularidade histórica que foi o sistema de *placage*.

Importa ainda referir que estas mulheres eram chamadas *quadroons* porque tinham uma pele clara. Por vezes, esta era tão clara que, a seguir à Guerra Civil, muitas delas migraram para o norte onde, longe dos olhares conhecidos, passaram por brancas. No complexo *Band of Angels*, realizado em 1957, por Raoul Walsh, a crioula de cor, Amantha Starr, interpretada por Yvonne de Carlo, coloca esta questão abertamente, embora a opção de não partir deixe em aberto a hipótese de estas mulheres optarem, por motivos mais ou menos românticos, por ficar, estabelecendo-se como as principais, senão mesmo as únicas aliadas dos brancos no clima de tensão interracial que o sul, e *New Orleans* não menos, herdou do sistema de escravatura.

O momento histórico seguinte é o da cedência de *Nouvelle Orléans* à Espanha, como tributo por os franceses terem perdido a Guerra dos Sete Anos. Mas não foi por isso que a cidade se tornou espanhola, como, mais tarde, não viria a tornar-se americana. Pelo contrário, foram os espanhóis que decidiram ficar que tiveram de adaptar-se ao estilo de

vida crioulo, passando, também eles, a chamar-se crioulos brancos. Em termos cinematográficos, este momento teve expressão filmica constante nos cenários que ainda hoje servem para identificar a cidade, como sejam, as varandas e varandins, muitos deles de ferro forjado torneado, os pátios interiores, os telhados planos.

Mas a verdade é que o período de governação espanhola (que vai de 1762 a 1800/1803) coincidiu com o conturbado momento das Revoluções Americana (1775-1783) e Francesa (1789-1799) e os seus ideais de liberdade e igualdade. Ora, são precisamente estes ideais que estruturam *New Moon*, um filme de 1940, realizado por Robert Leonard, no qual o par cantante composto por Jeanette MacDonald e Nelson Eddy interpreta as personagens de Marianne de Beaumanoir e Charles (Henri), Duc de Villiers.

Curioso é verificar que, neste filme, que remete visualmente para a data de 1789, ou seja, para o início da Revolução Francesa, *Nouvelle Orléans* seja um ponto de fuga, mas apenas inicial, pois, ele é, de facto, um lugar de transição. Isto acontece porque as semelhanças, como a estrutura de classes, aproximam demasiado o país de origem e esta cidade no sul do Novo Mundo, tornando impossível a concretização da prometida utopia de *liberté, égalité, fraternité* em *Nouvelle Orléans*. Se essa utopia só é encontrada numa ilha perdida no meio do oceano, numa ilha sem nome, então a mesma continua por realizar. Sendo assim, é lícito afirmar que o aparente ligeiro *New Moon* lança um olhar dos mais críticos e disfóricos à sociedade que os franceses construíram em *New Orleans*.

Em 1800, a Louisiana passou novamente para mãos francesas, embora só em 1803 a população de *Nouvelle Orléans* soubesse da mudança. Ora, ainda nesse ano, através da chamada *Louisiana Purchase*, Napoleão I vendeu a Louisiana aos americanos, passando *New Orleans* a ser governada por estes. No entanto, também este momento não é relevante em termos do cinema clássico americano.

Mais importante é o espectacular filme de Cecil B. DeMille, *The Buccaneer* (*O Corsário*). Este filme retrata um momento da Guerra de 1812, como seja, a Batalha de 1815 que, do ponto de vista histórico, foi importante por três motivos: porque foi ela que pôs termo aos sonhos ingleses de se implantar no território americano; porque criou um herói nacional e nova orleano, de nome Jean Lafitte, o pirata que denunciou ao governador americano a proposta que os ingleses lhe tinham feito, ajudando o General Andrew Jackson, futuro presidente americano, a vencer os ingleses; e porque, pela primeira vez na história da nação americana, pessoas de todos os grupos étnicos e classes sociais (acadianos, alemães, índios, escravos, crioulos brancos, pessoas de cor livres, piratas, aventureiros, gente dos estados de Louisiana, Kentucky e Tennessee, etc.) uniram-se em defesa de uma causa comum, ou seja, porque, pela primeira vez, houve uma batalha verdadeiramente multicultural na América do Norte. Pena é que, apesar do evidente tumulto e diversidade multicultural do filme de DeMille, veiculada tanto através

das personagens como da música que acompanha as cenas de guerra, as mesmas não mostrem um rosto que não seja branco (em 1805, um terço da população da cidade era composta por *gens de couleur libres*).

Outro dos aspectos que fez os encantos de Hollywood foi a chamada cultura de plantação dos crioulos brancos, e que se prolongou até ao final da Guerra Civil. Os motivos a ela associados são, como é evidente, a imagem do senhor e dos seus escravos, de preferência fiéis, mas, acima de tudo, a da esposa e da filha, a *Southern belle*. Os anos anteriores ao casamento eram os anos mais felizes da vida de uma rapariga e os mais desprovidos de grandes cuidados, pois, ao contrário do que a imagem, em grande parte cinematográfica, da *lady* da casa sugere, a vida das esposas sulistas era de trabalho árduo e constante. Sendo assim, as grandes preocupações das *belles* eram a roda-viva de bailes e festas, e a escolha do parceiro ideal, bem como manter o decoro da sua classe e do seu sexo. O cinema, como é evidente, concentra grande parte dos filmes situados no sul na figura e peripécias da *Southern belle*. Acontece, porém, que, dada a aura de irreverência de que *New Orleans* estava claramente revestida por altura do cinema clássico, esta mostrou-se propícia a um dos maiores desafios ao decoro feminino da história do cinema clássico americano. Referimo-nos à famosa cena do vestido vermelho a que Bette Davis dá corpo no filme de William Wyler, *Jezebel*, realizado em 1938.

O que há a dizer da inter- e multiculturalidade da cidade nos cerca de cento e sessenta anos que medeiam a transição para administração americana e o fim do cinema clássico americano? Inicialmente, *New Orleans* dividiu-se entre crioulos e americanos que, por força do choque entre a sua cultura de raiz puritana e economicista, e a cultura de base católica, elitista e amante dos prazeres da vida, construíram toda uma parte nova da cidade (o *American sector*) na qual, da língua à política, tudo era americano. Como é evidente, também este clima de rixa aberta, que se resolvia quase sempre nos bares, salões de baile, e em aparatosos duelos debaixo dos *Dueling Oaks*, o cinema aproveitou.

Por outro lado, apesar da desconfiança ainda maior que isso gerava entre os americanos, o *Mardi Gras*, que os franceses começaram a celebrar ainda antes de *Nouvelle Orléans* ser fundada, teve a sua primeira celebração oficial em finais da década de 1820, constituindo-se como o grande triunfo dos crioulos sobre os americanos (repare-se que, até 1865, os crioulos continuaram a dominar todas as actividades da cidade, à excepção da actividade empresarial). O que foi, e continua a ser, um dos símbolos maiores da presença francesa em solo americano, não era, para os americanos, senão o símbolo da mais escandalosa promiscuidade de classes, género e raças que alguma vez sonharam, o que até era verdade, pois o Carnaval era a altura em que, sob o disfarce de uma máscara, os pobres eram ricos, e vice-versa, as mulheres homens, e vice-versa, e os negros brancos, e vice-versa.

Em termos cinematográficos, para além de representações de fundo literais do *Mardi Gras* nova orleano, que rapidamente se

tornaram cliché, este clima de *topsy-turvy*, de mundo às avessas e de fluidez de fronteiras que torna tudo possível, associou a cidade à ideia de troca de identidades, como mostra a seguinte afirmação recente: «Em *New Orleans*, as pessoas estão sempre a criar uma nova personagem ou a aperfeiçoar e a acrescentar novas facetas às que já têm»⁶. No cinema clássico, esta postura deu origem a belíssimos filmes como *Flame of New Orleans* (realizado por René Clair, 1941) no qual o disfarce representa a oposição entre a senhora e a prostituta. É disfarçando-se de prima dela própria, sendo que a prima habita o *bas-fond* nova orleano só acessível aos homens, que a aventureira condessa Claire Ledoux (Marlene Dietrich) sabe que o homem que ama, outro aventureiro como ela, também a ama.

A partir da transferência para administração americana, a cidade recebeu cada vez mais imigrantes, desde americanos vindos de outras partes dos Estados Unidos, principalmente do norte, a irlandeses, alemães, jugoslavos, italianos. Tornou-se, cada vez mais, uma cidade poliglota. Falava-se francês, inglês, alemão, espanhol e italiano. Em 1852, era a terceira maior cidade da América, e a segunda cidade portuária mais importante a seguir a Nova Iorque. Para a afluência da cidade, muito contribuíram os belíssimos *steamboats*, introduzidos por volta de 1810 para substituir os anteriores *keelboats*, e que também se tornaram uma presença constante no cinema clássico da cidade. A partir do início do século xx também estes começaram a ser substituídos por navios mais modernos, que asseguraram a continuação da importância de *New Orleans* como cidade portuária, embora, em termos cinematográficos, esta sua característica tivesse dado origem a leituras um tanto preocupantes. Referimo-nos ao *film noir*, *Panic in the Streets*, realizado por Elia Kazan, em 1950, no qual a peste é associada aos imigrantes ilegais que chegam à cidade através do seu porto (numa altura em que já todos sabiam que eram os mosquitos locais que provocavam as pestes em *New Orleans*).

Com a chegada dos americanos, a estrutura de classes tripartida e algo promíscua da cidade sofreu algumas alterações, em virtude de o atributo primordial americano-puritano ser o da *color line*, ou seja, a questão racial. A sociedade de *New Orleans* passou a ter brancos, por um lado (as pessoas de ascendência franco-espanhola deixaram de chamar-se crioulos), e crioulos e negros, por outro. Assim sendo, as regalias que, através do chamado *Code Noir*, ou Black Code, os franceses e espanhóis haviam concedido aos não-brancos e que, segundo padrões coevos, eram bastante tolerantes, senão mesmo liberais, foram sendo progressivamente abolidas.

Já nos referimos à situação anterior dos crioulos. Quanto à dos negros, há a referir que não trabalhavam ao domingo, podendo aproveitá-lo para dançar e trocar novidades com escravos de outras

⁶ «People in New Orleans are always in the process of creating a new persona or honing and adding facets to what they have» in Carol Flake (1994) *New Orleans: behind the masks of America's most exotic city* (New York: Grove Press) p. 91.

plantações ou até para plantarem frutas e legumes que podiam depois vender na praça, era-lhes relativamente fácil tornar-se livres ou comprar a liberdade, não podiam ser maltratados pelo patrão, podiam praticar a sua própria religião (nomeadamente, o vodu) a par da religião católica, e, o que era muito importante, as famílias negras não podiam ser separadas, quando iam a leilão à chegada a *New Orleans*.

Contrariamente a esta situação, entre 1803 e a Guerra Civil, assistiu-se ao intensificar da segregação e das atitudes racistas, cujo resultado foi a grande apetência dos escravos pelas notícias que lhes chegavam do norte e um desejo crescente de liberdade. Os crioulos, por seu lado, apelaram cada vez mais às suas raízes francófonas, entabulando um diálogo crescente com tudo o que era francês. A sua reacção à Guerra Civil foi mais ambígua do que a dos escravos, colocando aqueles a tónica numa postura de resistência aos brancos e de afirmação dos negros em geral (sendo geralmente cultos, vieram a ter um papel fundamental nos momentos cruciais da história posterior dos negros na América, tendo sido os grandes impulsionadores da luta pelos direitos civis).

Band of Angels é um caso paradigmático, pois nele, numa *New Orleans* de transição para a chegada do exército unionista, o titular bando de anjos, confrontam-se mortalmente Rau-Rau, o filho adoptivo negro (Sidney Poitier), e Hamish Bond (Clark Gable), o ex-comerciante de escravos, cujo paternalismo, curiosamente associado ao clima mais brando de *New Orleans*, perdera, entretanto, grande parte do seu valor e eficácia. Apesar do final dito feliz, esta é uma história de desespero, pela mensagem que contém segundo a qual as diferenças de raça, no sul, e em *New Orleans* também, são provavelmente insuplantáveis.

O retrato dos negros no cinema clássico americano, que tem por fundo o universo de *New Orleans* no período histórico subsequente, acentua o seu contributo para a música americana. No entanto, até aqui o etnocentrismo branco transgrediu as leis da verosimilhança. *Birth of the Blues*, um filme de 1941, realizado por Victor Schertzinger, é um desses casos. Nele se afirma, logo ao início, que a película presta homenagem aos «pioneiros da música de *Memphis* e *New Orleans* que tiraram ... a música americana do anonimato» e a transformaram no último grito da moda⁷, sendo que esses pioneiros são brancos, entre os quais o bem conhecido Bing Crosby. A seguir, retrata um negro a dizer que tem muito que aprender com um rapazito branco que esta a tocar clarinete.

Mas há filmes mais felizes, como *New Orleans* de Arthur Lubin (1947). Este filme não fornece só um retrato preciso do mundo jazzístico da cidade em 1917, como liga-o a um momento e espaço histórico-social importante. Storyville foi o bairro que, entre 1898 e 1917 (altura em que a Marinha Americana, preocupada com a saúde dos seus homens, ordenou o seu encerramento), serviu para conter de alguma

forma a prostituição, o jogo, a bebida e a droga que ameaçavam espalhar-se pelos bairros mais elegantes da cidade, e que contribuiu, não para o aparecimento do jazz, é certo, mas para o seu «desenvolvimento e amadurecimento»⁸. Isto foi possível porque, na sequência da importância histórica que os músicos negros sempre tiveram numa cidade tão dada a festividades, os negros também foram contratados para tocar nos bares e salões de baile de Storyville. Como os clientes eram pouco exigentes, tiveram oportunidade de desenvolver o improviso e as variações que fazem este género musical, e de firmar nomes como o de Louis Armstrong e Billie Holiday. Por outro lado, foi neste lugar que os negros, crioulos e brancos começaram a tocar juntos, contribuindo, talvez decisivamente, para o enfraquecimento do clima de separatismo racial e para o estabelecimento de relações de respeito e cooperação étnicas e raciais mútuas.

Para concluir esta digressão pela história de *New Orleans* e do cinema clássico americano que a teve como cenário, do ponto de vista das relações multiculturais, há ainda um filme que importa referir: *A Streetcar Named Desire*, realizado por Elia Kazan em 1951, e adaptado da peça homónima de Tennessee Williams. E este filme impõe-se porque tem que ver com a noção do fim do cinema clássico. Se há um filme que marca a morte do cinema clássico americano, esse filme é *The Misfits*, e é-o por ser, efectivamente, um filme de morte: fala da morte de um modo de um género e do modo de vida (o *western*), e a morte e o estilhamento pairavam sobre os actores (por exemplo, Marilyn Monroe estava à beira de um esgotamento, recusando-se a falar com as pessoas e a sair da rulote a não ser para as filmagens, e Clark Gable morreu de cancro apenas três meses depois do final da rodagem).

A Streetcar Named Desire fez praticamente o mesmo em relação à cosmovisão clássica da *New Orleans*, embora o fizesse dez anos antes. E fê-lo, não porque os actores morressem, por exemplo, mas porque as imagens e os ideais que foram sendo erigidos pelo cinema durante os anos anteriores são mortos no momento em que o espelho no qual a ensanecida e anacrónica *Southern belle*, Blanche DuBois (Vivien Leigh), tanto se revê, é estilhada e ela violada. Aqui, no velho *French Quarter*, última memória da antiga cidade, os violadores são os fantasmas do passado, sim, mas os maiores e mais impiedosos violadores são aqueles que como o cunhado, Stanley Kowalski, interpretado por Marlon Brando, e o possível esposo, Mitch, interpretado por Karl Malden, forçam-na a confrontar-se com a realidade crua de que o seu passado de «magia» nada tem que ver com o «realismo» — *I don't want realism. I want magic!* — de um presente tão brutal e agressivo como os homens que nele habitam.

O cinema clássico nova orleano é o cinema dos pergaminhos das suas origens francófonas e espanholas. O seu fim é o triunfo das etnias

⁷ «Dedicated to the musical pioneers of Memphis and New Orleans who favored the "hot" over the "sweet" — those early jazz men who took American music out of the rut and put it "in the groove"». Victor Schertzinger (dir.) *Birth of the Blues* (1941) Paramount Pictures.

⁸ «grew up and came of age» in Garvey & Widmer (1998) p. 125.

(Stanley Kowalski é polaco) e das mulheres de carne e osso, como Stella Kowalski (Kim Hunter). É de sujeitos como estes e dos seus conflitos internos e externos que irá ser feito muito do cinema posterior.

Bibliografia

- BORDWELL, David, Janet STAIGER & Kristin THOMPSON (1985) *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960* (London: Routledge)
- CAMPBELL, Edward D. C., Jr. (1981) *The Celluloid South: Hollywood and the Southern myth* (Knoxville: The University of Tennessee Press)
- CLINTON, Catherine (1982) *The Plantation Mistress: woman's world in the Old South* (New York: Pantheon Books)
- FLAKE, Carol (1994) *New Orleans: behind the masks of America's most exotic city* (New York: Grove Press)
- GARVEY, John B. e Mary Lou WIDMER (1998) *Beautiful Crescent: a history of New Orleans* (New Orleans: Garmer Press, 9ª)
- GEHMAN, Mary & Nancy RIES (1985) *A History of Women and New Orleans* (New Orleans: Margaret Media, 4ª)
- GEHMAN, Mary (1994) *The Free People of Color of New Orleans: an introduction* (New Orleans: Margaret Media)
- GILL, James (1997) *Lords of Misrule: Mardi Gras and the politics of race in New Orleans* (Jackson: University Press of Mississippi)
- HIRSCH, Arnold R. & Joseph LOGSDON (eds.) *Creole New Orleans: race and Americanization* (Baton Rouge & London: Louisiana State University Press)
- KENNEDY, Richard S. (ed.) (1992) *Literary New Orleans: essays and meditations* (Baton Rouge: Louisiana State University Press)
- KIRBY, Jack Temple (1986) *Media-Made Dixie: the South in the American imagination* (Athens & London: The University of Georgia Press, 2ª)
- SCHUTH, H. Wayne «The Image of New Orleans on Film» in (ed.) Warren French (1981) *The South and Film* (Jackson: University Press of Mississippi) pp. 240-245
- SMITH, Stephen A. (1985) *Myth, Media, and the Southern Mind* (Fayetteville: The University of Arkansas Press)
- WILSON, Charles Reagan & William FERRIS (eds.) (1989) *Encyclopedia of Southern Culture* (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press)