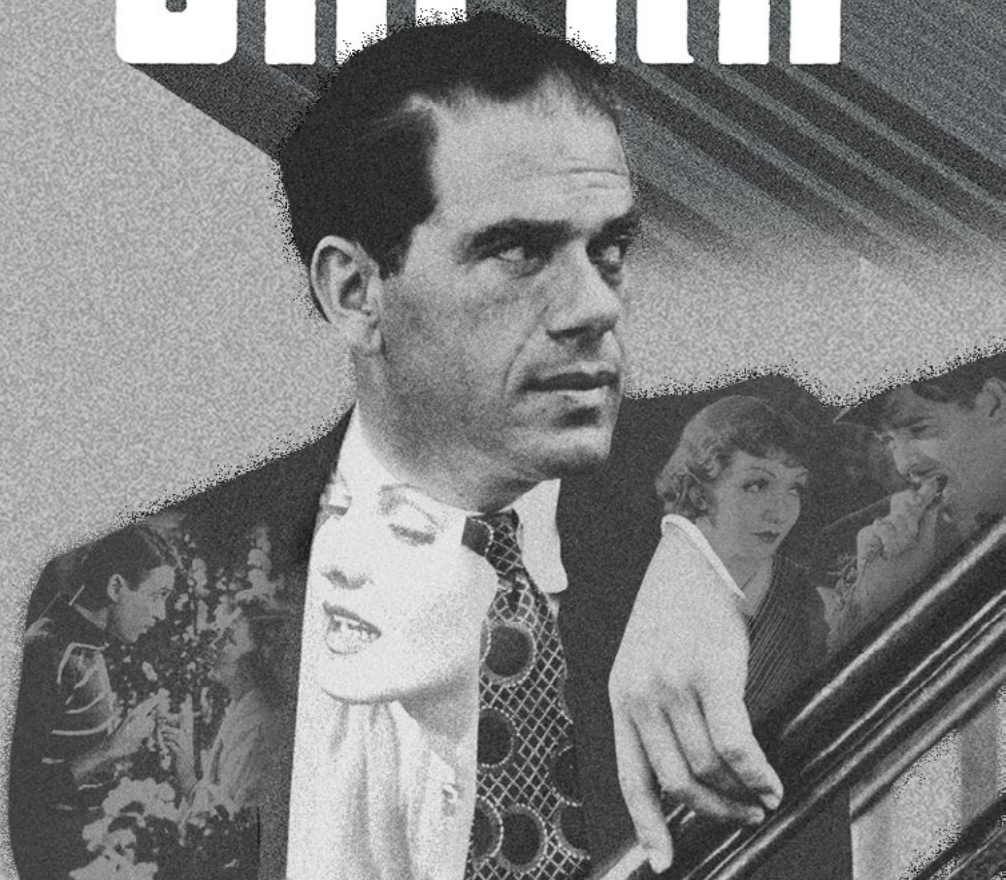


FRANK CAPRA





Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

FRANK CAPRA

Organização e Idealização

Eduardo Reginato e José de Aguiar

Produção Editorial

Jaiê Saavedra, Julio Bezerra e Marina Pessanha

FIFULA

2023

Banco do Brasil apresenta e patrocina a Mostra Frank Capra, primeira retrospectiva realizada no Brasil dedicada exclusivamente à obra do célebre diretor, reconhecido como expoente da Hollywood dos anos 30. A mostra estreia em São Paulo e segue a temporada no CCBB RJ.

Serão exibidos 27 títulos do multipremiado cineasta, vencedor de seis Oscars e um Globo de Ouro pela direção e produção de filmes como *Do mundo nada se leva* (1938), *O galante Mr. Deeds* (1936), *Aconteceu naquela noite* (1934) e *A felicidade não se compra* (1946). A mostra conta ainda com sessão inclusiva, debate e master-class com um dos curadores.

Como um dos autores centrais da Era de Ouro de Hollywood, Capra discutiu questões muito caras aos Estados Unidos, como a Grande Depressão dos anos 1930, o otimismo em torno da política econômica do *New Deal* e a Segunda Guerra Mundial, constituindo um imaginário em torno do sonho de vida americano. Sua filmografia reúne um corpo de obras que propagandeou ideais, princípios e valores fundamentais da identidade nacional estadunidense em um projeto de mitificação da história do país.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil apresenta ao grande público a obra cinematográfica de um dos mais marcantes diretores da era dourada de Hollywood e reafirma seu compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

Francesco Rosario Capra, nascido em 1897, em Bisacquino, na Sicília, foi um garoto franzino, de pequena estatura, filho de um agricultor boêmio e de uma mãe trabalhadora e de temperamento difícil. Até os sete anos de idade, o pequeno “Cicco” vivia pelos campos semidesérticos da ilha italiana, aguardando, assim como seus antepassados, pelo seu destino de simples agricultor. Porém, da noite para o dia, viu sua vida mudar completamente ao tomar um navio rumo ao Novo Mundo, junto com sua família, para viver na Califórnia.

Esse garoto, que anos mais tarde mudou seu nome para Francis Russell Capra, se tornou um dos realizadores mais proeminentes dos Estados Unidos na década de 1930. Seus filmes mais aclamados, muitos dos quais feitos durante a Grande Depressão, fizeram com que Frank Capra se tornasse o mais imprescindível cineasta dos Estados Unidos. O público da época, faminto de esperança, se refugiava em seus filmes, onde protagonistas deixavam para trás o desespero em troca de um otimismo contagiante que sempre triunfava diante de obstáculos aparentemente insuperáveis.

Com uma genuína história que vai da pobreza à riqueza, muito parecida com os personagens de seus próprios filmes, Capra superou seu passado de imigrante traba-

lhador, para se tornar um diretor de cinema de sucesso, começando sua carreira no início da década de 1920, ainda no período do cinema mudo. Sua primeira década como cineasta é praticamente desconhecida do público. Além disso, os primeiros trabalhos de Capra, surpreendentemente, receberam pouca atenção da crítica. Uma das principais razões foi a grande dificuldade de acesso a esses filmes. A maioria dos primeiros longas de Capra na Columbia Pictures eram quase inacessíveis, tanto sua fase muda (que vai até 1929), quanto suas primeiras obras-primas faladas (ainda do início da década de 1930).

Graças a um esforço conjunto de diversas instituições, nos últimos 15 anos foi empreendido um grande projeto de restauração de seu inestimável legado. Com essas novas cópias à disposição, a maior parte inéditas no Brasil, a retrospectiva Frank Capra pretende dar de presente ao público a oportunidade de ver a obra desse grande gênio com uma qualidade e completude inéditas. Hoje podemos ver com mais clareza a vigorosa experimentação de seus primeiros filmes e rever de forma mais íntegra seus trabalhos já consagrados.

Capra atinge sua maturidade artística quando começa a trabalhar no início da década de 1930 com os roteiristas Jo Swerling e Robert Riskin, que lhe forneceram uma perspectiva mais ampla no discurso. Riskin, em especial, trouxe para Capra um ponto de vista sociopo-

lítico mais sofisticado, um sentido progressista de empatia e sátira política que deu maior profundidade e emoção ao seu trabalho.

Uma das maiores qualidades de Capra como diretor foi sua capacidade de descobrir e extrair o melhor de seus atores. O ritmo vívido e a energia corporal de seus filmes também devem muito à sua própria vitalidade pessoal. De um ponto de vista imagético, no entanto, Capra se apoiou fortemente em Joseph Walker, que foi o principal responsável pela sensualidade estética e fluída de seus filmes na Columbia Pictures.

Uma pequena pérola perdida que pode ser destacada, e que só recentemente ressurgiu depois de quase setenta anos submersa, é o filme *Chuva ou sol* (*Rain or Shine*, 1930), um dos primeiros longos falados dele e quase completamente desconhecido. Este filme de circo, estrelado pelo comediante Joe Cook, é uma obra-prima estranha; uma mistura interessante de comédia verbal burlesca e de um realismo semidocumental, como podemos ver na sequência final do incêndio no circo, que de tão autêntica e realista é difícil imaginar como teria sido feita. O amálgama construído entre o clima dos anos difíceis da Depressão e o espírito de união das pessoas dão ao filme conotações políticas tão fortes quanto qualquer outra obra consagrada de Capra.

Dessa fase, é preciso destacar também a beleza pictórica inigualável de *O último chá do general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933), que Capra admitiu secretamente ser seu filme favorito, e também os não menos inebriantes e luminosos filmes cuja a genialidade fotográfica de Walker se torna muito evidente, como *A mulher miraculosa* (*The Miracle Woman*, 1931), *Loura e sedutora* (*Platinum Blond*, 1931), *A mulher proibida* (*Forbidden*, 1932), *Loucura americana* (*American Madness*, 1932) e *Dama por um dia* (*Lady for a Day*, 1933), qualidade essa ainda mais aparente nas novas restaurações.

Loucura americana, um roteiro original de Riskin sobre um banqueiro progressista (Walter Huston) que impede uma corrida em massa de clientes a seu banco por conta de um rumor de falência, é mais oportuno do que nunca, à luz das recentes crises do sistema financeiro dos EUA. Este filme incisivo e brilhantemente dirigido marca o início do intenso envolvimento de Capra com a crítica social da era da Depressão.

A mulher miraculosa, com sua sátira mordaz de uma falsa evangelista que manipula as massas, parece quase radicalmente impossível de se filmar no clima político reacionário da América contemporânea. Barbara Stanwyck é tão intensa e impressionante aqui quanto em seus outros papéis principais com Capra, desde a prostituta doce de *A flor dos meus sonhos* (*Ladies of Leisure*, 1930) até seu majestoso papel como missionária

ria apaixonada por um general chinês. A intensidade e lucidez dessa parceria de cinco filmes é uma das colaborações criativas mais férteis entre diretor e atriz na história do cinema.

Capra foi definitivamente catapultado ao estrelato com o filme *Aconteceu naquela noite* (It Happened One Night, 1934), o primeiro a ganhar o Oscar nas cinco categorias principais. A química entre os personagens da herdeira fugitiva (Claudette Colbert) e o repórter de jornal (Clark Gable) foi arrebatadora e resultou em um dos filmes mais amados da década de 1930. A partir dali, Capra adquiriu poder e liberdade incomuns como produtor-diretor e estava convencido de que deveria ser responsável por todos os aspectos de seus projetos.

Com exceção do seu épico megalomaniaco *Horizonte perdido* (Lost Horizon, 1937), que quase levou a Columbia Pictures à falência, todos os seus filmes da metade até o final da década de 1930 foram uma construção humorística e atrapalhada, misturada com aspectos melodramáticos, de um herói ingênuo, idealista e corajoso. Esses filmes projetavam uma aura de puro otimismo onde seus heróis, inicialmente vencidos, acabavam triunfando sobre sujeitos espertalhões e egoístas, em um mundo muitas vezes assolado pela escuridão e pelo desespero.

A mulher faz o homem (Mr. Smith Goes to Washington, 1939), um dos filmes mais simbólicos do diretor, foi a

história de um senador de “primeira viagem” de Montana que expõe a corrupção desbragada no senado dos Estados Unidos, correndo o risco de destruir sua própria carreira. Stewart entrega uma de suas performances mais memoráveis, cimentando sua persona na tela como a encarnação da integridade e da decência.

Depois de filmar *Esse mundo é um hospício* (*Arsenic and Old Lace*, 1944), Capra interrompe repentinamente seu trabalho como diretor de estúdio e volta todos os seus esforços para produzir uma série de sete filmes encomendados pelo Departamento de Guerra dos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial. A intenção era explicar aos soldados dos EUA o envolvimento de seu país na Guerra e também convencer a opinião pública americana de sua involução no conflito.

De volta a Hollywood em 1945, Capra lançou *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946), o clássico conto de Natal sobre um banqueiro levado ao desespero e que acaba desejando nunca ter nascido, mas que consegue ver, com ajuda de um atrapalhado anjo, o quanto mais pobre o mundo teria ficado sem ele. Apesar do filme ter se tornado um clássico da programação de Natal, ele não fez sucesso na época de seu lançamento e foi um fracasso de público. Os últimos filmes de Capra foram *Os viúvos também sonham* (*A Hole in the Head*, 1959) e *Dama por um dia* (*Pocketful of Miracles*, 1961). Como ele revelou em sua autobiografia, *The Name Abo-*

ve *the Title* (1971), Capra preferiu se aposentar após *Dama por um dia*, em vez de se adaptar à nova dinâmica do cinema de estúdio.

Capra foi um diretor que fez filmes com mensagens que aparentemente poderiam ser consideradas simples entretenimento escapista. Mas a genialidade dele como cineasta estava em fazer o público ultrapassar essa primeira camada e então atingir impiedosamente seus corações. François Truffaut disse certa vez sobre ele: "Ao reconhecer o sofrimento humano, a incerteza, a ansiedade, as lutas cotidianas da vida, Capra, com seu descabido otimismo, era uma força de cura. Esse bom doutor, que também era um grande diretor, era um restaurador dos espíritos dos homens".

No fim das contas foi seu aspecto profundamente humano, combinado com sua maestria na forma, que o tornou tão eternamente popular.

Uma boa mostra a todos,

Eduardo Reginato e José de Aguiar

ANOS DE FORMAÇÃO

17 JÁ ESTAVA NA HORA, SEU VAGABUNDO!
FRANK CAPRA

54 GRANDE SEMANA PARA MALUQUICES
FRANK CAPRA

ASPECTOS DA OBRA DE CAPRA

95 MR. CAPRA VAI PARA O CÉU ADRIAN
MARTIN

100 O TOQUE DE CAPRA: A CULTURA DA
NOSTALGIA NO CINEMA AMERICANO
LAURA CROSSLEY

135 CINEMA E POLÍTICA NA ERA ROOSEVELT:
O "AMERICAN DREAM" NOS FILMES DE
FRANK CAPRA (1933-1945) WAGNER
PINHEIRO PEREIRA

164 O PROPAGANDISTA EXPERIMENTAL:
FRANK CAPRA E A FORMA DA VERDADE
RICHARD SOWADA



FILMES

197 CASANDO COM UMA PROSTITUTA
JOSEPH MCBRIDE

297 O ÚLTIMO CHÁ DO GENERAL YEN
FILIPE FURTADO

301 ACONTECEU NAQUELA NOITE: TODOS
A BORDO! FARRAN SMITH NEHME

312 INDIVIDUALISMO E POPULISMO EM
"ADORÁVEL VAGABUNDO" SANDRA E. LIM

318 A CATÁSTROFE DE CAPRA JONATHAN
ROSENBAUM

329 O GALANTE MR. DEEDS: UMA SÁTIRA
SOCIAL DANIELLE SOLZMAN

334 APRENDA A BIG APPLE POR 10
CENTAVOS OU DEEM O FORA, SEUS
MALUCOS! EDUARDO REGINATO

351 A MULHER FAZ O HOMEM
ANTON BERGSTROM

361 ESTE MUNDO É UM HOSPÍCIO
OLIVIA RUTIGLIANO

373 A FELICIDADE NÃO SE COMPRA
ROGER EBERT



ENTREVISTA

380 DIÁLOGO SOBRE O CINEMA FRANK CAPRA

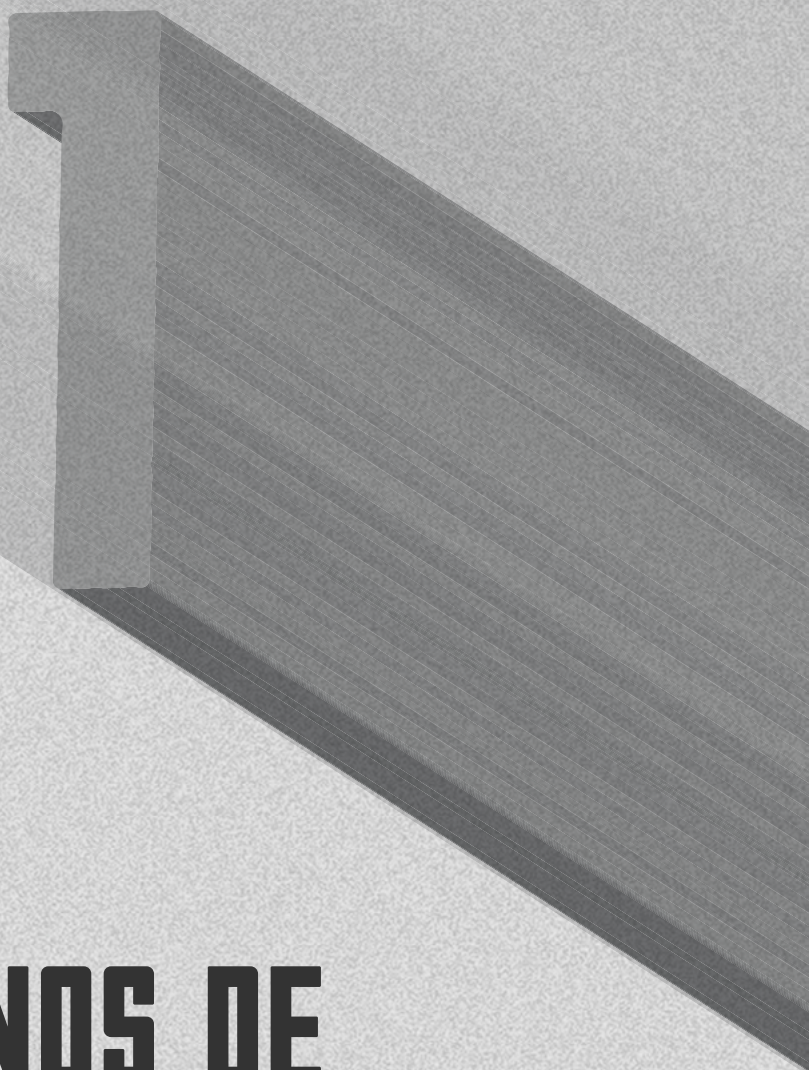


408 **FILMOGRAFIA**

440 **SESSÃO DE FOTOS**

470 **SOBRE OS AUTORES**

479 **CRÉDITOS FINAIS**



**ANOS DE
FORMAÇÃO**

JÁ ESTAVA NA HORA, SEU VAGABUNDO!¹

FRANK CAPRA

Tudo começou com uma carta. Uma carta da América, quando eu não era mais que uma criança de cinco anos de idade e olhos grandes. Era a primeira carta que papai – Salvatore Capra, um camponês de 47 anos – recebia em toda a sua vida. Na casa de papai, em Bisacquino, na Sicília, uma velha casa de pedra e argamassa com as unhas cravadas nas rochas, o padre da aldeia lia a carta a um punhado de parentes embasbacados: o meu pai, a minha mãe, seis filhos esfarrapados; os quatro irmãos do meu pai, suas respectivas famílias e todos os parentes da minha mãe.

¹ CAPRA, Frank. "It's About Time, You Bum". In: *The Name Above the Title*. New York: Vintage Books, 1985, págs. 3-16. Tradução de Eduardo Reginato.

Eu me lembro claramente do trauma que tive ao perceber que, em todo meu clã de camponeses, nenhum sabia ler. Entendia que as pessoas eram diferentes – algumas pobres, outras ricas, algumas boas, outras más. Entendia tudo isso porque os filhos dos pobres nascem de olhos e ouvidos bem abertos e aprendem quase tudo antes mesmo de começarem a andar. Agora, entendia também que os camponeses são pobres e que, por serem ignorantes, são obrigados a trabalhar como animais. Essa reflexão foi marcada a ferro em brasa na minha mente de criança. Nunca a esqueci, nunca consegui superar o ressentimento que me causava. Minha futura mania por educação² teve origem nessa carta.

Todas as pessoas perceberam que a carta era inacreditável, vinda de Los Angeles – um lugar na Califórnia que ninguém nunca ouvira falar – e escrita por uma pessoa também desconhecida: Morris Orsatti.

A notícia se espalhou. Os camponeses soltaram as enxadas e correram de seus campos. Eles encheram a casa de papai, amontoados na entrada da porta, para ouvirem o padre ler a carta várias vezes. Essa carta esclarecia um mistério que, há cinco anos, repercutia em Bisaquino. Essa carta falava de Ben, o filho mais velho de papai.

² Frank Capra durante toda a vida valorizou a educação. Sempre estudou muito e adquiriu todo conhecimento possível, incluindo aprender outras línguas. Capra acreditava que a educação é a maior ferramenta para tirar as pessoas do obscurantismo e alcançar qualquer tipo de sucesso. [N.T.].

Cinco anos antes, no dia que fez dezesseis anos, Ben levou, como de costume, as ovelhas de papai para pastar nos pastos cheios de papoulas que rodeavam o santuário da Virgem Santíssima, no cume da colina. As ovelhas voltaram. Ben não voltou. Cinco anos de novenas e velas acesas – mas nenhuma palavra de Ben. Choraram a sua morte. Agora, esta carta vinda do outro lado do mundo.

A carta dizia que Ben abandonara as ovelhas, correndo cinquenta quilômetros até Palermo, embarcou num navio mercante grego como marinheiro e que o navio parou em Gibraltar, Montreal e Boston. Em Boston, o jovem Ben pulou do navio. Mas dois policiais corpulentos o apanharam e levaram de volta ao barco. O capitão do navio vigiou Ben com atenção em Nova Iorque e Havana. Porém em New Orleans toda a tripulação tentou abandonar o navio. Naquela confusão, Ben conseguiu escapar. Dois dias depois, escondeu-se entre os trabalhadores de uma plantação de cana-de-açúcar – negros e italianos, na maioria. Ben conseguiu emprego cortando cana.

O verão estava quente e cheio de mosquitos, dizia a carta. Pessoas estavam morrendo de febre tifoide. Ben teria morrido também, não fosse os cuidados maternais de uma mulher negra que o tratou durante semanas na sua cabana.

Com sua saúde renovada – o padre continuava a ler a carta ou, antes, a parafrasear, em frases curtas e mo-

nótonas, algo que por essa altura já decorara no coração – Ben passou a viver com a sua nova mãe, como um dos seus muitos filhos. Do salário que lhe entregava, ela ia guardando uma parte que era só dele. No seu aniversário de dezoito anos, Ben pediu permissão para ir a New Orleans, com outro jovem italiano que trabalhava na plantação de cana, para festejar. Ben e Mario desembarcaram em New Orleans, conheceram duas garotas, ficaram muito bêbados e foram violentamente espancados por quatro homens armados de porretes.

Quando os dois jovens recuperaram os sentidos, estavam longe no mar, em um cargueiro sujo e fedorento, na companhia de quatrocentos outros trabalhadores de canaviais como eles – negros, italianos, cubanos, todos eles gemiam, todos eles tinham feridas abertas nas cabeças que mal começavam a sarar. Todos eram prisioneiros –escravos! –, levados para algum lugar e vigiados por homens armados.

Semanas se passaram, depois meses; perderam a noção do tempo; do calor veio o frio e de novo o calor.

Finalmente, aquele navio cheio de dor parou. Uma série de vozes ditando ordens. Meio que mortos, os prisioneiros foram arrastados para o convés. Ben e Mario avistaram água azul, praias brancas e palmeiras. Homens baixos e asiáticos com os olhos rasgados marcharam para bordo carregando armas. Os prisioneiros

foram forçados a se levantarem e seus novos donos descarregaram-nos do navio.

Em poucos dias Ben descobriu que estavam numa pequena ilha de domínio japonês onde se cultivava cana-de-açúcar. Todos os prisioneiros foram forçados a assinar declarações onde afirmavam que chegaram naquele lugar em busca de trabalho, por suas livres escolhas. Os prisioneiros foram conduzidos em grupo para as plantações de cana-de-açúcar para se juntar a centenas de chineses em regime de trabalhos forçados.

Pouco tempo depois da chegada de Ben, os prisioneiros tiveram três dias de folga, com desfiles, fogos-de-artifício, máscaras e música barulhenta. Todos bebiam muito vinho barato e fumavam cachimbos cheios de uma coisa com odor adocicado. Ben e Mario não beberam, nem fumaram. Eles observaram e fizeram planos. Preparavam um plano de fuga que seria executado quando chegasse o carnaval do ano seguinte. Durante o ano todo, Ben e Mario trabalharam tão intensamente que os guardas japoneses os recomendaram aos seus chefes. Em retribuição aos trabalhos prestados, os rapazes pediram um favor. Poderiam os honoráveis senhores conceder aos pobres italianos permissão para entrarem no desfile de carnaval com uma peça cômica sobre a descoberta da América por Colombo? Poderiam os nobres senhores nipônicos a gentileza de emprestar aos italianos um pequeno barco a remo que pudesse representar o *Santa Maria*?

A época do carnaval chegou – com vinho, ópio e o bater dos gongos. Quando o desfile chegou ao fim, os italianos colocaram o *Santa Maria* na saída do ancoradouro e retornaram à festa. Quando tudo ficou quieto, Ben e Mario começaram a cambalear, fingindo estarem bêbados, até o barco e gritaram a um único guarda que lhes abrisse o portão. Com um silencioso golpe de remo, deixaram o guarda inconsciente. Com os corações pulando, empurraram o barco para a água e remaram em silêncio pela noite adentro. Ao nascer do sol, o barco a remo era uma mancha no meio do oceano agitado.

Mas louvados todos os santos, dizia a carta, aconteceu um milagre! Os naufragos avistaram uma tênue espiral de fumaça no horizonte. Então, um navio parou para os recolher – um navio australiano de passageiros a caminho de São Francisco!

O final da carta relatava que o capitão do navio tinha compreensivelmente permitido que desembarcassem em São Francisco; que tinham encontrado alguns amigos italianos; que Mario arranhou emprego nas vias férreas da Western Pacific na direção norte, ao passo que Ben se juntara à equipe da Southern Pacific, ajudando a instalar as vias férreas na direção sul. Também citava na carta que, em cerca de um ano, Ben conseguiu chegar a Los Angeles onde conheceu o Sr. Orsatti, representante de uma companhia de navegação, e que para o Sr. Orsatti (pai de Frank, Ernie e Vic Orsatti, que vi-

riam, mais tarde a ser famosos) estava encantado por ter a oportunidade de escrever aquela carta com as boas notícias sobre o paradeiro de Ben. E, Orsatti acrescentava, se a família Capra quisesse ver Ben novamente, teriam que vir até Los Angeles, pois Ben dizia que jamais voltaria à Sicília.

E foi assim que aconteceu. Foi como celebrei, em 18 de maio de 1903, o meu sexto aniversário em plena tempestade atlântica, apertado na escuridão do porão do *Germania*, lotado de imigrantes aterrorizados que vomitavam e rezavam. A única pessoa forte, minha mãe, tinha a coragem de enfrentar o vento e os borrifos do mar – agarrando-se nas cordas de segurança através do convés – descendo os íngremes degraus de escadas de ferro, levando uma bandeja com comida ao meu pai e aos seus quatro filhos marejados com enjoo. Josephine tinha catorze anos; Tony, doze; eu tinha seis anos e Ann, a mais pequena, três. As duas mais velhas, Luigia e Ignazia, que já eram casadas, tinham ficado em Bisacquino.

Treze dias de desconforto e miséria num porão de navio; dois outros dias de pânico e pandemônio em Ellis Island; mais oito dias ainda de sofrimento, cheios de câibras e dores num vagão superlotado, onde adormecíamos chorando no colo um do outro, tendo como único alimento o pão e frutas que papai comprava durante as paradas do trem.

E finalmente – finalmente – depois de 23 dias sem tomar banho nem mudar de roupas, a nossa família de imigrantes, sujos e de olhos assombrados, abraçou Ben que nos esperava na estação de Los Angeles. Papai e mamãe beijaram o chão e choraram de alegria. Também chorei muito, mas não de alegria. Chorei porque éramos pobres e ignorantes e estávamos cansados e sujos. Eu não conhecia Ben. A única coisa que sabia era ser ele a causa de todos os problemas que havíamos passado.

No entanto, Ben beijava todos com alegria, acomodando, conforme podia, numa carroça puxada por um cavalo e levou-nos para a Plaza Mission, onde todos nos ajoelhamos, agradecendo a Deus por termos chegado salvos da viagem. Ben conduziu-nos por três quarteirões para uma casa que havia alugado, em Castelar Street. Castelar Street, Los Angeles – América, América!

O primeiro desafio que uma família de camponeses ignorantes tem que encarar ao chegar a um país estrangeiro é encontrar uma maneira de sobreviver. Nunca ter em mente mandar as crianças para a escola. O importante era ter trocados nos bolsos, sendo a única defesa imediata contra o lobo mau.

No espaço de um mês, papai, a mamãe e todo o resto da família encontraram empregos: em olarias, em fábricas de azeite, lojas de roupas e lojas de doces – todos, exceto eu. O meu destino foi a escola, a escola de Castelar Street.

Para a minha família, eu era o menino mimado que só fazia o que queria. Eu sofria zombarias e escárnios e, às vezes, até me batiam. Mas jamais deixaria a escola. Tinha como obrigação, não só pagar os meus estudos, como também contribuir com alguns trocados para o orçamento da família. Gostava, sem dúvida, da minha família e respeitava a sua luta pela sobrevivência. Mas como poderiam eles entender que, tendo nascido camponês, jurara a mim mesmo não continuar a sê-lo até a morte?

Durante os meus anos escolares primários, vendia jornais - de manhã, à noite, aos domingos. Entregava à minha mãe, trocado por trocado, tudo que ganhava. Depois, chegou o tempo de ir para o Ensino Médio, o que gerava grandes debates familiares. Era uma discussão sem fim. Papai estava do meu lado, mas os outros calavam-no com seus argumentos. "Já chega", diziam. "Ele aprendeu a ler e a escrever. Está na hora dele trabalhar como todos nós. Quem vai sustentar ele?"

Papai, finalmente, bateu o pé: "Se o Frankie não pedir dinheiro, pode ir para o Ensino Médio".

Na Escola Secundária de Artes e Ofícios, além de vender jornais, arranjei três outros empregos extras que me fizeram ganhar um pouco mais de dinheiro: de manhã, trabalhava duas horas como porteiro da escola; domingo à noite, tocava guitarra num bistrô da Central Avenue

e todo sábado à noite (seria esse meu ganha-pão por vários anos), empilhava jornais no Los Angeles Times.

Eu amava a Escola de Artes e Ofícios. Vivia perto do Ensino Médio de Los Angeles, mas, como pertencia à “escória das minorias sociais”, fui obrigado a engrossar as fileiras de uma nova escola recém-inaugurada que se chamava “Sibéria” (e me obrigava a fazer um trajeto de uma hora e meia), onde me juntei ao restante da ralé de indesejados, marginais e “delinquentes” (tanto alunos quanto professores) de quem as outras duas escolas queriam descartar-se e que eram transferidos para a Escola de Artes e Ofícios.

O próprio Todo-Poderoso, sempre parcial em relação aos oprimidos, deve ter ordenado que os rejeitados fizessem a história Califórnia e do mundo. Eles fizeram. Dentre indesejados, havia nomes como: a estrela da ópera Lawrence Tibbett; os generais Jimmy Doolittle, Paul Williams e Harold Harris; o governador Goodwin Knight; o procurador Buron Fitts; o romancista Irving Stone; os juizes McComb, Kaufman, Brockman e Curtis; os jogadores de futebol americano da primeira divisão Irish e Bob Meusel; a adorada família Blewetts com os atletas George, Bill, Dick e Dotty; as atrizes Helen Jerome Eddy, Phyllis Haver, Ruth Hammond e Vera Ralston; a mundialmente famosa Marian Morgan e as suas bailarinas, incluindo Rose Cowan (Mrs. Covarrubias); o escritor e historiador Rob Wagner; Maud Howell, a diretora

de palco de George Arliss e dezenas de outros que trouxeram honra e glória ao seu nome e ao de seu país.

Exceto os livros que comprava e o dinheiro do lanche, todo o centavo que ganhava ia para a minha mãe, que muito precisava dele. O meu pai comprara um casebre no bairro de North Broadway. Mamãe trabalhava doze horas por dia na fábrica de azeite. Ann, a minha irmã mais nova, trabalhava numa loja de roupas e o meu pai trabalhava como lavrador no rancho de E. T. Earl em La Canada. Cada níquel que entrava era salvo e aplicado imediatamente. Ao seu tempo, um a um, ajudaram a trazer para a América os quatro irmãos do meu pai. Pagaram as passagens da minha irmã mais velha e do marido, que também vieram. Os inúmeros parentes que permaneceram na Sicília passaram a exigir dinheiro aos familiares americanos agora ricos. Mamãe enviava pelos correios meia dúzia de cartas com notas de cinco dólares.

A obsessão da minha família em juntar dinheiro só tinha igual na minha própria obsessão em adquirir uma educação adequada. Naturalmente, meus irmãos e cunhados não paravam de caçoar de mim: “Ei, seu espertalhão! É melhor você trazer alguma coisa que seja de verdade com essa “escola” toda, melhor ser alguma coisa que se veja! Queremos ver o que sai daí! Estamos todos à espera”.

Estudar era tão fácil que terminei o ensino médio em três anos e meio, mas sempre com um propósito: trabalhar durante seis meses para ganhar algum dinheiro que pudesse deixar de reserva. Ninguém sabia ainda, mas estava determinado a ir para a universidade. Então, trabalhei durante seis meses na *Western Pipe and Steel*, uma fábrica onde martelavam rebites em brasa, espremido dentro de um tonel de aço com trinta e seis polegadas, batendo com uma marreta na base de um rebite em brasa, enquanto, da parte de fora do tonel, um operário esmagava a cabeça do rebite com uma espingarda de ar comprimido que até fazia ranger os dentes. Quando, chegada a hora do almoço, saía engatinhando do tonel, não conseguia endireitar-me e ficava, durante algum tempo, sem conseguir escutar nada.

Eu poupei setecentos dólares em seis meses. Mas papai preparava-se, no meio tempo, para realizar um sonho que sempre o acalentou: havia comprado um terreno de sete hectares cheio de limoeiros em Sierra Madre. Para conseguir pagar as prestações da hipoteca, era preciso juntar todo o dinheiro do trabalho de papai, mamãe e a minha irmã Ann. Contribuí para o pagamento do terreno com quatrocentos dólares que conseguira poupar, mas guardei trezentos dólares para pagar as mensalidades e os livros do meu primeiro ano de estudos universitários. Como parecia ter uma aptidão especial para a matemática e para as ciências, matriculei-me na *Caltech*, Pasa-

dena, em fevereiro de 1915 (Caltech, naquela época, chamava-se *Throop Polytechnic Institute*, mas estava já em andamento o processo de reestruturação que havia de transformá-la no *Califórnia Institute of Technology*).

Na universidade, consegui pagar os meus estudos sem deixar de contribuir com algumas centenas de dólares anuais para as despesas de minha família. Apesar disso, em termos de aproveitamento, estava sempre entre os três primeiros da turma. Livros, livros, livros – lia tudo, de ciências à História e da História à poesia. Quando frequentava a Caltech, meti na cabeça que havia de ganhar a bolsa que era atribuída para calouros como eu. Tinha que ganhar a bolsa. No meu primeiro ano, tive a sorte de arranjar trabalho como um dos cinco empregados do dormitório que hospedava sessenta e cinco estudantes. Recebíamos como salário apenas alimentação e dormitório.

Mas só havia dois quartos destinados aos empregados – dois empregados por cada quarto. O quinto empregado tinha de escolher entre ir dormir em casa ou alugar um quarto nos arredores. Eu era o quinto criado. Não podia contar com quarto no dormitório durante todo esse ano. O meu pai foi viver no seu rancho rodeado de limoeiros a vinte e cinco quilômetros da faculdade. A minha mãe e a minha irmã mais nova ajudavam o meu pai no rancho. Enquanto eu ia e vinha todos os dias para a faculdade. O meu transporte? Uma motocicleta de

segunda mão *Flanders* de um só cilindro — que só dava partida quando se empurrava.

Estava ótimo! Tinha comida na mesa, mas, quanto à cama, só no ano seguinte. Porém, eu precisava de 250 dólares para pagar as mensalidades do segundo ano, sem falar do dinheiro para comprar livros e roupas. Eu continuava fazendo “minhas coisas” no *Los Angeles Times* aos sábados à noite, das nove às duas da manhã, o que me rendia cinco dólares por semana. Não bastava. (O meu trabalho na lavanderia do dormitório me rendia cerca de um dólar por dia, mas esse dinheiro ia direto para mamãe).

Então, eu arranjei outro emprego na central elétrica de Pasadena, onde fazia tarefas para o engenheiro do turno da noite, das três às sete e meia da manhã, sete dias por semana — doze dólares ao todo, o bastante para aguentar por um ano.

Eram assim as 24 horas do meu dia: levantava-me, no rancho, às três da manhã; acendia uma pequena fogueira por baixo da motocicleta para aquecer o óleo, que estava frio; acendia uma lamparina de acetileno (que dava quase tanta luz como as lanternas modernas) e empurrava a motocicleta pela estrada cheia de lama até o seu único cilindro começar a trabalhar; saltava na motocicleta e percorria vinte e tantos quilômetros na escuridão até a central elétrica de Pasadena. Nas noi-

tes chuvosas, derrapava, escorregava e caía na lama nas viagens de motocicleta, ficando muito encharcado.

Das 3:30 às 7: 30 da manhã: controlava as caldeiras e polia quilómetros de tubos metálicos na central eléctrica. Depois, corria para a faculdade, onde ajudava os outros quatro empregados a lavar louças do café da manhã dos 65 estudantes. Tomava o café da manhã sem parar de trabalhar.

Às 8 da manhã: corria para a minha primeira aula. Às 11:55 da manhã: corria com os outros quatro empregados para servir o almoço no refeitório. Lavava os pratos e almoçava sempre a trabalhar. À uma da tarde: voltava correndo para as aulas.

Das 5:00 às 6:00 da tarde: grupo de coral ou futebol. Depois, arrumava as mesas, servia o jantar, lavava a louça, jantava.

Às 7:00 da noite: saltava na motocicleta e corria 25 quilómetros até Sierra Madre. O último quilómetro de estrada tinha tanta lama e era tão íngreme que era obrigado a desmontar e empurrar a *Flanders*. Nas noites de chuva, era como se travasse uma luta desfavorável contra um potro desenfreado.

Às 7:30 da noite: voltava para a motocicleta na cabana e colocava por baixo pilhas de papel e gravetos para a fogueira da manhã seguinte.

Das 7:30 às 10:00 da noite: estudava e fazia os trabalhos de casa. Às 10 da noite: ia dormir. Às 3:00 da manhã: estava de novo em pé e acendia a fogueira por baixo da motocicleta.

Que consequência tinha nos estudos toda essa rotina de trabalhos? Nenhuma. Ganhei a bolsa destinada aos calouros: 250 dólares, uma viagem através do país e as sinceras congratulações dos meus orgulhosos professores: o Dr. Bates (química), o Dr. Van Buskirk (matemática), o Dr. Beckman (alemão), o Professor Sorenson (engenharia elétrica), o Professor Clapp (geologia) e, a mais orgulhosa de todos, a Professora Judy (inglês).

Em uma ensolarada manhã em fevereiro de 1917, papai passeava pelos seus sete hectares de limoeiros aos pés das colinas que dominam a Sierra Madre, admirando aquelas suas belas árvores curvadas com o peso dos grandes frutos amadurecendo. Papai estimava que a colheita iria render cinco mil dólares, mais do que suficiente para pagar a última prestação da hipoteca que venceria em duas semanas. No dia seguinte, iria a Monrovia contratar trabalhadores para fazer aquela generosa colheita. Deus havia sorrido para ele.

Nos primeiros três anos, papai trabalhou sozinho nos seus limoeiros do nascer ao pôr do sol: podava, regava, dispersando adubo com seu velho cavalo e capinando mato até quase não poder endireitar as costas. Mas,

dois anos antes, dissera para mamãe e Ann que largassem os empregos que tinham e que viessem viver com ele no rancho – um dia muito feliz. Não mais teriam que trabalhar como escravas, ele prometeu. Tenho a certeza que papai se considerava um homem abençoado naquela bela manhã de início de primavera, em que toda a natureza recuperava suas forças para celebrar a explosão gloriosa da vida que desabrocha, e ele, provavelmente, cantarolava enquanto caminhava pelas roseiras. Quem sabe se não estaria mesmo a cantarolar qualquer melodia enquanto passeava pelo roseiral, a inveja de todos os jardineiros.

Cerca de uma hora depois do café da manhã, a minha irmã Ann de dezessete anos, a mais nova e a mais querida de toda a família, ouviu um estranho e amedrontador ruído que vinha da plantação de limoeiros. Ela chamou papai. Nenhuma resposta. Investigando, seguiu a direção do ruído que veio da cabana onde estava a bomba hidráulica. Ela olhou ao redor – e ficou congelada de horror. Papai estava morto, o peito esmagado entre duas enormes rodas dentadas. A longa correia negra que ligava o motor à bomba se soltou e enrolou loucamente em seu corpo.

Ann tentou arrancar papai das garras das engrenagens. Ela partiu todas suas unhas, mas não conseguiu soltar o corpo. Gritando de terror, ela atravessou correndo os trezentos metros que separavam a cabana de máqui-

nas da casa e, sem fôlego, descreveu o que acabara de ver para minha mãe, e, em seguida, desmaiou.

O sonho de papai de tirar a família do gueto e levá-la para seu adorado rancho havia se estilhaçado. Uma atordoada mamãe e uma frágil Ann perderam o rancho e voltaram para a *Little Sicily*, tão desamparadas como no dia em que tinham chegado à América catorze anos antes.

As minhas ambições acadêmicas foram, é claro, comprometidas. Teria mesmo sido obrigado a desistir, não fosse a bondade dos funcionários da Caltech, que generosamente me adiantaram o dinheiro para as mensalidades dos meus últimos anos de faculdade e graças ao dinheiro que continuava a ganhar com os meus trabalhos extras pude mandar noventa dólares por mês à minha mãe enquanto acabava o curso.

Nesse momento, eu já havia me tornado uma espécie de herói para minha família. Os meus irmãos e irmãs mais velhos, que já eram casados, descobriram que na América os analfabetos progridem, mas só até o momento em que dão de cara com uma certa barreira. Agora, era em mim que a família depositava uma esperança de fama e sucesso. Em junho de 1918, eu subi mais um degrau como engenheiro químico. E assim deram uma grande festa e brindaram ao futuro banqueiro da família. Desde sempre habituados a venerar dinheiro, minha família pensava que a recompensa para quem

estudava tanto era ser dono de um lugar onde as pessoas guardam o dinheiro.

A engenharia era algo vago e desapontador para minha família. Para eles havia pouca diferença entre um engenheiro e um sujeito de macacão que liga máquinas. Quando lhes expliquei que as grandes indústrias lutavam com a falta de engenheiros graduados, oferecendo encarecidamente empregos com altos salários isentos de impostos, voltaram a ficar impressionados. Mas quando lhes disse que não aceitaria qualquer tipo de emprego porque queria fazer o serviço militar, ficaram convencidos que eu havia enlouquecido. Era isso, ou então que eu ia ser um vagabundo a vida inteira, que jamais iria trabalhar – opção que lhes parecia mais provável.

Até o momento, apesar da constante corrida entre as aulas e os meus diversos trabalhos, a vida era uma grande brincadeira para mim. Vencer as adversidades era muito simples e eu comecei a pensar que seria como um segundo Horatio Alger, o menino prodígio, meu herói símbolo dos que se tornaram ricos por conta própria.

Quando me apresentei à unidade de recrutamento do exército, anunciei que me oferecia como voluntário e desde que me pusessem num batalhão em vésperas de partir para França, sabia já que havia acertado nas minhas escolhas. Todos os aristocratas de sangue azul haviam se alistado. *Noblesse oblige* e asneiras do tipo...

E se tivesse uma feridinha de nada? Ótimo. Mais tarde isso me será útil, também. Vamos! Vamos, homem!

Mas, logo após o juramento prestado, pensam que me mandaram para a frente de batalha para aconselhar os generais? Oh, claro. Em dois dias, lá estava a ensinar balística aos oficiais de artilharia de Fort Mason em São Francisco. Eu nunca tinha visto uma arma, nunca havia feito qualquer tipo de exercício militar. A minha arma era um pedaço de giz; a minha frente de batalha, um quadro negro. Não dormia numa trincheira, o rosto enterrado na lama de Flandres. Dormia numa barraca no quartel a poucos metros de distância de uma sirene que uivava com um barulho de enlouquecer. Era o meu inimigo.

Sem que eu fosse consultado, o armistício foi assinado. O mundo ficou selvagem. Eu fiquei escrevendo as minhas equações no quadro sendo acompanhado pela sirene e seu barulho enlouquecedor. Os heróis que voltavam da guerra eram recebidos por paradas militares. Eu assistia essas paradas nos cine-jornais exibidos nos cinemas, antes de voltar para as aulas e o meu quadro negro. Eu lecionava sobre trajetórias parabólicas, o caminho dos ventos e o efeito *Coriolus*. Todos bocejavam. Eu bocejava de volta. Tudo muito excitante.

Era bastante apropriado que minha carreira militar terminasse no auge de uma pandemia de gripe. Na base,

os homens morriam como moscas. Eu rezava arduamente para que nada me acontecesse enquanto esperava a autorização de quitação dos serviços militares. Porém, numa noite fui pego com uma febre. Não tive dúvidas quanto ao diagnóstico. Na manhã seguinte, não informei que estava doente. Não, eu queria voltar para casa, onde a minha resiliente mãe não me deixaria morrer. Ficava aterrorizado de pensar em morrer na base, tanto que fui para a cidade sem pedir autorização. No restaurante Ellis Street quando pagava por uma tigela de sopa, eu caí duro no chão, me quebrando com sopa e tudo mais.

Eu recuperei os sentidos na ala hospitalar de tijolos manchados de umidade (a ala de isolamento do Hospital Francês), com centenas de camas compactas apinhadas de homens moribundos se contorcendo, gemendo e vomitando. Nos seis dias que o Exército levou para me rastrear, nunca vi um médico ou uma enfermeira. Eles também estavam morrendo como moscas. Também não vi comida – não que eu quisesse. O ranger ritmado, quase de hora em hora, da cesta de vime em que dois enfermeiros de máscaras carregavam os mortos tirava meu desejo por comida.

De volta para casa, eu encontrei mamãe e minha irmã mais nova Ann morando em uma casa de três cômodos em North Broadway. Mamãe havia envelhecido com mais cabelos grisalhos e voltou a trabalhar na fábrica

de Azeite. Enquanto Ann, com dezoito anos e começando a ter problemas cardíacos, trabalhava costurando dez horas por dia na loja de roupas. Quanto aos meus outros irmãos e irmãs, estavam todos casados, bens de vida e com filhos crescendo.

Mas agora que eu voltei para casa, assumi que Ann e mamãe nunca mais precisassem trabalhar. Os engenheiros ganhavam altos salários. Eu iria comprar roupas bonitas e tirá-las do gueto e levá-las para uma casa numa vizinhança elegante. Apenas me dê uma ou duas semanas, mamãe.

Bastante confiante, escrevi para todas as companhias de mineração ou petrolíferas, fábricas de papel e de tintas que encontrei na lista telefônica. Fiquei atônito ao receber as respostas que eram simpáticas, mas negativas: "Lamentamos, estamos em processo de reestruturação para a produção civil... em período de transição... a depressão do pós-guerra... estamos despedindo engenheiros... vamos arquivar seu currículo... lamentamos... lamentamos... lamentamos...". Há menos de um ano, essas mesmas companhias tinham-me oferecido gordos salários e isenção do serviço militar.

Em pânico, busquei os anúncios. Nada além de muitos "Procura-se", não havia nenhum "Oferece-se", pelo contrário, inúmeras colunas de pedidos de trabalhos. Os meus irmãos e cunhados vinham me ver ocasionalmente,

os bolsos tinindo com dinheiro, lançando trocados para comprar cigarros e aproveitando usar de sarcasmo para com minha pobreza: “Quando é que o Professor vai trabalhar, mãe?”; “Então, é esse o resultado de quem estuda tanto? Foi para a faculdade e agora não passa de um vagabundo! Um vagabundo com uma farda toda remendada!”.

Eles estavam certos – amargamente certos. Eu não tinha respostas. Mas se Ann estivesse por perto, ela começaria a chorar e gritaria com eles: “Oh, deixe Frank em paz, pelo amor de Deus. Ele não está sofrendo o suficiente?”.

Mas a frustração tinha um rosto cristalino, mas caricatural – o rosto das mulheres sicilianas da vizinhança, com os seus olhares acusadores e as mãos cheias de calos. Havia uma conspiração entre elas, uma espécie de conspiração – de fato, era um ato de fé – que as levava a crer que os seus homens tinham nascido para trabalhar e casar, trabalhar e ter filhos, trabalhar e poupar algum dinheiro, trabalhar, trabalhar sem parar até morrer. Um homem adulto que se recusava a trabalhar, que se recusava a casar, era, para elas, mais do que um escândalo, uma autêntica ameaça. Ideias estúpidas como essa poderiam se espalhar também entre os homens. Eu era aquele que cometera uma heresia – uma mulher trabalhava para me sustentar! Santa Maria! Uniram forças para acabar com a traição desse apóstata.

Noite após noite um grupo dessas mulheres, “quase sem querer”, passavam na casa de mamãe para me derrubar. Cada uma fingia surpresa pela presença das outras. Era uma charada previsível, tão infalível e formal como o enredo de uma peça teatral antiga. Elas começavam o ritual contando à minha mãe as fofocas mais saborosas do dia, piando sem parar enquanto mamãe servia vinho ou café. Sabiam perfeitamente que eu as estava a ouvir no quarto ao lado – e eu sabia que elas sabiam.

Depois de toda a fofoca seguiam para a bazófia: histórias exageradas sobre os feitos dos maridos, dos filhos, dos bons empregos que tinham; sobre as filhas, muito bem casadas com homens trabalhadores e honestos que viviam bem e pouparam muito dinheiro. Dinheiro, dinheiro – critério pelo qual mediam a estatura de um homem. Depois de se gabarem, escorregavam para lamentar a tristeza de minha mãe: “Dona Saridda, seus cabelos estão brancos como a neve! Vai trabalhar até os seus dedos ficarem só osso? A velhice é brutal, cada dia aumenta o peso da rocha sobre as costas. A senhora precisa de um homem para apoiar-se quando as mãos lhe começarem a tremer e as pernas não aguentarem mais!”.

Mas mamãe encarava com o rosto levantado: “Não tenho medo”, era a sua resposta. “Deus me fez forte”.

O ritual agora pedia silêncio e goles de vinho – a pausa dramática antes da pergunta. Então: “Frankie ... ele encontrou um emprego hoje?”

“O Frankie é diferente, como seu pai”, mamãe respondia, mordendo o lábio. “Eu rezo, mas Deus não me responde”.

Esse era o sinal para o ataque – a estocada final desferida por lábios escandalizados babando azedume: “Pobre Dona Saridda... Foi a coisa da escola toda... Meteram ideias erradas na cabeça... O diabo se esconde nos livros... Nem sequer tem dinheiro para comprar um terço para se vestir... Quem que vai querer ele para marido? Com certeza minhas filhas não... Pobre Mãe Saridda... A vergonha dele é nossa vergonha... Mas se for essa a vontade de Deus... Ele nos dá uma cruz para carregar... Coragem, Dona Saridda”.

Eu tinha dado minhas roupas civis para o Exército da Salvação à la Beau Geste, então eu ainda tinha que usar meu – agora bobo para todos – uniforme com chapéu de abas largas e ridículas polainas de tecido enrolados até o joelho, sem patentes de serviço, sem medalhas, sem marcas de lutas em outras terras. Eu era um ex-soldado triste. Mas triste ou não, fiz a ronda nas agências de emprego junto com dezenas de milhares de outros ex-soldados. Não havia lei que defendesse os direitos dos soldados, não havia empregos esperando quando retornamos à vida civil. Foi brutal. Até tentei vender maçãs nas esqui-

nas. Mas quando vi homens amargurados, fardados, com peitos cheios de medalhas, homens sem braços e pernas, implorando às pessoas com caras aborrecidas que comprassem maçãs, fui para casa e chorei; chorava no colo de mamãe, enquanto ela acariciava minha cabeça e dizia: "Coraggio, figlio, coraggio". De repente, a mão dela foi para minha testa. "Frankie, você está febril".

"Não é nada, mamãe."

"Nada? Deixe-me ver seus olhos".

"Que olhos? Não é nada".

"Sinto cheiro de alguma coisa. Você vomitou hoje?"

"Sim, um pouco".

"Você tem dor? Como ontem?"

"Esqueça isso, mãe. Por favor."

"Frankie, olhe para mim! Você está doente de novo?"

Levantei-me em um pulo, mas permaneci curvado, os dois braços apertados contra o estômago. Eu gritei para ela. "Não! Eu não estou doente de novo. Nada pode me deixar doente de novo, ouviu? Ninguém! Nem você, nem meus malditos irmãos, nem mesmo Deus e seus malditos anjos idiotas. Nada! Ninguém!".

Minha mãe forte e paciente era dura de convencer. Sete de seus quatorze filhos morreram em seus braços. Não, nenhum pânico nela quando se deparou com a dor ou a morte. Ela não correu atrás de médicos. Com o fatalismo tão perto, ela confiava implicitamente na vontade de Deus; ou você vive ou você morre. Além disso, era o código – se não pode suportar a dor, é melhor morrer.

Pôs na cama o seu delirante “menino prodígio”, sem perder sequer uma hora de trabalho, continuou a colar etiquetas nas latas de azeite produzidas pela fábrica. Quatro ou cinco vezes por dia, ela corria para colocar toalhas frias e fatias de batatas frias na minha cabeça, trocava cobertores encharcados de suor, pendurava novas ervas medicinais em volta do meu pescoço, me convenciam amorosamente a sair do estado comatoso até que eu piscasse os olhos dando a entender que a reconhecia, que sabia quem ela era. À noite, mamãe e Ann se revezavam em uma cadeira ao meu lado. (Vinte anos mais tarde, saberia que meu apêndice havia estourado nessa época).

Seis semanas depois, tentei ficar de pé. A sala girou tão rápido que agarrei minha mãe. Nós dois rimos. Rimos demais, como crianças rindo porque estão rindo.

“Olhe para você!”, ela brincou. “Seus braços, suas pernas – parecem espaguete. Com molho e queijo seria uma boa refeição”.

“Mamãe... faça um pouco para mim. Estou com fome”.

“Graças a Deus!” ela gritou, correndo para a cozinha cantando uma *Tarantella*.

Abraçando-a na porta duas semanas depois, eu disse: “Adeus, mamãe. Não há ninguém no mundo igual a você”.

“Eu sei” ela respondeu. “Me dê sua bolsa”.

Entreguei a ela minha mochila do exército, na qual ela enfiou pães, queijo e salame. Eu amava profundamente a forte e destemida mamãe, embora eu nunca tivesse estado muito bem classificado na sua hierarquia de valores – e com razão. Eu era o mimado que ia para a escola enquanto os outros trabalhavam como escravos, o incompetente que não conseguia sustentar a mãe e a irmã, o fraco que absorvia insultos selvagens da família e dos vizinhos sem reclamar. E assim, embora nossa separação tenha sido uma dor de cabeça para nós dois, também foi uma solução para nós dois. Nós rimos e fungamos e tentamos fazer pouco caso de tudo.

“Mamãe!” Eu disse com um grande gesto. “Quando eu conquistar o mundo, voltarei para você. Espere e veja. Você e Ann nunca mais terão que trabalhar. Vou construir um palácio para você, mamãe, no topo de uma colina”.

“Bravo! Bravo!” ela se empolgou comigo, embora as lágrimas estivessem rolando pelo seu rosto. “Não impor-

ta o palácio. Apenas recupere seu respeito próprio, meu filho. Oramos por você todos os dias. Vai. Deus abençoe todos os seus passos”.

Ela enfiou uma nota de dez dólares na minha capa do Exército. Eu me afastei. Por um quarteirão, passei por olhares gélidos das implacáveis mulheres sicilianas com seus olhos penetrantes que estavam atrás de portas entreabertas. Fiz uma reverência e as cumprimentei. Elas inclinaram a cabeça para trás e sorriram – o que significava claramente “Ha! Já estava na hora, seu vagabundo!”

E foi assim que saí de casa; sem nenhum destino real em mente – apenas pegar um bonde para a cidade e deixar o vento soprar deixando me levar – talvez trabalhar para as minas de cobre do Arizona. A linha de bonde *North Main* ficava a apenas quatro quarteirões de distância. Mas antes de chegar lá, comecei a ofegar e a transpirar; meus joelhos tremiam, minha cabeça girava. Sentei-me no meio-fio, fraco como um macarrão frio – e ri alto, gargalhei muito. Isto é ridículo. Se eu voltasse para casa agora, dois minutos depois da minha grande despedida, haveria um tumulto na *Little Sicily*. Mas como estaria eu prestes a conquistar o mundo se nem andar eu conseguia direito. Eu tinha que me recuperar daquela doença horrível em algum lugar. Onde? Tony. Meu irmão Tony morava em Van Nuys. Isso seria, pelo menos, deixar a cidade. E Tony entenderia – talvez.

Fui até a cidade num bonde elétrico amarelo, caminhei até a 4ª com Hill, embarquei em um grande bonde vermelho³ em direção a San Fernando Valley. Ele me levou por um túnel, saindo do Sunset Boulevard, passando pelos limoeiros de Hollywood, passando pelo Cahuenga Pass e descendo em direção a Van Nuys. No caminho, pensava em Tony.

Quando o Destino distribuiu os tamanhos das pessoas, ele deu um calote em Tony. Ele mal tinha um metro e meio de altura. Mas quando o Destino resolveu distribuir Coragem, eles deram a Tony a mesma parte que recebera um leão. Meu irmão lutaria contra qualquer coisa ou qualquer um, grande ou gigante, independentemente do tamanho. Ele tinha doze anos quando chegamos a Los Angeles; muito velho para a primeira série na escola, muito analfabeto para as classes avançadas. Meus pais o colocaram na terceira série, mas ele era muito teimoso e mal-humorado para ser enfiado em qualquer sala de aula. Em uma discussão com uma professora estrábica, ele a golpeou bem entre os olhos. Isso lhe rendeu várias semanas no reformatório – sua verdadeira escola.

3 Em Los Angeles existiam linhas diferenciadas de bondes, cada qual representada por uma cor. No caso, os Bondes Amarelos, Yellow Cars como no original, era um sistema de bondes que operava no centro de Los Angeles e nos bairros vizinhos entre 1895 e 1963. A linha amarela era mais barata e popular do que os Bondes Vermelhos, Red Cars no original, que eram mais administrados pela Pacific Electric Railway Company, um transporte mais caro e que funcionava com o sistema de compra de passagens, como um ônibus de viagem, e fazia uma rota bastante abrangente ao sul de Los Angeles. As linhas se complementavam. [N.T.].

Na adolescência, ele trabalhou, alternadamente, como jóquei, treinador de cavalos, boxeador, vagabundo de circo e fabricante de doces. Mas tudo o que esse “Midas nanico” tocou se transformou em dinheiro – muito dinheiro. Além disso, ele se vestia como um dândi e amava as garotas – conquistas notáveis para o ego de um “baixinho” em um mundo de homens altos.

Naturalmente, Tony riu mais alto quando o “Cérebro”, seu irmão instruído, não conseguia encontrar um emprego. Ele se gabou de que poderia ganhar mais dinheiro do que quaisquer três idiotas de faculdade – e ele o fez.

Mas quando, por puro acaso, ao passar numa rua de Van Nuys ao volante do seu caminhão, deu comigo sentado no meio-fio a tremer como um peixe fora d’água, não teve vontade nenhuma de rir. Apesar de palerma, eu sempre seria seu irmão.

“Frank, o que você está fazendo aqui, sentado no meio-fio? Meu Deus, você está magro! Qual é o problema?”.

“Nada, Tony. Você tinha que construir sua casa tão longe da linha do bonde?”

Tony e sua adorável esposa, Katie, me acolheram. Tendo apenas um quarto, eles instalaram uma rede para mim entre duas árvores. Eles me alimentaram e insistiram em me comprar um terno para substituir meu uniforme

puído. Mas por alguma forma perversa de orgulho, eu não desistiria do meu uniforme. Eu o usava como meu Distintivo Vermelho do Fracasso. Eu queria que o mundo soubesse que trabalhei muito para estudar – e tudo o que consegui até agora foi um uniforme miserável.

O sol do vale, o ar noturno e as ricas gemadas que Katie enfiou em mim logo me fizeram podar damascos e cantar canções folclóricas com as alegres equipes mexicanas nos pomares de meu irmão. Canções, piadas em espanhol, trabalho árduo ao ar livre – o mundo parecia cor-de-rosa novamente. Até desisti de ler os anúncios de emprego. Mas uma noite, enquanto me empanturrava com a deliciosa polenta de Katie, ela me mostrou um anúncio de emprego que havia guardado para mim. Dizia: “Procura-se – Tutor; na faculdade de matemática e química”. Levantei-me de um salto, dirigi-me ao escritório da *Van Nuys Western Union* e escrevi uma carta com meu currículo. Pouco tempo depois, chegou uma resposta – de um advogado – marcando uma hora para uma entrevista pessoal em seu escritório na Spring Street.

Havia cinco nomes na imponente porta do escritório. Fui conduzido ao escritório do homem no topo da lista, um distinto cavalheiro de cabelos grisalhos que se levantou para me cumprimentar. Havia outra pessoa sentada na sala a quem não fui apresentado – uma senhora pequena e elegante, com uma beleza tranquila e majestosa.

O advogado fez muitas perguntas: escolaridade, histórico, notas, ao final das quais a silenciosa senhora acenou para ele. Com as devidas desculpas, o advogado a apresentou como Sra. Anita M. Baldwin. O nome me emocionou – a filha de “Lucky” Baldwin, cavaleiro, *bon vivant* e descobridor do fabulosamente rico *Comstock Lode*!

Com uma voz gentil e simpática, ela me disse que precisava de um tutor para seu filho de dezessete anos, Baldwin; que ele tinha uma mente brilhante, mas infelizmente ela o havia mimado um pouco e ele não se dedicara como deveria, especialmente à matemática e às ciências. Ela temia que ele não passasse nos exames de admissão para a Universidade da Califórnia. Minhas qualificações eram bastante satisfatórias, mas eu teria que passar pelo teste do próprio Baldwin. Ele era um menino obstinado e já havia recusado três outros candidatos. A casa dela era em Santa Anita, em...

“Sra. Baldwin,” interrompi, “conheço muito bem a sua adorável propriedade. Contornei a esquina dela, na Foothill com a Avenida Sierra Madre, centenas de vezes em minha motocicleta, indo e voltando da escola”.

“Agora, não me diga que você é o jovem que derrapou na curva e voou de ponta-cabeça pela cerca do pasto?”.

“E um de seus jardineiros, eu acho, me tirou da lama, me ajudou a subir na motocicleta e me empurrou meio

quarteirão até que aquela porcaria motorizada pegasse de novo. Sim, senhora”.

“Bem, eu confirmo – esteja então no portão de Sierra Madre amanhã às três da tarde?”. Eu balancei a cabeça. “E, por favor, senhor, perdoe-me por me intrometer. Existe algum motivo para ainda usar uniforme?”.

“Talvez você devesse saber disso, madame. Não trabalho desde que recebi alta, meses atrás”.

Quando o porteiro de libré abriu o portão de ferro, vi a sra. Baldwin vindo em minha direção pelo caminho sinuoso e florido. Ela me apresentou a seu filho; então disse rapidamente “Baldwin, leve o Sr. Capra para seus aposentos e tenha uma boa conversa com ele”.

“Oo-ka-a-y”, ele suspirou, sem se esforçar para esconder seu tédio. “Siga-me, por favor”. Ele se virou e caminhou em direção a casa. Eu segui. Pela maneira como ele olhou para mim e torceu o nariz quando apertamos as mãos, eu sabia que ele não gostava da minha aparência ou do meu cheiro.

Na “sala de bagunça”⁴, ele se jogou em um sofá e disse: “Sente-se”. Mas eu não conseguia sentar, pois a sala estava cheia de instrumentos musicais – banjos, violões,

⁴ No original “rumpus hall”: uma sala em uma casa destinada a jogos e entretenimento. [N.T.].

bandolins, trompas, saxofones, tambores, xilofone, espinetas. Olhei para aquele fedelho mimado com um curioso interesse.

“Você toca algum desses instrumentos?” Perguntei.

“Eu toco todos eles”, disse ele, com aquela insolência entediada dos ricos que me “dão nos nervos”.

Caminhei lentamente pela sala engolindo um ressentimento crescente – o ressentimento endêmico que os camponeses têm pelos ricos indolentes. Peguei um lindo violão Gibson e dedilhei um acorde. Ele saltou do sofá como se tivesse fogo nas roupas.

“Você sabe tocar isso?” ele perguntou. Eu olhei severamente para ele.

“Olha, garoto rico. Se você me quiser aqui como tutor, é melhor começar a me chamar de “senhor”! Entendeu?”.

“Oh, ok. Eu perguntei se você sabe tocar isso? Por que você não responde?”.

Larguei o violão, girei nos calcanhares e fui em direção à porta.

“Ei! Espere um minuto!” Eu continuei andando. “Senhor! SENHOR!” Parei para deixá-lo me alcançar. “Nossa, mas você é sensível. Só fiz uma pergunta simples”.

“Então não pergunte como um *delinquentezinho*”.

Ele abriu um sorriso fanfarrão. Ele tinha charme quando sorria. “Ah, me perdoe. OK. vou te perguntar de novo. Por favor, senhor. Você se importaria, senhor, se eu não estou me intrometendo, senhor, por acaso você toca violão, senhor Capra?”

Eu tive que sorrir de volta. “Assim é melhor. Sim. Posso tocar todos os instrumentos do seu quarto”.

“Venha, volte. Vamos tocar alguma coisa. Estão todos afinados”. Ele estava tão animado quanto uma criança com seu primeiro par de botas vermelhas. Entregando-me a guitarra, ele pegou um banjo tenor.

Eu estava dentro. Ontem, podando árvores como um peão; hoje, professor particular de matemática de uma das famílias mais ricas do país – porque eu sabia tocar violão! Não fazia muito sentido. Mas nem quaisquer outras coisas que aconteceriam comigo nos próximos anos fariam muito sentido.

Durante a hora do chá em sua famosa biblioteca, a adorável sra. Baldwin me fez uma oferta: trezentos por mês e três ternos novos se eu descartasse meu uniforme; eu deveria estar com Baldwin vinte e quatro horas por dia, ensinar-lhe matemática e química suficientes para passar nos exames em Berkeley – e mantê-lo longe de problemas.

Dois meses depois, Baldwin foi aprovado nos exames de Berkeley; eu me apaixonei pela Sra. Baldwin; tive um ou dois pensamentos libidinosos com Dextra, sua linda filha, e parti para as minas de cobre do Arizona – com duas conclusões persistentes: os ricos têm tudo, mas realizam pouco ou nada; e, se Baldwin tivesse nascido como um menino pobre em New Orleans ou Memphis, ele poderia ter se tornado um dos nossos grandes músicos de jazz.

GRANDE SEMANA PARA MALUQUICES¹

FRANK CAPRA

Mais de três anos – três anos “vagabundeando” por todo o Arizona, Nevada, Califórnia; pulando de caminhão em caminhão, vendendo fotos de casa em casa, jogando pôquer, tocando violão; correndo, procurando, afundando cada vez mais, até que aqui estava eu em São Francisco novamente – com apenas alguns trocados no bolso, mas uma oferta que resolveria todos os meus problemas.

Era dezembro de 1921. Acabara de me oferecer para o primeiro emprego como “engenheiro químico”. O chefe de um sindicato siciliano de contrabandistas de Los Angeles me rastreou até meu quarto de hotel. Diamantes por toda roupa e dedos. Ele acenou dez mil dólares

¹ CAPRA, Frank. “Great Week for Screwballs”. In: *The Name Above the Title*. New York: Vintage Books, 1985, págs. 17-34. Tradução de Eduardo Reginato.

na minha cara – se eu projetasse para ele alguns alambiques de álcool² que funcionassem.

Eu cresci com esse homem. Ele tinha sido um daqueles caras durões – todo punhos, falastrão e maldoso. As crianças o odiavam, chamavam-no de “Tuffy”. Bem, aqui estava Tuffy no meu ordinário quarto. Casaco preto comprido, chapéu-coco, cachecol – vestindo ostentação, brilhando com diamantes, pedras tão grandes que te cegavam.

“Chico”, Tuffy perguntou, “o que um cara esperto como você está fazendo neste saco de pulgas? O contrabando de bebida é grande, filhota³. Poderia ser maior se nossos fogões⁴ não fedessem tanto a ponto de serem derrubados, e os policiais nojentos batessem em nós por causa da “gordura”⁵. Você é esperto, engenhoso, estudioso. Fala três línguas...”

2 Ter um alambique bem fabricado era garantia para uma excelente fermentação do álcool. Os criminosos usavam alambiques para fermentar um “mingau” de açúcar de milho, ou frutas, beterrabas e até mesmo cascas de batata para produzir álcool de alta qualidade e, em seguida, misturá-lo com glicerina e um ingrediente-chave, um toque de óleo de zimbro como aromatizante. [N.T.].

3 No original *cheech*, um termo de baixo calão que se refere a duvidar da sexualidade masculina. Os diálogos de Tuffy são cheios de gírias do submundo, tanto usadas pela máfia como pelos policiais nas décadas de 1920 e 1930. [N.T.].

4 As gangues de criminosos forneciam a centenas de pessoas carentes, nas regiões pobres das cidades, “fogões alquídicos” de cobre de um galão, ou alambiques, para fabricarem pequenos lotes de licor caseiro em suas cozinhas para serem recolhidos e distribuídos ilegalmente. [N.T.].

5 No original *grease*, americanização de um termo policial alemão *schmier*, que significa sujeira, gordura e se refere a subornar ou a dinheiro de suborno. [N.T.].

“Cinco,” eu retruquei para ele por algum motivo idiota. “Cinco e meio, se contar o dialeto siciliano”.

“Está bem, está bem. Você me conta os idiomas, eu conto o dinheiro para você. Aqui estão “dez G’s”⁶ – para encher os bolsos”. Ele jogou o rolo de notas no meu colo, com um grande elástico em volta.

Eu disse, “Não, obrigado”, e devolvi o rolo de dinheiro. Então, caminhei junto com eles pelo lobby do hotel até sua limusine “de um quarteirão”.

“Não seja tolo”, disse ele. “Mude de ideia, filhota, e aumento para vinte mil e – mais uma parte do *bolo*. Eu estarei em São Francisco por dois dias.

Quando voltei para o saguão, o recepcionista perguntou se meu amigo havia me passado algum diamante. Quando disse que não, ele resmungou: “Que pena. Seu quarto foi interditado por falta de pagamento”.

Depois de uma noite de sono no banco de trás de um Rolls Royce na simpática Geary Garage, levantei-me e caminhei em direção à Powell Street. Nunca me senti tão congelado e solitário. Eu tinha sido arrogante o suficiente para me envergonhar da minha família de camponeses trabalhadores: eu sabia que merecia minha taça de amargura. Parei na esquina para olhar a Powell

⁶ Gíria para 10 mil dólares. [N.T.].

Street. No alto da colina, vi o Fairmont Hotel segurando bravamente a névoa sobre os ombros para evitar que o céu cinzento caísse sobre a cidade.

Há apenas um quarteirão da rua estava o St. Francis Hotel, um contrabandista e vinte mil dólares esperando por mim. Foi o meu momento da verdade. Minha decisão seria irrevogável.

Cada pedaço de mim insistia: “Entre, seu tolo. Pegue os vinte mil daquele contrabandista. Venda seu conhecimento, construa seus alambiques. Cuide dos seus. Tire mamãe daquele ‘pé de oliveira’ e tire a adoentada Ann daquela loja de roupas miserável. Faça sucesso. Seja um herói para sua família.” No entanto, tudo o que sempre quis ser estava gritando contra mim. “Você não trabalhou tão duro estudando apenas para fazer bebida ilegal para a Máfia. Gângsters dão ordens, cara. Você seria um deles. Você pode suportar isso? Você pode vender sua liberdade por dinheiro de contrabandistas?” E, no entanto, o homem da Geary Garage disse que eu não dormiria mais em seus carros. E fui trancado fora do meu quarto no Hotel Eddy até arranjar dezoito dólares...

Um bonde do distrito de Haight estalou nos trilhos da Powell Street. Num súbito impulso, corri atrás dele, agarrando-me ao corrimão quando ele estava prestes a se afastar. Com desenvoltura, como todos os garotos pobres desde sempre que pegam carona em bondes,

subi pelos degraus e entrei. O carro estava vazio exceto por um condutor de “pescoço de peru” que ergueu os olhos de seu jornal matinal.

“Até onde você vai?”, eu engasguei.

“Para o parque”, disse o condutor assustado.

“Bom. Talvez aconteça lá”. Tirei todas as moedas do bolso.

“O que vai acontecer lá?”

“Não sei. Mas algo tem que acontecer”. Eu dei a ele um níquel. Doze centavos restaram na minha mão. Joguei os trocados pela porta do carro. O pomo de Adão do condutor subia e descia em seu “pescoço de peru”. Ele me entregou seu jornal dobrado. “Aqui. Esta coluna é perfeita para caras como você. Leia isso”. A coluna dizia:

Grande semana para maluquices

Os astrólogos dizem que a posição das 12 Casas é favorável para sonhadores e jogadores de longa data. Então, para aqueles que acreditam nas estrelas (trocadilho intencional), a *Fireside Productions* anunciou que está reformando o antigo ginásio judaico no Golden Gate Park em um estúdio de cinema.

Sonhadores, verifiquem seus horóscopos...

Estúdio de cinema. O que diabos eu poderia fazer em um estúdio de cinema? Aliás, o que eu poderia fazer em qualquer lugar, agora? Haveria de ser um presságio, todavia. O que estaria perdendo? Vou entrar nessa jogada.

Ao vender bilhetes de jogos de azar, livros e fotos, aprendi o truque de fazer o comprador se sentir inferior e desprivilegiado a alguém; que, sim, ele estava respirando, mas não vivendo, a menos que comprasse o que eu oferecia. Eu apenas farejaria o entorno do Ginásio Judaico, ficaria de "ouvido em pé" até que pudesse achar alguém para me passar por superior a ele - então, lhe venderia algo.

Parei encostado num poste telefônico para olhar em volta. Eu estava parado em frente a um largo e baixo prédio velho, amarelado e com rachaduras no reboco. Um arco de pedra saliente, encimado por uma enorme pedra angular, emoldurava um par de altas portas giratórias. Deveria ser a entrada, mas sem número, sem placa, sem pessoas e sem carros no meio-fio.

Eu estava prestes a tentar o outro lado da rua quando um pedaço esvoaçante de ectoplasma, circulando através da névoa, materializou-se em um pombo voando. O pássaro, batendo asas, pousou na pedra angular do arco no antigo prédio. Logo abaixo do pombo, vi um

contorno esculpido quase invisível da estrela de David de seis pontas. Entrei.

Dois olhos quadrados, que brilhavam sem piscar, me encaravam do outro lado de um corredor escuro e vazio. Finalmente, percebi que eram pequenos painéis de vidro em portas duplas de madeira. Outro raio de luz atravessou por uma porta lateral aberta, percorreu o chão do corredor e tentou escalar a parede oposta. Olhei para a porta iluminada – um escritório vazio; cartazes de teatro na parede, halteres, estantes; uma mesa cheia de marcas com pilhas de revistas, xícaras de café, pontas de cigarros, sanduíches comidos pela metade; um grande bule de ferro com café fumegando em um pequeno fogão a gás. O aroma desencadeou água na boca de tanta fome.

“O-Olá?” Eu chamei, cautelosamente. Nenhuma resposta. Continuei até o final do corredor, abrindo uma das portas duplas. Uma sala cavernosa – “Ginásio”, disse a mim mesmo.

Meu olhar foi atraído por uma lâmpada alojada num poste no meio do salão. Na área iluminada, vi um homem grande e quadrado com um longo sobretudo preto, andando de um lado para o outro entre a luz e um semicírculo de cadeiras vazias, como se silenciosamente ensaiasse um discurso. Sua longa e grotesca sombra no

chão exagerava todos os seus gestos, enquanto andava para um lado e girava de volta no final de sua caminhada.

“Olá, senhor,” eu disse. Ele lenta e dramaticamente levantou a mão sobre os olhos, tentando me encontrar no escuro.

“Você tem vantagem sobre mim, senhor”, respondeu ele – em um grave profundo e ondulante, do tipo que tremula as chamas das velas. “Você é da imprensa? Hoje está bem tranquilo por aqui. É feriado judaico”.

“Ah, não, senhor. Eu sou de Hollywood”. Então, o que é uma pequena mentira se você não tem o que comer? Mas o efeito sobre ele não poderia ter sido mais surpreendente se eu tivesse dito: “Sou o bispo de Canterbury”.

“Hol-lywood?” ele balbuciou. “Bem, bem, bem. Nunca conheci um homem da Meca do Cinema.”

Tive vontade de responder: “Então, somos dois”, mas não disse nada.

“Venha, se aproxime, senhor,” ele acenou regiamente, e com muita naturalidade.

“Espero não estar me intrometendo, senhor”, eu disse com uma leve reverência. “Eu li seu anúncio no jornal desta manhã, e estando aqui em um curto período de folga, eu... bem, simplesmente me ocorreu de passar por aqui e

desejar-lhe boa sorte em seu primeiro empreendimento... quero dizer, se estou falando com a pessoa certa.”

“Oh, você está, você está. E estou lisonjeado e encantado, senhor. Eu sou Walter Montague. Você pode ter ouvido falar de mim. No *vaudeville*. Sou um especialista em Shakespeare”, daí ofereceu-me um aperto de mão.

Apertei sua mão e quase puxei de volta – seus dedos eram retorcidos e tortos.

“E eu sou Frank Capra, senhor. E tenho certeza de que você nunca ouviu falar de mim”.

“Ah, mas eu irei escutar, confio nisso. Diga-me, qual o *métier* que segue em Hollywood?”.

“Oh, Sr. Montague – o *métier* que a maioria de nós segue. Aprendendo, senhor, apenas aprendendo. Há tanto para aprender”.

“Encantador. Sim. E aqui eu trabalhei com a falsa impressão de que todos vocês, pessoas de Hollywood, eram fanfarrões. Que alívio. Mas você deve ter algum segmento específico da arte do cinema em que se interessa mais...”

“Senhor... com licença, o que mais me interessa agora é o aroma daquele delicioso café na outra sala. Isso está me deixando louco”.

“Oh... que rude, que rude, que rude da minha parte. É claro, é claro. Eu irei acompanhá-lo em uma xícara de café. É hora da minha aspirina, de qualquer maneira. Ele me conduziu até a porta. “Veja, jovem, eu sofro como Jó. Mas comigo, são as minhas malditas mãos com artrite”.

Naquele prédio frio e vazio, trocando clichês sobre café e bolo com esse estranho ator shakespeariano, tive a sensação doentia de que ele tinha tanto dinheiro em seus bolsos puídos quanto eu tinha nos meus. Ele parecia o pajem de um rei que havia sido deposto –seu traje era tão produzido para causar efeito que até esperava que ele estivesse usando meias vermelhas. Eu olhei. Ele sabia. Bem, era melhor comer um pouco mais de bolo. Poderia ser um longo dia. De qualquer forma, pensei comigo mesmo, dê uma “cutucada” no excêntrico cavalheiro sobre dinheiro e acabe logo com isso.

“Sr. Montague, estou morrendo de curiosidade. Quanto custará sua... uh... sua primeira obra, senhor?”

“Bem, meu caro”, respondeu ele, tirando desajeitadamente outra aspirina de uma caixa metálica de remédios, “embora eu mesmo diga, tenho poucos colegas iguais a mim na excelência da representação de esquetes curtas e dramáticas dos clássicos: Shakespeare, Chekhov, Poe. Mas, há meses, meus amigos de negócios me incentivaram a ampliar meu escopo de traba-

lho. “Walter”, eles disseram, “você deve transferir seus talentos do *vaudeville* para a tela do cinema mundial, e nós o financiaremos”. A palavra “finanças” despertou algumas esperanças em mim.

“A ousadia dessa proposta me embriagou como um vinho inebriante”, continuou ele num estilo oratório. “Eu ponderei, meditei sobre o assunto, separei o “joio do trigo”, esculpi o pior da vaidade para chegar à beleza da verdade. “Walter Montague”, perguntei, “isso é um sonho de lunáticos? Ou pode você, na sua idade, expressar sua arte em um novo meio de comunicação!”. “Sim, Walter”, minha voz interior respondeu, “*Enfaticamente*, sim! O cinema não é um novo meio. Qual a diferença se as artes cênicas forem vistas através dos muitos olhos do público – ou através do único olho mágico de uma câmera? Ainda é TEATRO! Concorda comigo, Sr. Capra?”, apontava-me o dedo, me mirando com seus ferozes olhos negros.

“Senhor, estou fascinado. Mas – hum ...” (Este sujeito cavalheiresco vai continuar falando até a minha morte. É melhor eu ir direto ao assunto de onde está o dinheiro dele). “...Sr. Montague, perdoe minha impertinência, mas em Hollywood a dor de cabeça número um é o dinheiro. Você está *totalmente* financiado?”

“Jovem”, disse ele, jogando a cabeça para trás para olhar por cima do nariz, “no *vaudeville*, todos conhecem a Lei de Montague: “a peça é tudo – se os ducados tinti-

lam!' Oh, sim, os fundos estão no Banco, esperando o traço da minha caneta".

"Parabéns!", eu exclamei, começando a sentir o cheiro de que tinha algo para faturar. "A peça é tudo – se os ducados tintilarem!', eu amei isso! Posso falar de você em Hollywood?"

"Livrementemente, pode falar de mim a vontade. Bem, então – resolvido aquele problema na minha cabeça sobre o cinema, tomei outra decisão: não seria eu a me adaptar ao filme – NÃO! Eu faria o cinema se adaptar a mim" (Ele está fora, devaneando de novo!) "E assim, com a generosidade das musas, me deparei com o que pode ser uma nova forma de arte cinematográfica: do grande tesouro dos poemas clássicos, escolhi o mais dramático. Assim, comprimirei cada poema em dez minutos de ação – em um rolo, como vocês chamam? Sim. E uso os próprios versos dourados como títulos, sobrepostos à ação. As palavras inestimáveis por si só irão alimentar a fome humana por beleza. Está acompanhando meu pensamento, senhor?"

"Oh, sim. Emocionante." (Agora dê a ele meu naco de superioridade). "Você já fez um filme, Sr. Montague?"

Sua xícara de café chacoalhou quando ele a colocou sobre a mesa. Eu tinha atingido um ponto nevrálgico.

“Na-na-não, não fiz nenhum filme. Mas eu pretendo inovar, meu jovem, e não ser um “macaco de imitação”. Em Hollywood, você move a câmera e não os atores. Isso está errado!”. Sublinhando cada palavra com um movimento de seu dedo torto: “O homem no assento do corredor, na segunda fila da seção intermediária da peça de teatro se move durante toda uma apresentação? NÃO! E a câmera também não! Vou fincar minha câmera em apenas um ponto. Meus atores interpretarão os poemas de dez minutos sem interrupção. E a câmera vai fotografar a interpretação completa, assim como o homem na cadeira da segunda fila assistiria.”

Ele parou bruscamente e olhou para mim de forma interrogativa. “Algo errado com isso, meu jovem amigo de Hollywood?”.

Eu pensei ter detectado uma falha em algum lugar de seu argumento, mas minha ignorância abismal de teatro e cinema me manteve cauteloso. Lembrei-me de que na Caltech (é estranho de quantas maneiras uma educação – qualquer tipo de educação – é útil), enquanto fazia pesquisas sobre emulsões fotográficas, aprendi alguns detalhes acadêmicos sobre películas e câmeras de filmagem, que havia esquecido há muito tempo. Mas eu apostei em lançar uma bola alta e rápida para o velho cavalheiro bem no meio de sua cabeça. “Sr. Montague, odeio dizer isso..., mas há algo muito errado com sua nova técnica”.

"Há?", ele exclamou, visivelmente desanimado.

"Será impossível para seus atores atuarem continuamente por dez minutos".

"Impossível? Eu mesmo já fiz isso inúmeras vezes...".

"Não você, senhor. Não é com você o problema. O problema é com a câmera. A câmera não consegue rodar ininterruptamente o suficiente para dez minutos de filme".

Montague sentou-se pesadamente, agarrando mecanicamente sua caixa de remédios em busca de outra aspirina. Continuei tomando café casualmente, sabendo que o tinha na lona. Mandando outra enxurrada de detalhes técnicos acabaria com ele de vez.

"Veja, Sr. Montague, se você fixar a câmera e reabastecê-la com película em períodos de poucos minutos, os atores teriam que ficar imóveis em suas posições, tão firmes quanto figuras de cera, pelo tempo que levaria para recarregar a câmera – um esforço físico impossível. Mas digamos que você mova a câmera como se faz em Hollywood. Onde, quando e como mover a câmera é um conhecimento que só pode ser adquirido com anos de experiência".

Agitei a borra de café na minha xícara e tomei outro gole, indiferente. Os olhos do bom homem estavam vi-

drados; seu queixo estava caído. Montague estava pronto para ser dominado.

“Pegue a iluminação, por exemplo”, continuei: “a densidade da luz no rosto do ator captada pela câmera varia com a distância do enquadramento. Isso significa uma equação matemática para cada rosto e... Ah, estou atrapalhando seu tempo, Sr. Montague – falei, levantando-me. “Obrigado pelo café e obrigado pela conversa muito estimulante. Desejo-lhe sorte, senhor”.

Ele apenas olhou para mim. Acenei para ele e me virei para ir embora. Este era o momento da verdade. Se ele me deixasse sair por aquela porta, eu teria falhado. Como possível desculpa para voltar, deixei “esquecido” meu jornal dobrado em sua mesa. Alcancei a porta, olhei para o lado errado do corredor como uma ação retardadora, então me virei e comecei a sair.

“Senhor!”, sua voz ressoou. Voltei para a porta.

“Sim, senhor? Eu esqueci alguma coisa? Ah, meu jornal. Desculpe”. Pegando o jornal, sorri e me virei para ir embora.

“Você disse que estava aqui de folga?”. Eu pensei que ele nunca iria perguntar.

“Apenas alguns dias, sim”.

“Meu jovem, você consideraria – quero dizer, só entre nós – você poderia encontrar tempo para me ajudar a planejar esta primeira filmagem? (Grande dia esta manhã!).

“Oh, Sr. Montague, há tantas pessoas mais capazes do que eu...”.

“Quanto você cobraria por alguns dias?”

Espere um pouco, pensei comigo mesmo. Tive sorte até agora, mas poderia ser desmascarado a qualquer minuto. Aceitar pagamento sob falsas pretensões poderia me mandar para a cadeia.

“Eu não poderia aceitar nenhum salário, senhor”, encalhando os ombros com um sorriso. “Estou sob contrato”.

“Talvez possamos chamar isso de honorários. Ajudar a pagar suas férias... digamos, setenta e cinco dólares?”. Eu quase desmaiei!

“Preciso da sua ajuda, filho; preciso muito, como você sabe. Em nome do próprio teatro, diga que sim”.

“Ok, Sr. Montague. Você pode contar com minha ajuda na medida em que o tempo e minhas inabilidades permitirem”.

“Bravo!”. Ele exclamou, pulando para apertar minha mão. “Você tem o verdadeiro espírito de equipe. Aqui...”

se ao menos eu conseguir encontrá-lo". E começou a vasculhar a bagunça em sua mesa e, por fim, pegou um pequeno livro vermelho no bolso do colete: "está aqui! Nosso primeiro poema: 'Fultah Fisher's Boarding House', de Rudyard Kipling. Você vai gostar. Agora, onde está meu talão de cheques?"

Folheei as páginas do pequeno livro – quando, de repente, me lembrei que não tinha dinheiro para o bonde.

"Sr. Montague, peço um pequeno favor. Chame isso de superstição, até de bobagem. Mas toda vez que recebo um cheque para uma nova filmagem, peço um níquel adicional. Me traz sorte, eu acho. Tolice, não é?"

"Ah, não, meu filho. Na tradição teatral, a superstição conta muito. É claro, é claro. Amuletos da sorte. Você nunca vai adivinhar o meu". Ele abriu a mão. Nela havia um pedaço amassado de renda esfarrapada.

"Um pedaço do vestido de noiva da minha mãe. Deu-me para a minha primeira apresentação. Segurei firme antes da hora da cortina abrir e uso desde sempre. Segurei-o enquanto pedia ajuda para você. Veja, funcionou. Agora, aqui está o seu talismã..."

Ele pegou uma moeda, pressionou na minha mão, fechou meus dedos sobre ela e disse: "Que você sempre pegue a maré em sua cheia. Agora, então, seu cheque..."

“Tudo deu certo,” eu gargalhei, enfiando numa mochila minhas roupas recuperadas no hotel. E eu tinha dinheiro sobrando para ir para Reno, e talvez ter sorte no pôquer. Eu deixei alguma coisa passar? Eu senti meus bolsos ... ei! O livrinho vermelho de Montague... “Ballad of Fultah Fisher’s Boarding House”... esse título... deveria lê-lo... devo muito a ele...

Era um melodrama sangrento, tudo bem. Bar de Calcutá... buraco do inferno... dois marinheiros brigam por uma prostituta... o dinamarquês de olhos azuis morre... a prostituta revista o morto... encontra um crucifixo... pega religião, vai para um convento. Vamos lá! Tão rápido? ... Um verdadeiro insulto à inteligência. Vá ver um filme.

Teatro Golden Gate – Market Street... balcão do camarote. Eu vejo *O Sheik*⁷... cenas distantes, cenas próximas, cabeças grandes enchendo a tela... mulheres pintadas como bonecas... homens como fadas... perucas falsas, barbas falsas... Inferno, eu nunca faria isso. Assisti novamente o filme ... então, novamente.

Eu ando pelas ruas. São Francisco – cidade dos sonhos. Cidade de colinas e cheiro de mar, e batalhas – com minha consciência. É uma da manhã. Estou com fome. Eu estava naquele cinema há quase doze horas. Cenas de

⁷ Filme que tornou Rudolph Valentino uma lenda do cinema. Obra-prima do cinema mudo, dirigida por George Melford em 1921. [N.T.].

O *Sheik* correm pelo meu cérebro, colidindo com brigas de faca em um bar de Calcutá.

Na manhã seguinte, fui direto ao escritório de Montague. Ele estava se despedindo de auma jovem.

“Tudo bem, minha querida. Volte amanhã e poderá ler para mim... Bem, bem, meu jovem. Entre, entre. Como você e o grande Kipling se entenderam? Aquela jovem quer interpretar a prostituta. Disse que interpretou uma protagonista para a Universal...”.

“Sr. Montague, por favor, sente-se. Tenho algumas palavras para dizer ao senhor”.

“É claro, é claro”. Ele sentou.

“Bem, senhor. Você me pagou algum dinheiro para ajudar a planejar sua primeira filmagem. Fiquei acordado a noite toda. Eu tenho um plano para você. Vou passar para você – então, vou embora. Estaremos quites. Está de acordo?”.

“Não tenho certeza se entendi, mas continue”.

“Ótimo. Primeiro ponto. Sr. Montague, intencionalmente ou não, você sonhou com um tipo de filme inovador; mas para isso você precisa que *consiga* preservar essa novidade, esse frescor, essa ousadia. Com a possível exceção de um cinegrafista, não utilize uma equipe técnica que já tenha trabalhado profissionalmente seja em um

palco ou em um estúdio de cinema. Kipling precisa do entusiasmo imaginativo dos amadores. Nas suas palavras: inovadores, senhor. Mentes jovens e livres, ainda livres dos tabus do conformismo do testado e aprovado”.

Minhas próprias palavras me surpreenderam. O que eu estava tentando dizer? Bem, de qualquer maneira, termine e corra.

“Meu segundo ponto é ainda mais ousado”, continuei, acalorado com meu próprio entusiasmo, “desenvolver um conceito artístico que desafia todos os tradicionais deuses da banalidade. Você vai precisar da coragem de um animal, Sr. Montague – mas se isso acontecer, você será o assunto do mundo do cinema. Sem maquiagem, senhor... sem perucas... sem barbas falsas... e sem ATORES! Vá para a orla, um estaleiro. Pegue marinheiros de verdade – sujos – fedorentos – imundos, mas reais! Coloque Kipling na tela, não Montague, não os “pós de arroz” da Universal. Você quer uma prostituta? A Barbary Coast está cheia de prostitutas. A ralé no bar de Kipling deve *feder*, cheirar a suor, bebida e vilaneza. *Realidade*, senhor – não bonecas pintadas. O primeiro cinegrafista com coragem suficiente para dar ao público o real, o autêntico⁸ – Oh, tolice! Sobre o que estou entusiasmado? De qualquer forma, você me pagou por um plano? Estamos quites. Adeus”.

⁸ No original, Capra usa o termo Real McCoy que é uma expressão inglesa que significa uma coisa verdadeira, autêntica, genuína. [N.T.].

Eu voei para fora de seu escritório, com calor, com raiva e acalorado de entusiasmo por algo que eu desconhecia completamente.

“Meu Jovem! Meu jovem!”, Montague gritou, correndo atrás de mim. Mas eu estava do lado de fora, meio correndo pela calçada.

“Pare ele! Pare ele!”, Montague gritou para dois lavadores de janelas. Eles me agarraram com força e me seguraram. Aproximando-se de mim com os braços abertos, Montague me abraçou calorosamente.

“Jovem, Frank... Tem que ser você a realizar o filme sobre o poema de Kipling!”

“Eu?”

“Sim, sim. Você tem o conceito, o entusiasmo, a técnica – brilhante! Brilhante! Audaz! Eu concordo com cada palavra. Faça o primeiro filme para mim. Pegue a maré nessa enchente. Estarei com você – para encorajar, para aprender. Oh, Deus abençoe este grande dia...”

Eu estava preso na minha própria trapaça. Estava fervendo de entusiasmo, mas morrendo de medo pelo risco, fiquei sob o holofote de minha própria iluminação. Só o entusiasmo pela aventura e a terrível ousadia dos ignorantes me levariam a pensar que poderia me safar dessa empreitada. A “cara de pau” e meu “ás na manga” – Roy

Wiggins, um cinegrafista que conheci quando ele estava em uma missão para fotografar o observatório do Mount Wilson. A Caltech me nomeou o contato com Roy, daí ficamos amigos, saímos com algumas garotas. Eu sabia que podia confiar em Roy. Se eu pudesse contratá-lo, eu estaria salvo; ele me ensinaria tudo sobre cinema.

Bem, eu o convenci a me encontrar e o levei ao *Marquard's*, uma boate chique. Durante o jantar, contei tudo a ele, terminei exclamando: "Parece emocionante, não é, Roy?".

"Parece loucura para mim", ele disse desanimadamente, "mas essa é a sua dor de cabeça. O que estou tentando entender é por que você me ligou?".

"Para me mostrar o que fazer com os atores - como dirigir-los, onde colocá-los..."

"Eu? Nunca vi alguém dirigindo atores. Eu nunca estive dentro de um estúdio".

"O-o quê?"

"Sou um cinegrafista de cinejornais. Eu sou bom na luz do sol, mas nas luzes do estúdio - é tudo "grego" para mim.

"Macacos me mordam!" - Montague está contando comigo, que nunca tinha visto um estúdio - e eu aqui contando com este sujeito que nunca esteve dentro de um. Este foi o cego guiando o cego que guia outro cego.

“Ok, Roy, ok, ok...” Eu estava respirando com dificuldade e pensando aceleradamente. “Mas posso contar com você mantendo sua boca fechada – sobre mim?”

“Enquanto o seu dinheiro falar, meu bico não abre.”

“Está bem. Você receberá seu salário, antecipadamente. Mas você tem que me chamar de *senhor* Capra. Sou eu que mando aqui, ok? Você me faz todas as perguntas, entendeu? Ninguém mais. Vou te dizer onde colocar a câmera, vou iluminar os atores, vou fazer de *tudo*. E você apenas diz ‘Sim, Sr. Capra’ e nunca vai me contradizer. Você entendeu?”

“Sim, Sr. Capra”.

“Oh, seu bastardo”, eu ri muito, “vamos terminar esta cerveja. Quer conhecer algumas das coristas?”

“Oh, sim, Sr. Capra.”

A semana seguinte foi uma “montanha-russa” desenfreada, precisava “segurar o chapéu”. À noite, eu suava com o “roteiro”, escrevendo em resmas de papel timbrado do hotel, tentando visualizar o poema de Kipling em “cenas” com personagens vivos – escrevendo, reescrevendo; esboçando, amaçando, fazendo esboços novamente. “E a fotografia?”, me perguntava. O cinegrafista havia dito que ele não era nenhum Rembrandt, o eufemismo do ano. Está bem! Vou copiar Rembrandt.

Ilumino meus atores de forma realista com uma única fonte de luz; pintarei com a luz como Rembrandt fez com suas tintas. Posso errar, mas pelo menos agir como Rembrandt me faria parecer mais profissional.

Durante o dia, corria por toda a cidade, alugando equipamentos, luzes, adereços. Encontrei um dono de um show de variedades itinerante que se gabou de que ele e sua “equipe” poderiam construir para mim um cenário duplo de baixo orçamento do *saloon* do poema – era “certo”. Meu único medo era contratar algum profissional que pudesse revelar minha farsa.

“Seus homens são profissionais?”

“Amigo, o povo do circo não faz perguntas, nem dá respostas. Combinado?”

“Combinado”.

Eu vasculhei as docas à beira-mar em busca de “tipos”: vagabundos com pernas de pau, orelhas mastigadas; homens marcados pela varíola, com cicatrizes, os espancados; desqualificados de ascendência bizarra, brancos, negros, asiáticos e albinos. Mas tive que “cortar dobrado” com as prostitutas da Barbary Coast. A resposta comum era “Dez dólares por dia? Vai passear, fanfarrão. Eu ganho isso em uma hora!”. No entanto, conhecia uma corista de Will King, avantajada, sexy, in-

gênuas – não diferenciaria um homem de Hollywood de um “zé ninguém” qualquer. Ela seria a atriz principal.

Rodar um filme em São Francisco era notícia e a imprensa poderia dar cabo de mim. Pedi a Montague que me protegesse da publicidade por causa de meus contratos com Hollywood e que também protegesse meus atores não profissionais de contatos indesejados.

“Deixe a imprensa por minha conta, não tenha medo. Vou espalhar placas pelo estúdio: PROIBIDO A ENTRADA DE ESTRANHOS!”. Brilhante! Isso vai despertar ainda mais o interesse público. Sempre o bom e velho Montague.

Chegou o primeiro dia da “filmagem”. O *saloon* parecia perfeito, esfumaçado como eu pedi e fedendo serragem embebida em cerveja. Os “atores”, parados de boca aberta, maravilhados, eram tão abjetos que Kipling os teria amado. Eu tinha cada cena em mente e esboçada minuciosamente em um caderno de bolso: planos longos, planos curtos, planos próximos, planos de rosto – tudo em ordem cronológica. Um Montague – com brilhantina no cabelo – agarrou minha mão, desejando-me boa sorte.

“Cena Um!”, eu gritei, dando a Roy, o cinegrafista, meu primeiro esboço.

“Sim, Sr. Capra.”. Roy montou sua câmera, enquanto eu agrupava os “atores”, dando a cada um algo para “fazer” depois de dizer como estavam lindos e bem caracterizados.

“Cavalheiros, vocês agora são verdadeiros marinheiros marginais em um verdadeiro bar em Calcutá. Agora, nenhum *saloon* de verdade no mundo teria um diretor, câmera, eletricitas ou luzes ao seu redor, não é? Mas se você olhar para a câmera ou para mim durante uma cena, estará nos dizendo que este *saloon* é falso. E se vocês derem a entender para o público que é um bar falso, vou colocar cerveja falsa em seus copos pelo resto do dia!”.

“Não! Não! Cerveja falsa, nãooooo...”, gritaram os “atores”. Montague sussurrou “Bravo, maestro!” no meu ouvido. Roy gritou: “A câmera está pronta para a filmagem, Sr. Capra”.

Há homens e há momentos. Lincoln encontrou seu momento em Gettysburg; Horácio, na ponte; Galileu, sentado na igreja cronometrando o balanço do pêndulo de um relógio.

Bem, não sei se me deparei com algum “momento” quando olhei pela primeira vez pelo visor da câmera e vi meu primeiro enquadramento de cena em um filme. Mas o que sei foi que tive um feroz ataque de arrepios – e emoções que me sacudiram da cabeça aos pés. Eu não conseguia despregar os olhos da câmera. Meio século depois, o meu olhar continua colado àquele visor ocular, cada vez mais fascinado pelas maravilhas que ele revelava.

"The Ballad of Fultah Fisher's Boarding House", um filme de um rolo, feito por um engenheiro químico, sem atores e com um cinegrafista de cinejornais, ao custo de mil e setecentos dólares, estreou no Strand Theatre na Broadway, em 2 de abril de 1922. O resultado foi surpreendente.

Trechos de críticas:

"The Ballad of Fultah Fisher's Boarding House", um filme *Pathé* sobre o poema de Rudyard Kipling, estreou em 2 de abril no Strand

...justificou todas as expectativas feitas por ele... a película é uma verdadeira homenagem ao gênio de Kipling... fascinante... os olhos do público ficam colados na tela... aplausos espontâneos ... tipos marginais dos portos maravilhosamente bem retratados ...

... surpreendente sendo um filme de um rolo... cenas com grande intensidade dramática... atuações marcantes...o filme tem dignidade, beleza, e força...com certeza vai agradar um público exigente...

As críticas me deixaram atordoado e andando pela *terra do nunca*, onde nada é certo e tudo não é real. "A película tem dignidade, beleza e força ...", escreveu o crítico. O esse pequeno e maluco sonho de Montague - um sabichão em busca de dinheiro rápido - um golpe que saiu pela culatra com um sucesso inesperado.

Nada fazia sentido, especialmente depois que um representante da *Pathé* viu o rolo completo do filme. Ele mandou o filme para Nova York e voltou com um cheque de três mil e quinhentos dólares (mais de 100% de lucro) com um contrato para mais doze poemas de um rolo. Fiquei tão atordoado como se de repente descobrisse que podia voar. Mas não Montague – ele já estava voando; até portava uma nova e elegante gola quando me levou para almoçar no Skylight Garden Court do Palace Hotel e me entregou um livro de poemas para selecionar a próxima produção.

Eu decidi fazer uma confissão: “Sr. Montague, eu menti para você. Eu não sei nada sobre cinema, eu nunca...”.

“Eu sei. Você nunca morou em Hollywood. Você foi trancado fora do Hotel Eddy. Você dormia em garagens e trabalhava para uma empresa que vendia ações de mineração sem valor. Um dos meus patrocinadores, um advogado prudente, verificou seu nome. Interessante, eu disse a ele, mas sem me importar. A arte nasce no útero; com suas próprias verdades. Acreditei na sua iniciativa, no seu entusiasmo – na audácia das suas ideias criativas – e não num *dossier* das suas desgraças. Você provou que eu estava certo”.

Como ele estava nas nuvens, ignorou veementemente a escutar me recusando em continuar a fazer seus filmes. Com o espírito alegre de sempre, ele fez uma rap-

sódia sobre "The Village Blacksmith" e partiu, deixando-me para pagar a conta.

Mas meu único vislumbre fugaz do maravilhoso mundo do cinema me deixou com os olhos esbugalhados com sua magia. Eu esfreguei a lâmpada de Aladim; provei o haxixe da criatividade – fiquei viciado. "Isso é um sonho de tolos?", me perguntei *à la Montague*. A razão respondeu: "Sim, é. Sua via é a ciência, não milagres".

No entanto – "A imagem tem dignidade, beleza e força", qualidades artísticas que evocam respostas emocionais. Está bem. Acidentes acontecem – como mutações aleatórias na biologia. Ok, esqueça o poema de Kipling. Mas um fato beirava o milagroso: milhões de pessoas estavam assistindo e gostando de um filme de um rolo feito às pressas por um novato.

Sim, eu estava fisgado. Mas será que eu – será que eu – *poderia* ser um diretor de cinema? Cara, isso realmente faria minha família bufar, rolar e latir. Isso faria mesmo. Então, vá! Vá em frente, homem! Aprenda as técnicas de filmagem – aquelas com as quais você deixou Montague assustado – que não queria que soubessem que eu nada sabia. Comece pelo princípio, comece pela película. Mas onde?

O laboratório particular de Walter Ball na Howard Street era tão limpo, preciso e exímio quanto o próprio dono.

Eu convenci Walt a me aceitar como seu “aprendiz de feiticeiro”, para comida e hospedagem. No ano e meio seguinte comi, dormi e sonhei com películas; revelando, imprimindo, secando, emendando.

O negócio de Ball eram cinejornais, filmes publicitários e documentários filmados por cinegrafistas amadores. Comecei com esses filmes pensando neles como diversas formas de narrar pequenas histórias e comecei a aprender uma das principais e mais excitantes ferramentas: a edição de filmes – uma arte tão nova quanto os filmes.

Uma dúzia de cenas podem ser reunidas em, literalmente, milhares de combinações diferentes – mas apenas uma ou duas resultarão em uma “história”. Aqui está um exemplo: um pai orgulhoso (um professor de Berkeley) trouxe cerca de vinte filmagens de uma exposição de cães em que sua filha de dez anos desfilou com um vira-lata. Coloquei suas cenas em ordem cronológica; cachorros chegando, sendo julgados, os vencedores, os perdedores. A sequência foi mais monótona do que “água de lavar louça”. Eu precisava de uma história, um ponto de vista. Reeditei as cenas do ponto de vista do cachorro vencedor – melhor, mas complicado. Em seguida, juntei as cenas do ponto de vista da garotinha cujo vira-lata tinha sido desclassificado. Resultou em um filme cheio de vida, risos e lágrimas.

Eu estava descobrindo outro axioma do entretenimento; o que mais interessa às pessoas são as *peessoas*.

Estava no aprendizado de laboratório há apenas um ano, quando o Sr. Ball recebeu uma encomenda bastante lucrativa: copiar e revelar os *dailies* (filmes rodados todos os dias) para Bob Eddy, um diretor de comédia de Hollywood, que estava fazendo uma série de filmes de dois rolos, comédias com Dan Mason ator que alcançou fama com a série Toonerville Trolley. Bob Eddy estava rodando seus filmes em Belmont, uma pequena cidade a trinta quilômetros da Península.

Uma noite, enquanto o diretor Eddy assistia a seu filme em nossa sala de projeção, ele nos disse que seu aderecista havia cortado três dedos com uma serra circular, e perguntou a Walt se conhecia algum outro aderecista na cidade?

“Eu posso substituir, Sr. Eddy”, respondi rapidamente, sem saber exatamente o que era um aderecista.

Bob Eddy olhou interrogativamente para Walt.

“O Frank aqui, sabe fazer qualquer coisa, Bob”, respondeu Walt, fumando um toco de charuto quase apagado.

“Bem, eu preciso de alguém até conseguir um substituto”, disse o diretor. “O ônibus sai do Palace Hotel às cinco e meia. Esteja lá”.

Um aderecista, aprendi, tinha que ser um mágico que cria as coisas do nada; coisas como revistas, móveis, brinquedos, cigarros, vasos para serem quebrados, flores, arame farpado, cavalos, gatos, perus cozidos. Seu baú de adereços é uma Caixa de Pandora com ferramentas, arame, cola, perucas, alfinetes, etiquetas, placas de carros, kit de primeiros socorros e Kotex⁹. O aderecista deve produzir o impossível agora, geralmente correndo vezes sem conta pelo set de filmagem carregado de ferramentas.

Minha cruz mais pesada foi bancar a babá de “Bola Oito”, um velho cavalo branco de 20 anos teimoso e mau-humorado que interpretava um personagem numa série de comédias. “Bola Oito” recebeu seu nome por ter sido castrado em um oitavo – o suficiente para tirar toda sua capacidade sexual e ele ficou muito magoado com isso. Muitas noites, o ônibus da empresa partia sem mim porque eu ainda estava tentando guardar o “Bola Oito” no estábulo sem ser coiceado até a morte. Isso significava que eu pegaria carona para a cidade mais tarde ou, se estivesse muito cansado, dormiria no próprio estábulo.

Foram noites longas e difíceis...em que os pensamentos diabólicos tomaram conta de mim. Que diabos eu estava fazendo ali, metido naquele fedor, tremendo sob um cobertor que fedia a suor e amônia? O que meus ir-

⁹ Antiga marca de produtos de higiene feminina [N.T.].

mãos diriam se encontrassem o “menino maravilha” em uma pilha de esterco?

O que o Dr. Millikan, ganhador do Prêmio Nobel e presidente da Caltech, pensaria de um de seus premiados alunos...a quem ele havia dito: “Frank, discipline sua imaginação e você irá longe”. Ou, o grande Dr. Arthur Noyes, do M.I.T., que me escolheu para pesquisar um líquido inflamável que tornaria inúteis as máscaras de gás do inimigo – quão chocado ele ficaria com seu protegido a quem escreveu: “Parabéns por uma brilhante pesquisa de enorme importância para o esforço de guerra. Meus agradecimentos pessoais...”.

Bem, o que eu estava fazendo, congelando na palha molhada na cidade caipira de Belmont? Ora, aprendendo as técnicas da grande e nova arte do cinema. Como? Bem, bancando a babá de um cavalo temperamental; fazendo voar chapéus engraçados com molas na cabeça dos atores; jogando tortas na cara deles por trás da câmera, cronometrando a torta para atingir o ator no momento exato em que ele virava a cabeça em sua direção, para que ele não visse a torta chegando e fechasse os olhos. Técnica? Arte? Bem... “A película tem dignidade, beleza e força...” Ha! Você tem seu cavalo, agora pegue uma lança e procure por moinhos de vento...

Se você é um aderecista, você corre quando o diretor diz “traga seu rabo aqui!” – mesmo que seja domingo, e

mesmo que aquele operador intrometido tenha buscado você no ninho de amor de Lavinia, onde você estava agindo como um sultão e sua adorável diáfana trazia seu café da manhã na cama. Eu estava sem fôlego quando destranquei a porta da frente do laboratório de Ball e ouvi a voz de Bob Eddy ecoar escada abaixo: “Maldito seja!”, eu nunca tinha ouvido ele praguejar antes.

Subi correndo as escadas até a sala de edição. Lá estava o diretor, camisa encharcada de suor, película enrolada no pescoço e sob os pés, xingando e chutando, os pedais da mesa de corte.

“Frank, venha aqui!”, ele gritou, chupando um dedo ensanguentado que cortou com a lâmina da mesa de corte. “Você consegue trabalhar com essa maldita mesa de corte?”.

“Claro, Sr. Eddy. Aqui, deixe-me corrigir essas cenas para você – não role a cadeira para trás até eu pegar a película no chão. Tudo está uma confusão. Onde está o “Peanuts”? (“Peanuts” Yale era o montador que trabalhava com Eddy).

“Ele deveria ter cortado a sequência final esta manhã. Eu berrei com ele, então ele se levantou e se demitiu”, disse ele, lutando para sair do emaranhado de películas. “O estúdio quer ver o primeiro corte em Hollywood até amanhã! Onde diabos está Walt Ball? Nem atende o telefone!”.

“É domingo, Sr. Eddy. Nem mesmo o Papa pode fazer Ball trabalhar aos domingos”.

“Domingo! Domingo para todos! Já liguei cinco vezes para o estúdio tentando encontrar um outro montador e ninguém me responde”.

Ele balançou e começou a bater no telefone. Meu coração também balançou e bateu na minha garganta. “Sr. Eddy, podemos ter o filme em Hollywood amanhã. Deixe-me montar a sequência final para você...”.

Ele me deu um olhar azedo que dizia: “Só faltava essa! Esse é um dia daqueles!” ... “Alô? Tente chamar Hollywood 0301 novamente para mim, por favor, telefonista?”.

“Olhe, Sr. Eddy. Eu cortei filmes por um ano neste laboratório. Conheço a sequência final de cor e sei onde está o filme. Eu ajudei “Peanuts” aqui à noite...”.

“Olá! Ainda não respondeu? Oh, para o inferno com eles – desculpe, telefonista”.

Ele bateu o telefone, soltou uma série de palavrões, então parou para me encarar: “Você fede como um aderecista. O que faz você pensar que pode montar um filme? – leva anos para pegar o jeito...”.

“Neste momento, você também não cheira muito bem, Sr. Eddy. Só estou tentando ajudar. Quer o filme em

Hollywood amanhã? Muito bem. Volte hoje à noite depois do jantar e mostrarei a você um corte bruto. Você vai gostar, daí podemos colocá-lo no “expresso corujão” das nove horas.

Às oito e quarenta e cinco da noite daquele domingo, Bob Eddy e eu – e a lata de transporte do filme – estávamos num táxi em alta velocidade para a Union Station, incitando o motorista para alcançar o “corujão” das nove horas para Los Angeles. O diretor havia assistido o material rapidamente, mas não disse uma palavra sobre o filme, exceto “Vamos!” quando eu disse a ele que tinha um táxi esperando por nós. Na estação, deixei o Sr. Eddy no táxi e corri (com o filme) através da estação, para fora das rampas de carregamento, passando pelo bilheteiro gritando “Toooodos a booordoo” e por toda a extensão do trem até o vagão dos correios, erguendo a lata de filme para o balconista pouco antes de ele fechar as portas.

“Conseguimos”, sussurrei laconicamente para o diretor enquanto voltava para o táxi. Ele não piscou.

“Leve-nos ao Leoní’s”, ordenou ao motorista.

Nos minutos seguintes, nenhum de nós falou. Sentei-me com os olhos fechados, muito ocupado para me importar. Então:

“Comeu alguma coisa hoje?”, ele perguntou.

“Não, mas tudo bem. Vou comprar alguma coisa no hotel”.

“Frank... não sei como te agradecer sem soar sentimental. Você cortou aquela sequência final lindamente e me tirou de uma grande enrascada com o estúdio. Vou comprar para você a maior garrafa de champanhe, vou pagar o melhor jantar da cidade e comprar o terno mais bonito que você já teve. E você pode montar todos os meus filmes. Ok?”.

Ele disse tudo isso sem olhar para mim. Tentei engolir o súbito nó na garganta, mas não consegui. “Jesus, Sr. Eddy”, foi tudo o que consegui dizer.

E assim fui iniciado naquele seleto círculo das “mentes criativas” – o grupo de elite que, ao longo dos tempos, afetou a história do homem mais do que todos os reis e generais juntos. Entrei sorrateiramente nesse seleto grupo pelo nível mais baixo: um montador de filmes de comédia pastelão.

Sentado naquele cubículo de uma sala de corte no laboratório de Ball, revisando cenas de filmes para frente e para trás na ampliação da moviola, suando até obter a ordem sequencial correta, percebi que fazia um trabalho de composição. Não era música, nem era literatura. Eu estava me expressando em uma nova e poderosa linguagem – o CINEMA – um esperanto compreendido em todo o mundo, que falava diretamente ao coração e à mente do

homem, da Sibéria à Patagônia, sem utilizar palavras. Meu caso de amor incondicional pelo cinema havia começado, com uma lua de mel naquela pequena e velha sala de edição no laboratório de Ball. E minha bússola pessoal que girava descontroladamente parecia se estabilizar indicando nervosamente uma direção – Hollywood!!!!

Montei as próximas três comédias de Bob Eddy. Eu passei a ter, para ele, o mesmo significado que o cobertor tem para Linus da “Turma do Charlie Brown”. Maravilhado, perguntei-lhe um dia por que ele deixava que eu, ou qualquer outra pessoa, “compusesse” as cenas de seu filme. Sua resposta foi curta e concisa: “Porque sou diretor e não montador de filmes”. Mas não fazia sentido para mim. E se Beethoven entregasse seus temas originais a um arranjador para orquestrar para ele? As sinfonias resultantes teriam sido do arranjador ou de Beethoven? E, se o “Shakespeare da Música” tivesse composto com co-criadores, teria nos deixado a *Eroica*, a *Sonata de Kreutzer* e a monumental *Nona Sinfonia*?

Raciocínio simples? Sim. Eu ainda não tinha estado em Hollywood, onde a maioria dos filmes é feita por grupos de produtores, roteiristas, diretores, atores e montadores. Eu ainda pensava o cinema como um todo. Tendo a minha única experiência maluca com o cinema tendo sido “The Ballad of Fultah Fisher’s Boarding House”, na qual eu havia feito “tudo”, concluí ingenuamente que um homem bastava para fazer um filme, assim

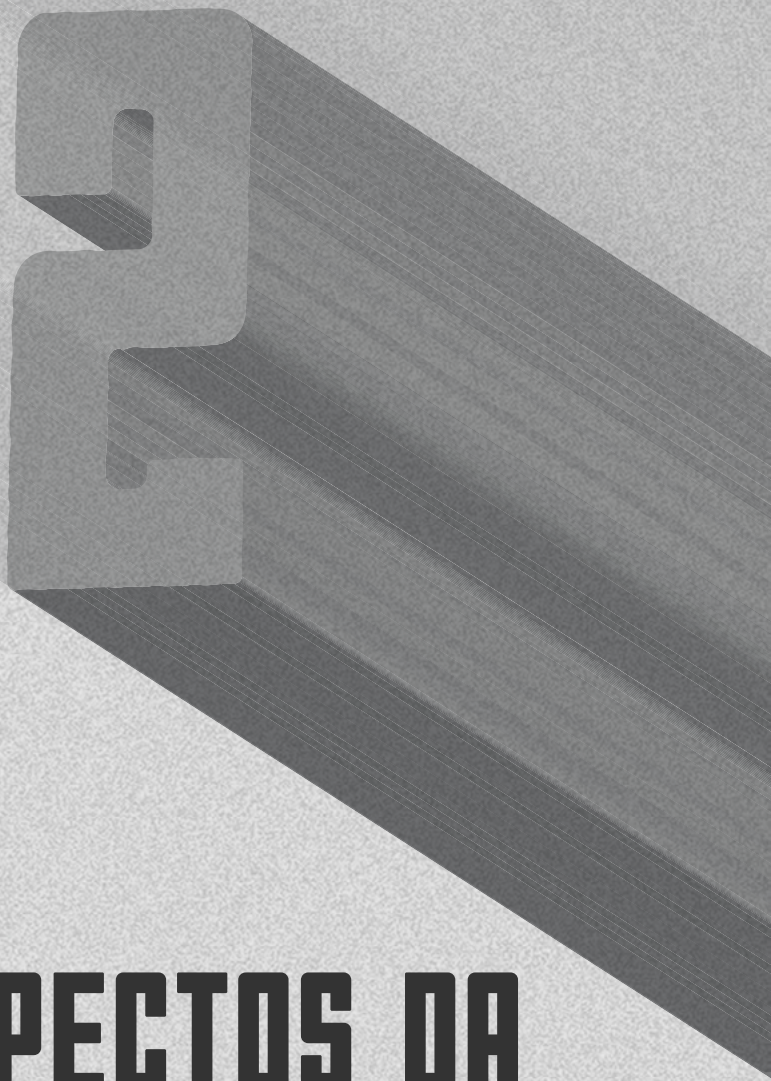
como um homem era suficiente para compor uma sinfonia ou escrever um romance.

Eu era, felizmente, ignorante daquilo que aprenderia da maneira difícil mais tarde: que a produção, distribuição e exibição de filmes não era apenas uma arte, mas uma indústria multibilionária, a quinta maior do país; que uma única produção pode custar milhões, às vezes dezenas de milhões; e que a expectativa de emprego dos cineastas era baseada na antiga lei do mercado – tenha lucro maior do que gastou ou, caso contrário, você está fora!

Como bilhões foram investidos na produção e exibição dessa nova “arte”, ela se tornou a mais peculiar de todas as “Grandes Empresas”. Os Banqueiros e industriais arrancaram os cabelos tentando achar padrões; modelos vencedores de produção em massa; trazer ordem ao caos. Eles nunca tiveram sucesso – e nunca terão. O cinema é uma insolúvel dicotomia entre negócios e arte, sendo a arte a aposta mais segura a longo prazo. Ano após ano, são os criadores que se esforçam pela qualidade, os artistas da escola “um só homem, um só filme”, que derrotam os produtores que defendem o cinema industrial em massa.

Essa simples noção de “um só homem, um só filme” (um credo assumido por importantes cineastas desde D. W. Griffith), concebida de forma independente em uma pequena sala de montagem longe de Hollywood, tornou-

-se para mim uma fixação, um artigo de fé. Em meus quarenta anos subsequentes como diretor de cinema, nunca esqueci isso, nem me comprometi com isso - exceto uma vez. Afastei-me dos projetos que não podia controlar completamente desde a concepção até a entrega. Abordei os filmes com o deslumbramento de uma criança, mas também com o raciocínio de uma mente científica. Eu não conheci nenhum grande livro ou peça, nenhuma pintura ou escultura clássica, nenhum monumento duradouro à arte em qualquer forma, que já foi criado por um comitê - com a possível exceção das catedrais góticas. Na arte, é sempre "um homem, uma pintura - uma estátua - um livro - um filme".



ASPECTOS DA OBRA DE CAPRA

MR. CAPRA VAI PARA O CÉU¹ ADRIAN MARTIN

Frank Capra é um dos cineastas mais eternamente presentes de Hollywood. As homenagens a seus filmes por outros cineastas não param de chegar, às vezes, surgindo nos lugares menos prováveis, como *Gremlins* (1984) e *Olha quem está falando* (1989). Quantas vezes mais veremos personagens de filmes contemporâneos rindo ou chorando em suas salas de estar, quartos e cozinhas enquanto assistem em suas TVs a Claudette Colbert exibindo uma perna para pegar uma carona em *Aconteceu naquela noite* (1934); Jimmy Stewart desmaiando para o plenário do Senado após seu fabuloso e interminável debate em *A mulher faz o homem* (1939); e, espe-

¹ Veiculado originalmente como um obituário no programa de rádio australiano Screen, em 5 de setembro de 1991. Disponível online em: <http://www.filmcritic.com.au/essays/capra.html>

Tradução de Julio Bezerra.

cialmente, o mesmo Jimmy Stewart regozijando-se ao encontrar as pétalas dadas a ele por sua filha e correndo para casa no Natal em *A felicidade não se compra* (1946)? Agora que Frank Capra morreu aos 94 anos, espero ver esses cliques repetidos com amor muitas vezes.

Capra era um *showman* e um populista do cinema. Poucos cineastas assumiram a mítica causa da América com tanto zelo ou energia quanto ele, um imigrante nascido na Sicília, ansioso para fazer o bem em uma terra de oportunidades. Seus filmes como *Adorável vagabundo* (1941) e *O galante Mr. Deeds* (1936) têm um lado grandioso - tornando-se, às vezes, sermões quase febris sobre o estado da nação americana, para não mencionar o estado da alma americana. Na pior das hipóteses, isso leva diretamente, na cultura americana, à hipocrisia de um Steven Spielberg ou de um Bill Cosby. Mas Capra não teria sobrevivido por tanto tempo na memória popular se não houvesse muito mais acontecendo em seus filmes.

Capra é amado por praticamente todos os fãs de cinema e amantes sérios do cinema, mesmo que o último grupo nem sempre saiba o que dizer em profundidade sobre seus filmes. Ele segue uma tradição de diretores de Hollywood, incluindo Preston Sturges, Leo McCarey e Billy Wilder, que centralizou suas energias criativas no roteiro e em seus luminosos e imortais atores - em vez das possibilidades da câmera ou da edição. Os fil-

mes de Capra, na verdade, têm um tom cinematográfico rude e descuidado que combina bem com sua cultivada ingenuidade e seu otimismo entusiasmado e sem limites. Capra era um *showman* no verdadeiro sentido da cultura popular porque, para ele, a energia de um filme – o que hoje chamaríamos de “boa energia” (*feel good*), algo que ele praticamente inventou – era tudo, superando (quando necessário) os requisitos estritamente lógicos de uma história. No entanto, completos com essa energia imprudente, os clássicos de Capra ainda são modelos de roteiro inventivo e econômico – ele obteve o melhor de seus famosos colaboradores de roteiro, como Robert Riskin.

Os melhores anos de Capra como cineasta foram na década de 1930. Mesmo antes de atingir sucessos populares como *A mulher faz o homem*, a série de filmes que ele fez no início daquela década – *A mulher miraculosa* (1931), *Loura e sedutora* (1931), *Loucura americana* (1932), *O último chá do General Yen* (1933) – ainda nos proporcionam uma visualização surpreendente e inesgotável hoje. O que torna Capra memorável não é apenas a expressão vital de um sonho americano, mas também o que críticos como David Thomson e Robin Wood chamaram de “a preocupação em torno desse sonho” (*the worrying of that dream*), a dramatização explícita de suas tensões, contradições e medos mais profundos.

Pense em *A felicidade não se compra*, que, em certo nível, é simplesmente o maior e mais persuasivo pedido de desculpas pelo *status quo* já produzido pela cultura de massa. O homem comum do pós-guerra, George Bailey (Stewart) começa a duvidar de sua vida como um pai e provedor modesto, então Capra tenta convencê-lo - e a nós - de que vale a pena manter a normalidade, afinal. Para tanto, Capra tira da cartola não apenas um anjo da guarda, mas finalmente uma verdadeira visão do Inferno - como seria o mundo se George nunca tivesse nascido. No entanto, para que essa persuasão funcione, Capra deve primeiro ceder um pouco - um centímetro perigosamente tentador, de fato - ao lado oposto do argumento: o terrível pensamento de que, ao aceitar um lar, uma família e uma cidade pequena, George sacrificou desnecessariamente sua ambição, sua libido, alguns romances e aventuras - aqueles sonhos americanos opostos e antissociais que Hollywood vende tão bem em outros lugares. Todos os filmes de Capra são construídos sobre esse tipo de paradoxo humano e social.

A última palavra vai para um diretor que morreu dois anos antes (embora sua carreira tenha começado no momento em que a de Capra estava terminando); alguém que, à sua maneira extraordinária, reinventou conscientemente o cinema de Capra. Refiro-me a John Cassavetes, que considerava Capra "o maior cineasta que já existiu", embora admitisse: "Gostaria de poder

realmente expressar as belas ideias que ele conseguia sem sentir que essas ideias talvez não sejam verdadeiras". Essa é sem dúvida uma reflexão que vai direto ao cerne da riqueza ambígua dos filmes de Capra.

Mas o melhor pensamento de Cassavetes sobre seu herói também foi o mais sucinto: "Talvez nunca tenha existido uma América ... talvez tenha sido tudo Frank Capra".

O TOQUE DE CAPRA: A CULTURA DA NOSTALGIA NO CINEMA AMERICANO¹

LAURA CROSSLEY

Palavras-chave: nostalgia, cinema americano, Frank Capra, Robert Riskin, *Meu querido presidente*, *Dave – Presidente por um dia*, *De volta para o presente*, *Pleasantville – A vida em preto e branco*

“Esta é a minha primeira vez na Casa Branca. Estou tentando saborear o estilo Capra” – *Meu querido presidente* (1995)

A citação acima do filme de Rob Reiner, *Meu querido presidente* (*The American President*, 1995), é uma refe-

¹ Publicado originalmente sob o título “The Capra Touch: Nostalgia culture in American film” na *Film International*, Volume 15, Issue 1, em março de 2017. Tradução de Joana Negri.

rência tanto às *screwball comedies* [comédias malucas] quanto aos filmes políticos de Frank Capra, mas também chama a atenção para o fato de que o próprio filme de Reiner é tanto um filme político quanto uma comédia romântica, que mobiliza, em si mesma, motivos, temáticas e tipos de personagens reconhecíveis nas obras de Capra/Robert Riskin dos anos 1930 e 1940. Como Vito Zaggario e vários outros críticos e teóricos do cinema apontaram, há uma abundância de referências e narrativas caprianas em filmes dos anos 1980 e, posteriormente, com ainda mais frequência, nos anos 1990, com exemplos como *Na roda da fortuna* (*The Hudsoner Proxy*, 1994), *Sem medo de viver* (*Fearless*, 1993) e *Atraídos pelo destino* (*It Could Happen to You*, 1994). Esses filmes jogam com noções de passado histórico e cinematográfico, levantando questões sobre historicidade e memória cultural e de gênero. De forma crítica, os filmes têm sido frequentemente discutidos em termos de pastiche e pós-modernismo. Frederic Jameson (1991) cunhou o rótulo “filmes nostálgicos” para obras cinematográficas que mobilizam visões ou certos momentos do passado. Em sua formulação, no entanto, os “filmes de nostalgia” são apresentados como paródias vazias, que despojam a história da política. A nostalgia é geralmente definida como um anseio por um período passado. Minha visão, no entanto, é de que os filmes em si não propagam esse anseio, mas evocam personagens e tropos de um passado romantizado para comen-

tar tanto o passado quanto o presente. Em vários de filmes da década de 1990 — *Dave - Presidente por um dia* (*Dave*, 1993), *Pleasantville - A vida em preto e branco* (*Pleasantville*, 1998), *De volta para o presente* (*Blast from The Past*, 1999) e *Meu querido presidente* —, os temas e motivos das obras de Capra/Riskin são mobilizados e a vida política e cultural é colocada sob escrutínio.

Nostalgia, memória e estilística retrô

Uma vez que o cinema se tornou uma das formas mais acessíveis de arte e mídia para o espectador, a conclusão lógica é de que ele deve se tornar o meio pelo qual a cultura pode representar-se a si mesma e para si mesma. Com isso, quero dizer que a identidade cultural é parcialmente moldada pela maneira como essa identidade é representada. Ela também é moldada pela memória cultural e, como explica Paul Grainge, “o cinema tornou-se central para a mediação da memória na vida cultural moderna” (2003b, p. 1). Essa mediação da memória negocia as diferenças entre a história — isto é, a história oficial — e a memória popular: “memória sugere uma relação mais dialógica entre os constituintes temporais de ‘agora’ e ‘depois’; chamando a atenção para as ativações e erupções do passado, conforme elas são experimentadas e constituídas pelo presente” (GRAINGE, 2003b, p. 1). Recorrendo a Michel Foucault, a memória pode ser vista como uma força política: o controle da

memória e das representações da história são vulneráveis à apropriação e à restrição da hegemonia dominante, mas também podem atuar como um local de resistência a esse domínio. A teoria da memória cultural de Marita Sturken é mais variada e centrada na cultura e na história americanas. Em sua formulação, a memória não tem uma identidade política ou cultural de fato, mas é produzida socialmente, sendo a memória cultural, portanto, “um campo de negociação da cultura, por meio do qual diferentes relatos disputam um lugar na história” (STURKEN, 1997, p. 1). A memória, nos dias atuais, negocia lutas para dar sentido à experiência vivida, enquanto a articulação da memória no cinema popular permite que o público contemporâneo compartilhe a experiência de um passado que não viveu de fato. Essa luta está diretamente implicada em *Pleasantville - A vida em preto e branco*, onde dois adolescentes dos anos 1990 são colocados dentro de uma comédia de TV fictícia dos anos 1950, permitindo que os personagens do filme e seu público experimentem uma versão romantizada do passado.

Ao se envolver com o discurso crítico do pós-modernismo, Frederic Jameson identifica uma situação cultural atual em que a sociedade “começou a perder a capacidade de reter seu próprio passado, vivendo em um presente eterno e em uma mudança perpétua que apaga as tradições” (1991, p. 15). A sociedade pós-moderna, como

Jameson a percebe, carece de sua própria historicidade e, portanto, estamos constantemente olhando para trás e nos reapropriando dos “estilos e modas de um passado morto” (1991, p. 284). Da mesma forma, os filmes nostálgicos mobilizam o passado, não por meio de recriações autênticas do passado histórico, mas pelo uso de estereótipos e de “ideias dos fatos e realidades históricas” (JAMESON, 1991, p. 279), de modo que o passado se torna algo que pode ser construído por representações previamente mediadas da história cultural. Ao utilizar estereótipos, ele é arregimentado como uma simulação; a história é, portanto, despojada de autenticidade e política e, essencialmente, deslocada pelos simulacros das representações midiáticas.

Embora a teoria de Jameson forneça um ponto de partida útil para examinar questões de historicidade e rememoração seletiva, não compartilho de suas conclusões mais negativas sobre filmes nostálgicos agindo como significantes de uma “cultura sem profundidade e historicamente empobrecida” (GRAINGE, 2003b, p. 7). Filmes como *Pleasantville - A vida em preto e branco* e *De volta para o presente* jogam deliberadamente com nossa ideia de passado, empregando estereótipos e códigos que ativamente chamam a atenção para essa ideia e questionam a sua validade. Prefiro olhar para a formulação de Philip Drake de “cinema retrô” (2003, p. 188), que ele descreve como mobilizador de “códigos

particulares que passaram a indicar uma sensibilidade pretérita à medida em que é seletivamente lembrada no presente [...] como uma estrutura de sentimento, e esses códigos funcionam *metonimicamente*, permanecendo por toda a década” (p. 188). Como o próprio Drake admite, sua formulação é semelhante aos “filmes de nostalgia” de Jameson, mas está mais preocupada com a revisão da história por meio da ironia e da transmissão de uma relação consciente e reflexiva com o passado do que com a ideia de nostalgia como “bloqueio histórico” (p. 190).

Uma parte essencial dos “filmes retrô” é a fusão do passado e do presente, e essa fusão é, em maior ou menor grau, um componente-chave de todos os meus estudos de caso. Além disso, cada um dos textos se relaciona com a sociologia e com a política diretamente (*Meu querido presidente, Dave – Presidente por um dia*) ou alegoricamente (*De volta para o presente, Pleasantville – A vida em preto e branco*), fornecendo críticas à sociedade e à ideologia americana que se opõem à noção de nostalgia de Jameson esvaziando a história da política. Embora não se possa negar que a nostalgia ou os filmes retrô sejam comercialmente viáveis para Hollywood e que seus altos valores de produção proporcionem prazer visual ao espectador, é excessivamente simplista sugerir que tais filmes não possam fornecer comentários críticos sobre a sociedade, tanto no passado quan-

to no presente.

A ligação com Capra

Como afirmado na introdução, muitos filmes contemporâneos atraíram o rótulo “capriano”, de *De volta para o futuro* (*Back to the Future*, 1985) a *Feitiço do tempo* (*Groundhog Day*, 1993). Na edição comentada em DVD de *Pleasantville - A vida em preto e branco*, o diretor Gary Ross explica que estava procurando uma “maneira de contar uma história moderna de Capra” e seu roteiro para a sátira política de Ivan Reitman, *Dave - Presidente por um dia*, também foi discutido em termos de continuidade do legado de Capra. Tudo isso levanta a seguinte questão: qual é a característica do estilo Capra? Em sua releitura das obras de Frank Capra, “*It Is (Not) A Wonderful Life*” (1998), Vito Zaggario explica que a reputação do cineasta é geralmente percebida como sendo a de “um narrador de contos de fadas conservadores” (p. 67). Ele também postula a teoria de que o recente “renascimento capriano” (p. 65) tem a ver, em parte, com o retorno do populismo à moda. O populismo, de acordo com P. Roffman e J. Purdy em seu livro “*The Hollywood Social Problem Film*” (1981), foi um componente central da maioria dos filmes de problemáticas sociais da década de 1930, independentemente de suas

narrativas serem de esquerda ou de direita². Steve Neale (2000) define populismo por meio do trabalho de Richard Maltby sobre o assunto, a partir de suas “dimensões agrárias e de pequenas cidades e em sua ênfase no individualismo cooperativo” (NEALE, 2000, p. 117). Ele prossegue apontando que o modelo de herói de Hollywood, durante grande parte da década de 1930, era o do homem de boa vontade.

Tendo esses critérios em mente, Capra criou heróis populistas definitivos – homens de boa vontade, que abraçavam valores de cidade pequena – em figuras como Longfellow Deeds e Jefferson Smith. A discussão de Roffman e Purdy sobre filmes de problemáticas sociais concentra-se naqueles que lidam com pessoas comuns, política e poder, e os autores dedicam um capítulo a Frank Capra. Embora o público em geral possa associá-lo a comédias alegres, há notáveis comentários sociais em muitos de seus filmes, especialmente nos anos 1930 e 1940. Os efeitos da Grande Depressão na América rural estão implícitos na narrativa e encenação de *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934) e estão diretamente relacionados em *O galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), quando a situação dos agricultores torna-se parte integrante da história. A corrupção e a traição do eleitorado pela liderança política são narrati-

² Eles estão se referindo a filmes realizados durante a era da Grande Depressão até o início dos anos 1950.

vizadas em *Adorável vagabundo* (*Meet John Doe*, 1941) e naquele que é “possivelmente o filme mais famoso e comentado sobre política americana” (SCOTT, 2000, p. 7), *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939). Os personagens desses filmes se tornaram os representantes icônicos do homem comum que defende o idealismo e a decência, diante da corrupção política e corporativa e da falência moral.

Os personagens dos filmes de Capra/Riskin são tão importantes – ou até mais ainda – do que as próprias narrativas das obras. Eles revelam a ideologia da tese política de Capra: “o triunfo de heróis inocentes, rurais e solitários – a vitória do ‘homem democrático’, como Glenn Alan Phelps o descreve – sobre as forças da riqueza, do poder e da megalomania da mídia” (SCOTT, 2000, p. 41). Embora haja uma ênfase no indivíduo patriótico, os filmes de Capra também enfatizam a importância das “massas” no envolvimento com o sistema político: a integridade e a liberdade do indivíduo devem ser protegidas, mas seus filmes também declaram uma ideologia política de comunalismo. Isso se reflete em *John Doe Clubs*, mas também nas comunidades unificadas no clímax de *Loucura americana* (*American Madness*, 1932) e *A felicidade não se compra* (*It’s a Wonderful Life*, 1946). No entanto, esta seria uma leitura muito simplista dos filmes de Capra/Riskin, pois uma das tensões centrais em muitos dos textos é a dialética não

resolvida entre o individualismo populista e a responsabilidade coletiva. Heróis como Jefferson Smith e John Doe chamam a atenção para o que acontece quando o *establishment* esquece que é um governo “do povo para o povo”, e serve como crítica à liderança institucional corrupta. Mas a ameaça da mentalidade de grupo é mostrada durante a corrida aos bancos em *Loucura americana* e *A felicidade não se compra*. Esse envolvimento sofisticado com — e a apreciação de — ideologias políticas é central para o cânone Capra/Riskin e faz parte do modelo dos filmes políticos americanos desde a década de 1940 até os dias atuais.

A posição do indivíduo triunfante contra as forças autoritárias também mobiliza uma trajetória messiânica em muitos desses filmes. Enquanto a separação entre Igreja e Estado coloca em primeiro plano o secularismo na vida política americana, a narrativa da redenção e a presença do salvador, bem como o simbolismo e a iconografia cristãos, colocam as trajetórias teológicas cristãs no centro dos filmes de Capra. Muitas fábulas modernas avaliadas criticamente em termos de postular uma figura de Cristo, como *Edward mãos de tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990) e *Um homem fora de série* (*The Natural*, 1984), também são frequentemente citadas como pertencentes ao corpo de filmes que carregam o legado de Capra. As figuras de Cristo³ nas obras do cineasta são

3 Uma figura de Cristo ou messias é um personagem real ou fictício que se

colocadas ou como potenciais salvadoras do povo, como no caso de Jefferson Smith, ou servem de inspiração para o espectador ao liderar pelo exemplo de sua própria redenção, como com George Bailey.

A construção de papéis femininos fortes é central para o cânone Capra/Riskin — o cinismo de Babe Bennett e Ann Mitchell serve como contraponto às qualidades messiânicas de Longfellow Deeds e John Willoughby, respectivamente. Os bate-bocas e as interações espirituosas e brilhantemente roteirizadas de Robert Riskin caracterizaram a “batalha dos sexos”, vista tanto nos filmes abertamente políticos quanto nas comédias malucas — mais notoriamente em *Aconteceu naquela noite*. A construção dos papéis femininos em um nível linguístico posicionava as mulheres no mínimo como iguais aos homens. Como James Monaco apontou, muitos dos filmes dessa época mostravam “uma relação mais equilibrada entre homens e mulheres do que é hoje comum” (2000 [1971], p. 296). A capacidade de Riskin de misturar discursos idealistas com diálogos inteligentes e penetrantes é um legado que os roteiristas ainda tentam emular.

Fusão do passado e presente

assemelha a Cristo por meio de suas ações ou narrativas, em oposição à figura de Jesus, que é uma representação real do próprio Jesus (MALONE, 1997, p. 76).

Como Roffman e Purdy discutem, o cinema de problemática social floresceu durante as décadas de 1930 e 1940, em uma época em que a opinião da esquerda liberal se intensificou em Hollywood, durante a presidência de Franklin D. Roosevelt. Uma de suas principais teses é de que essa era de filmes sociais de esquerda liberal foi destruída pelas atividades do Comitê de Atividades Antiamericanas [em inglês, House Un-American Activities Committee - HUAC] no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. É interessante que o renascimento de filmes que se enquadram na tradição de Capra tenha ganhado predominância no início dos anos 1990, quando a presidência de Bill Clinton (1993-2001) introduziu uma administração democrata, após o republicanismo linha-dura dos anos Reagan. A década de 1980 pode ter sido a era da *glasnost* (abertura) que viu o fim oficial da Guerra Fria, com a destruição do Muro de Berlim em outubro de 1989. Mas ela é geralmente determinada, por um lado, pela militância da corrida armamentista e pelo programa de mísseis *Guerra nas Estrelas*; e, por outro, pela cultura capitalista e yuppie, definida pelo mantra "a ganância é boa"⁴. Como Ian Scott aponta, "a era Reagan [...] viu Hollywood cada vez mais se esquivar de praticamente qualquer tipo de discurso político. Era quase como se os anos 1950 estivessem sendo revisitados" (2000, p. 83). Em termos cinematográficos, pelo

⁴ A citação veio do filme *Wall Street – Poder e cobiça* (*Wall Street*, 1987), mas foi adotada como uma ideia inspiradora pelas próprias pessoas que satirizava.

menos, a década de 1990 se tornou uma reação contra a insularidade da década anterior; e com os democratas habitando a Casa Branca e o presidente um fã confesso de cinema, não é de se admirar que Hollywood tenha começado a fazer filmes que referenciavam não apenas a Era de Ouro da produção cinematográfica da esquerda liberal das décadas de 1930 e 1940, mas também retratar personagens políticos que se assemelhavam à última grande figura do liberalismo político na Casa Branca: John F. Kennedy. Hollywood está olhando para trás; não apenas para o passado histórico, mas também para sua própria trajetória cinematográfica.

Essas duas noções de passado são mobilizadas, em termos gerais, de duas maneiras diferentes nos estudos de caso. *Dave - Presidente por um dia* são ambientados no presente, mas, ao referenciar conscientemente as obras de Capra/Riskin e ao empregar tipos de personagens reconhecíveis e tropos narrativos, as obras evocam uma “estrutura de sentimento” (Drake, 2003, p. 192) da era clássica de Hollywood dos anos 1930/50, em vez de uma reconstrução da especificidade histórica. A nostalgia é evocada através da referência à iconografia cultural cinematográfica e histórica e essa evocação, de acordo com a formulação de Drake dos filmes retrô, é uma característica estilística de todas as obras. No entanto, não se trata apenas da nostalgia pela nostalgia — os filmes de Capra/Riskin a que fazem referência mobilizam debates sofisticados em

torno da ideologia democrática, e as obras contemporâneas procuram criticar não apenas as situações políticas atuais, mas também a complacente mitologia idealizada da história americana. O passado e o presente se fundem, literalmente, em *Pleasantville - A vida em preto e branco* e *De volta para o presente*. Ambos os filmes são ambientados no presente e no passado e, embora nenhum deles seja um filme abertamente político ao estilo de *Meu querido presidente*, os dois se envolvem diretamente com as fontes da iconografia cultural e trabalham ativamente para desconstruir uma noção idealizada de nostalgia e o clichê do anseio dos Estados Unidos por inocência.

Bem-vindo à “Terra devastada”: motivos em *Pleasantville* e em *De volta para o presente*

A sequência de abertura de *Pleasantville - A vida em preto e branco* conduz o espectador pelo que o diretor Gary Ross chama de “A Terra devastada” da cultura televisiva contemporânea, antes de parar em um canal a cabo dedicado a reprises de sitcons dos anos 1950 — algo “caseiro e confortável”⁵. A série fictícia *Pleasantville* é colocada em oposição à vida doméstica de David: pais divorciados, uma irmã rebelde e uma mãe tentando entrar no mundo do namoro pós-divórcio. Sua adoração

⁵ Todas as citações do diretor foram retiradas de seus comentários na edição em DVD de *Pleasantville - A vida em preto e branco*.

pelo programa é dividida entre seu conhecimento das tramas e personagens da história e um desejo secreto pela representação da comunidade estável e da família nuclear. Isso é crucialmente não um desejo de como as coisas costumavam ser, mas de como as coisas costumavam ser nos filmes. Os estágios iniciais da narrativa, portanto, mobilizam tanto a nostalgia como valorização do passado cultural quanto o conceito de nostalgia como perda. O mundo da série *Pleasantville - A vida em preto e branco* é metonimicamente representativo dos anos 1950 — e dos anos 1950 da cultura televisiva. No entanto, uma vez que David e Jennifer são realmente colocados dentro do mundo ficcional, a narrativa trabalha no sentido de “desfazer os limites constritivos de suas fantasias culturais projetadas sobre domesticidade, sexualidade, gênero e comunidade” (GRAINGE, 2003a, p. 204). O mundo primitivo da cidade de *Pleasantville - A vida em preto e branco* reflete a ideologia mítica de um “mundo mais amável e gentil” que nunca existiu realmente, mas é a memória cultural duradoura dos anos de Eisenhower (1953 - 61). À medida que o filme se desenrola, *Pleasantville - A vida em preto e branco* se mostra não mais amável e gentil, mas um mundo de repressão eisenhoviana. Na sequência de abertura, onde *Pleasantville - A vida em preto e branco* foi retratada como um oásis de estabilidade, em meio à devastação cultural, a esterilidade e a ameaça implícita das ruas suburbanas vazias da “vida real”, a realidade da retórica reacionária e de di-

reita de *Pleasantville* - *A vida em preto e branco*, que a mantém monocromática, torna a própria cidade uma terra devastada, em contraste com o "Jardim do Éden" que é a Alameda dos Namorados.

Ao contrário do filme de Ross, *De volta para o presente* evoca uma especificidade histórica definida. O filme começa em outubro de 1962, na noite em que o presidente Kennedy se dirigiu à nação sobre a Crise dos Mísseis de Cuba. A sequência de créditos ocorre no contexto de artigos reais de jornais e vídeos da época, com a iconografia significando a estilística dos anos 1960 e a ansiedade nuclear. Sob a crença equivocada de que os russos lançaram uma bomba nuclear, Calvin Webber e sua esposa grávida, Helen, fecham-se em seu abrigo nuclear e não saem por 35 anos. O abrigo onde o filho deles, Adam, cresce, torna-se uma cápsula do tempo dos valores do início dos anos 1960. Eles fazem agradecimentos antes das refeições e Adam aprende línguas, ciências e boxe com seu pai, enquanto aprende dança e a maneira correta de tratar uma dama com sua mãe. Quando ele finalmente emerge na Los Angeles atual, tudo parece ser um deserto pós-nuclear de bêbados, lixo nas ruas e povoado por uma raça de "mutantes" que pertencem, aparentemente, a ambos os sexos ao mesmo tempo. No entanto, esse microcosmo da América pré-lapsária versus os benefícios duvidosos da modernidade é apresentado de maneira sutilmente crítica. Tanto *De volta para o presente* quanto *Pleasantville* - *A*

vida em preto e branco usam pastiche e práticas de citação para significar as décadas de 1960 e 1950, respectivamente. Mas o fato de se concentrarem em este-reótipos de representação histórica não significa que tenham evacuado o significado historicista e a profundidade temporal (GRAINGE, 2003a, p. 207), mas sim que eles estão utilizando práticas textuais pós-modernas para criticar tanto o sentido de passado quanto o de presente do espectador.

Pleasantville - *A vida em preto e branco* situa sua comédia fictícia dentro do cânone das séries de televisão reais dos anos 1950. *De volta para o presente* as mobiliza de uma maneira ligeiramente diferente. A “normalidade” de Calvin e Helen é posicionada contra a versão idealizada da vida familiar americana, conforme mostrada nos programas que eles assistem – ou melhor, no mesmo episódio de *The Honeymooners* (1955-56) que eles veem repetidamente. O diretor Hugh Wilson os descreve como “Ozzy e Harriet em uma viagem de ácido”⁶ e, embora o registro de atuação das cenas ambientadas no abrigo seja baseado no estilo dessas séries de TV, essa prática de citação destaca as expectativas não realistas de relacionamentos e vida familiar anunciadas por essas séries. Durante seus 35 anos no subsolo, o relacionamento do casal é emocionalmente congelado no tempo: Calvin se torna cada vez mais distante; Helen busca refúgio no vinho de

⁶ No *featurette* Hugh Wilson: *Interview on Blast From the Past* (1999), DVD.

cozinha, enquanto enlouquece silenciosamente. O abrigo se torna uma versão de pesadelo do Jardim do Éden, enquanto a moderna Los Angeles acima fornece tanto o cenário de terra devastada, quanto o de Éden. A beleza do mar e do céu, relegada pelos americanos modernos, é redescoberta através dos olhos inocentes de Adam, e a casa dos Webbers é reconstruída em um belo local verde nos arredores da cidade — um pequeno pedaço da América dos anos 1960 nas margens do mundo moderno.

“Eu estava pensando, à luz da situação, deveríamos chamá-lo de Adam. Isso não é um sacrilégio, é?” – De volta para o presente (1999)

Como afirmei anteriormente, o herói dos filmes de Capra/Riskin geralmente é o homem trivial idealista e pé-no-chão, e essa é uma tradição mantida na fábula contemporânea de Capra. O herói homônimo de *Dave - Presidente por um dia* é um trabalhador comum deslocado para o mundo corrupto da política da Casa Branca. Quando o presidente Bill Mitchell sofre um grave derrame, Dave Kovic — seu sócia — é contratado para substituí-lo. Sua ingenuidade idealista, no entanto, o leva a eliminar a corrupção e a burocracia endêmicas e, ao fazê-lo, inspira os políticos cansados ao seu redor. Isso é destacado na sequência em que Dave e seu amigo contador, Murray Blum, descobrem como economizar US\$ 650 milhões do orçamento federal. “Quem faz essas contas?”, pergunta um chocado Murray. “Se eu administrasse meu negócio

dessa maneira, estaria falido.” Ao começar a trabalhar com pouco mais que uma calculadora e por meio de um processo de bom senso e gerenciamento de dinheiro, eles atingem seu objetivo, com Dave recebendo aplausos entusiasmados do Gabinete, como consequência. Esse é um exemplo perfeito da tradição de Capra de valores de cidade pequena fornecendo instrução e educação aos poderes governantes autoritários. Esse *ethos* é construído com base na apresentação da visão idealista de Dave acerca da responsabilidade do governo em encontrar um emprego “para cada americano que queira um”. Na diegese do filme, esse programa de emprego é comparado ao *ethos* do *New Deal* de Roosevelt, fundindo assim o presente ficcional com o passado sociopolítico real.

Assim como Dave Kovic, Andrew Shepherd, de *Meu querido presidente*, também é uma versão idealizada do tipo de pessoa que parte do eleitorado americano realmente deseja na Casa Branca. O uso no filme de paralelos visuais entre o presidente fictício e o falecido John F. Kennedy mobiliza uma nostalgia pela era dourada de “Camelot”, mas também coloca o governo Shepherd dentro da tradição liberal da esquerda inclusiva do governo Kennedy. A sequência de abertura consiste em uma montagem com efeitos de foco suave de reminiscências — de dentro da própria Casa Branca — da herança democrática da América, incluindo fotos dos presidentes Roosevelt e Kennedy. À medida que a crise em torno da liderança de Shepherd se intensifica, ele é frequentemente

enquadrado com um retrato de Kennedy atrás dele, para que o público associe o personagem fictício ao ícone carismático de liderança e martírio. A abordagem da esquerda liberal em relação à política, o envolvimento com questões políticas contemporâneas e o diálogo que emula os bate-bocas característicos dos roteiros de Riskin — tão evidentes no roteiro de Aaron Sorkin para *Meu querido presidente* — são elementos definidores da empreitada posterior de Sorkin, a série altamente política e politizada *The West Wing* (1999-2006).

O idealismo de cidade pequena é reduzido a um microcosmo em *De volta para o presente* e é o sonho de Calvin Webber que, quando chegar a hora, seu filho ingressará no deserto pós-nuclear e “reconstruirá a América do jeito que ela costumava ser”. Com sua combinação de inocência de olhos arregalados e intelecto altamente educado, Adam é construído como uma versão mais cerebral de Longfellow Deeds — ele não tem noção do valor dos certificados de ações que possui (10.000 títulos de cada na IBM, AT&T e Polaroid), da mesma forma que Deeds parece ter pouco interesse na fortuna que lhe foi legada. No entanto, em uma subversão das expectativas de um conto de Capra, Adam não mostra interesse em ser o redentor ou salvador de ninguém. Suas prioridades são cuidar dos pais e encontrar uma esposa.

A qualidade messiânica que foi identificada nos filmes de Capra é mobilizada, em maior ou menor grau, nos

estudos de caso. *Dave* segue um padrão repetitivo de “renascimento”: o corrupto Bill Mitchell renasce quando o idealista Dave Kovic o substitui. Esse novo e melhorado presidente Mitchell então “morre” para dar lugar ao vice-presidente Nance, e Dave retorna à sua vida normal, mas ele próprio renasce metaforicamente com o desejo de entrar na vida política e no serviço público. O legado de Bill Mitchell e seu programa de emprego é defendido pelo novo presidente. A invasão da ideologia política através da “morte” e do “renascimento” de um indivíduo evoca a narrativa messiânica de *Adorável vagabundo*, mas também a fábula quase religiosa *O despertar de uma nação* (*Gabriel Over the White House*, 1933). Da mesma forma, David em *Pleasantville - A vida em preto e branco* se torna o salvador idealista quando, durante a cena do julgamento no clímax do filme, seu discurso libera o “potencial” interno dos cidadãos da cidade, incluindo seu “pai”. Quando as portas do tribunal são abertas, o poder do discurso visionário de David entrega toda a cidade de Pleasantville ao vibrante Technicolor. Enquanto *Pleasantville - A vida em preto e branco*, com suas cercas de estacas e comunidade aparentemente harmoniosa, inicialmente se assemelha a cidades idealizadas, como Bedford Falls em *A felicidade não se compra*, é somente depois que Jennifer e David introduzem a possibilidade de mudança empoderadora que *Pleasantville - A vida em preto e branco* torna-se a cidade verdadeiramente ideal de democracia, inclusão e tolerância. No entanto, apesar da qualidade

messiânica da trajetória narrativa de David e do fato de que Pleasantville faz referência a todos os movimentos culturais artísticos, do modernismo aos direitos civis e o feminismo, a religião em si está visivelmente ausente.

Embora *De volta para o presente* evite a arrogância política, ele se envolve diretamente com uma narrativa religiosa de forma mais explícita do que os outros textos. Acreditando que são os únicos sobreviventes da explosão nuclear, os Webber batizam seu filho de Adam e, quando ele finalmente chega à superfície, conhece uma garota chamada Eve. O casal é filho da era nuclear e apresenta duas versões da história — Eve representando o presente como o conhecemos e Adam o presente como poderia ter sido. Adam é o homem comum original, mas também é considerado um messias irônico — e relutante — para os habitantes pobres da moderna Los Angeles. A unidade familiar — pai, mãe e filho — é vista como a sagrada família por um bêbado local, que então monta um santuário sobre o abrigo, tornando-se o automeado arcebispo dessa nova “igreja”. No entanto, embora Adam tenha sido criado com valores cristãos, o filme não defende um retorno a esses valores e não adota uma retórica amada pela direita cristã americana. O longa satiriza tanto a adesão da sociedade contemporânea à religião da Nova Era quanto a representação idealizada dos valores familiares tradicionais. As maneiras e crenças anacrônicas de Adam são tratadas com desconfiança e intolerância pelas pesso-

as que o encontram, mas ele mesmo abraça todas as pessoas e suas crenças sem questionamentos. Da mesma forma que *Pleasantville - A vida em preto e branco* clama por inclusão e tolerância, *De volta para o presente* anuncia a mesma mensagem, mas de uma forma menos óbvia e mais contida. Ainda que evite o envolvimento direto com a ideologia política, *De volta para o presente* não carece de um discurso político: a especificidade histórica e o uso de um certo tipo de iconografia situa seu engajamento político em termos globais.

Iconografia no cinema de Hollywood

Os ícones e a iconografia podem, como explica Albert Boime (1998), ser manipulados para fins políticos. Para fins cinematográficos, a natureza icônica dos símbolos políticos americanos — desde os prédios em Washington DC até figuras como Franklin Roosevelt e John F. Kennedy — torna-se um significante do discurso político. As obras políticas que estou discutindo utilizam esses significantes da democracia americana para situar suas narrativas nos princípios ideológicos que esses ícones incorporam. Mas, ao implantá-los nas narrativas visuais, os textos cinematográficos também procuram apropriar-se dos ícones em sua própria retórica política. No estudo de Boime, os principais monumentos da vida pública americana foram apropriados por meio de um modelo de patriotismo de direita. Os textos com os

quais estou lidando originam-se em uma época em que a retórica da esquerda liberal era promulgada tanto em Washington, por meio do governo Clinton, quanto em Hollywood. No entanto, embora evoquem o passado político e antigas representações cinematográficas da vida política, eles estão envolvidos em um relacionamento altamente sofisticado e crítico com a herança política da América e com a situação política atual. Longe de esvaziar a história da política ou carecer de uma historicidade do presente, esses filmes estão atentos à herança do passado político e ao posicionamento do presente político em relação ao passado.

A experiência visual de *Dave - Presidente por um dia* e *Meu querido presidente* é caracterizada pelas cenas externas da Casa Branca e dos prédios do Capitólio, e por meio de recriações detalhadas dos espaços internos — os escritórios dos funcionários, as suítes residenciais e o próprio Salão Oval. A escala e os detalhes desses conjuntos lembram as enormes recriações dos edifícios do Capitólio, usados por Capra em *A mulher faz o homem*. Filmes como este postulam símbolos nacionais como representantes dos ideais de igualdade e liberdade, que são os alicerces da democracia política americana. No entanto, o estudo de Boime explora como esses símbolos foram monopolizados pela Nova Direita:

Nas mãos de um Jesse Helms ou de um George Bush, esses ícones assumiram um caráter exclusivista que

contrariava diretamente seu propósito declarado. Certos setores foram autorizados a se apropriarem dos símbolos da América e a excluir dessa associação qualquer pessoa que não concordasse com sua ideologia. (BOIME, 1998, p. 8)

Por meio da criação de uma estrutura de sentimento que lembra o caráter e o *ethos* de *A mulher faz o homem* e colocando seus presidentes fictícios muito claramente no campo da esquerda liberal, as narrativas funcionam não apenas para lembrar como o público costumava ver seus ícones da democracia política (como inclusivos e tolerantes, em oposição ao excludentes e xenófobos), mas também para reapropriá-los à esquerda. Boime usa o exemplo da emenda constitucional de 1995, apresentada pelos republicanos e derrotada por pouco, para criminalizar a queima de bandeiras. O presidente americano faz argumentos em defesa do direito democrático do povo de queimar a bandeira como sinal de protesto. Durante sua administração, o presidente George W. Bush – um republicano – falou sobre a introdução de outra emenda para criminalizar a queima da bandeira americana, e essa tentativa de aprová-la falhou por um único voto (MARTIN, 2006).

Ao passo que *De volta para o presente* e *Pleasantville - A vida em preto e branco* evitam a iconografia do passado político, ambos utilizam ícones da América para criar uma iconografia satírica de valores culturais (DRAKE,

2003, p. 208). Enquanto os filmes discutidos no parágrafo anterior envolvem ícones da ideologia política, esses dois utilizam a iconografia do cotidiano. A visão de Adam Webber sobre a América moderna não é definida pelo elevado idealismo inscrito na arquitetura de Washington DC, mas pelos supermercados 24 horas, pelos Holiday Inns idênticos e *sex shops* do centro de Los Angeles. Ambos os filmes também fazem uso narrativo de um dos grandes símbolos da vida cultural americana: os *diners* [pequenos restaurantes]. Em *Pleasantville - A vida em preto e branco*, este se torna um dos principais locais de mudança e da nova e vibrante cultura jovem iniciada por David e Jennifer. O desenvolvimento do subúrbio de Los Angeles é traçado em *De volta para o presente* por meio de um *soda jerk* [estabelecimentos que preparavam e serviam sorvetes e refrigerantes], que é erguido no terreno da antiga casa dos Webbers. Fornecendo milk-shakes e oportunidades de trabalho para os jovens aspirantes de 1965, o lugar se degenerou em um bar decadente em 1999. Da mesma forma, o filme também subverte sutilmente outra grande instituição americana: o beisebol. Apesar da impressionante coleção de cartões de seu pai e explicações intermináveis sobre as regras, o jogo não significa nada para Adam até que ele realmente assiste a uma partida ao vivo. O jogo, no entanto, é entre os times gays locais, junto com líderes de torcida travestis. Embora *De volta para o presente* possa, superficialmente, parecer defender uma retórica tradicional de “valores

familiares”, a aceitação de Adam da contracultura americana postula uma ideologia muito mais inclusiva e subversiva do que revela uma leitura inicial⁷.

Em sua leitura de filmes retrô/nostálgicos, Philip Drake explora a afirmação de Frederic Jameson de que os filmes nostálgicos “devem uma hipoteca à música” (JAMESON, 1991, p. 286). A música, para Jameson, se torna um dos significantes usados para evocar nostalgia no filme nostálgico, mas sem ter nenhum sentido ou significado ideológico. Drake, por outro lado, explora como a música pode transformar “o sentido da narração visual” (DRAKE, 2003, p. 186). A música em *Pleasantville - A vida em preto e branco* não é usada apenas para localizar os eventos no período da década de 1950, mas se torna um dispositivo narrativo de maneira semelhante à gradual colorização da cidade, embora de forma menos óbvia. Uma cena crucial, quando David conta aos jovens reunidos as histórias de “O apanhador no campo de centeio” e “As aventuras de Huckleberry Finn”, tem como pano de fundo duas peças musicais: “Take 5”, de Dave Brubeck, e “So What”, de Miles Davis, de seu álbum “Kind of Blue” (ambas as peças foram gravadas em 1959). São as únicas partituras de jazz na trilha sonora e ambas as peças foram faixas importantes na evolução do jazz de

⁷ Da mesma forma, *Campo dos sonhos* (*Field of Dreams*, 1989) promove o encontro da contracultura dos anos 1960, encarnada em Ray e sua esposa, com os valores eternos da vida americana, representados pelo beisebol, naquela que foi uma das fábulas de Capra mais significativas dos anos 1980 (BROWN, 1997, p. 229-30).

forma livre, porque desconstruíram e reconfiguraram o gênero tradicional. Gary Ross explica que a escolha dessas faixas foi utilizada para significar a mudança de humor na cidade — em vez da inocência do rock 'n' roll, inicialmente associada ao restaurante, a música significa a transformação cultural do movimento *folk/beatnik* e uma crescente consciência intelectual. Isso também está fortemente associado à boemia americana: as obras de arte referenciadas no filme são todas pertencentes a movimentos europeus, mas as faixas de jazz nesta cena estão associadas com a evolução cultural que colocou em primeiro plano Jackson Pollock, Andy Warhol e outros. Não se trata apenas do crescimento intelectual dos jovens, mas também do desenvolvimento cultural da própria América. A música também é usada como forma de repressão pela Câmara de Comércio conservadora, que defende que a única música permitida é Perry Como, Johnny Mathis e “The Star-Spangled Banner” [o hino nacional]. Longe de simplesmente evocar nostalgia, a música é usada para narrativizar a luta ideológica.

De volta para o presente também usa música para fornecer comentários adicionais à narrativa. Isso é claramente demonstrado na cena final, quando Adam tenta convencer seu pai de que a Guerra Fria acabou. A recusa de Calvin em aceitar que o “Império do Mal” realmente desistiu sem que um tiro fosse disparado parece cômica e é apenas um reflexo antiquado da mentalidade da Guerra

Fria. Mas essa xenofobia e paranoia não são tão diferentes de parte da retórica que ouvimos hoje (o “Eixo do Mal”, por exemplo, e a contínua “Guerra ao Terror” que está sendo elevada a novos níveis por Donald Trump). Esta sequência final é encerrada com a canção de 1972 de Randy Newman, “Political Science”⁸, que explica não apenas a paranoia dos Estados Unidos de que o resto do mundo os odeia, mas também que a solução é lançar uma bomba nuclear sobre qualquer um que discorde deles: “E todas as cidades do mundo inteiro / serão apenas mais uma cidade americana”. A incompreensão de Adam sobre as instituições culturais americanas, sua aceitação inclusiva da contracultura, sua educação e habilidades de linguagem são uma reminiscência dos estereótipos implantados por Hollywood para retratar os europeus. Adam, o novo homem idealizado da era pós-nuclear, torna-se um estranho, não apenas para a vida moderna, mas também para a América. É essa ideologia inclusiva, no entanto, que é promovida na narrativa do filme e isso, combinado com o final da canção satírica de Newman, fornece um alerta contra a insularidade da ideologia sociopolítica estadunidense.

A dialética entre individualismo populista e responsabilidade coletiva, identificada como parte integrante do cânone Capra/Riskin, fica evidente nos estudos de

⁸ Na esteira da guerra no Iraque, “Political Science” foi adotada como um hino não oficial por algumas estações de rádio dos Estados Unidos como uma demonstração de sentimento anti-Bush.

caso, mas com a problemática acrescida do “Culto da Personalidade”. Andrew Shepherd corre o risco de perder a presidência, não por más escolhas políticas ou pelo governo ineficaz, mas porque se recusa a se envolver em uma guerra de caráter com seu rival republicano. No meio dessa crise, no entanto, ele se pergunta quanto do eleitorado votou nele por empatia diante da morte de sua esposa. A política moderna se mostra tanto — se não mais — sobre aparência e ponto de vista quanto sobre propriamente política e ideologia. As pessoas vão beber areia, diz Shepherd, não porque estão com muita sede, mas porque não conseguem distinguir entre verdade e mentira. Ou o que é importante e o que não é. A problemática da política democrática está bem traçada: o governo deve ser escolhido pelo povo e sua individualidade deve ser protegida; mas uma liderança forte é necessária para tomar as decisões corretas para um eleitorado muito complacente ou muito ignorante para tomá-las por si.

A responsabilidade coletiva e os perigos inerentes à mentalidade de grupo são evidentes em Pleasantville. A retórica de direita da Câmara de Comércio funciona para suprimir as mudanças em andamento na cidade e os habitantes são pegos em uma celeuma de ódio destrutivo contra os “negros” do lugar. Sob a liderança da Câmara, torna-se responsabilidade da cidade garantir que não ocorram mais mudanças em *Pleasantville - A vida em preto e branco*, instigando um código de conduta destinado a

garantir que todos os cidadãos sejam “cortesês” e “agradáveis” uns com os outros, mas é, na realidade, uma grave violação das liberdades civis. O discurso final de David ao tribunal durante o julgamento é, no entanto, uma afirmação do indivíduo e um apelo à inclusão unificada para proteger a nova utopia democrática. Esse sonho de inclusão, igualmente presente em *De volta para o presente* e *Dave*, reflete a visão de unidade social vista nos filmes de Capra *Aconteceu naquela noite* e *A felicidade não se compra*.

“A memória é quase o último lugar de esperança” – Gary Ross

Ao escrever sobre o cinema nostálgico, Frederic Jameson descreveu como ele evitou “seu presente completamente, e registrou sua deficiência historicista ao se perder na fascinação hipnotizante de imagens luxuosas de gerações passadas específicas” (1991, p. 294). Sinto que isso é uma simplificação exagerada da maneira pela qual os filmes e outras mídias, como a fotografia, interferem em nossa noção do que é “o passado”. Como o jornalista e acadêmico Thomas Kielinger apontou em um artigo, o passado é uma presença perene por meio da ação das imagens da mídia, de modo que, uma vez que algo é registrado dessa maneira, pode nunca se tornar verdadeiramente uma “coisa do passado” (KIELINGER, 2004, p. 26). O resultado é que o presente está em constante mediação e negociação com o passado e a noção de pretérito. O cinema, como afirmam

muitos teóricos, é uma forma de comunicação e a sua linguagem de escolha é a semiótica – o sistema de signos e significantes que criam significado. Para que esses significantes forneçam o significado correto, no entanto, as pessoas precisam reconhecer os signos que estão sendo implantados. Assim, é lógico que os sinais serão extraídos de uma herança cultural compartilhada. Em termos cinematográficos, a “Era de Ouro” de Hollywood construiu as estruturas semióticas e narrativas sobre as quais todos os textos cinematográficos subsequentes seriam construídos. A parceria de Frank Capra e Robert Riskin criou o modelo para as comédias malucas e filmes de problemáticas sociais que ainda são usados até hoje. Quase todos os relacionamentos entre homens e mulheres nos filmes que discuti – de Sydney Wade e Andrew Shepherd em *Meu querido presidente* a Adam e Eve em *De volta para o presente* – são caracterizados por suas disputas verbais espirituosas e igualdade intelectual, lembrando as comédias malucas de década de 1930.

Esses filmes não estão, no entanto, apenas olhando para o passado através de “óculos coloridos nostálgicos” (JAMESON, 1991, p. 288), mas sim usando uma linguagem semiótica para se envolver criticamente com a relação da cultura pós-moderna com o passado. *Pleasantville - A vida em preto e branco* e *De volta para o presente* se envolvem criticamente não apenas com a maneira como representamos o passado para nós mesmos,

mas também com a forma como construímos nossa visão de nós mesmos no presente. Sinto que isso seria impossível de alcançar se não tivéssemos senso de nossa própria historicidade. A citação acima de Gary Ross identifica a tendência nostálgica que Jameson discute. O objetivo de *Pleasantville - A vida em preto e branco*, como ele continua explicando, é desconstruir essa ideologia específica do passado e mostrar como o último lugar de esperança deve ser o futuro. Da mesma forma, os filmes ambientados no mundo político podem criar estruturas de sentimento que evocam os dias de glória das obras de Capra/Riskin, mas não estão simplesmente ansiando por uma vida política do passado ficcional, e sim envolvendo-se com questões que fazem parte do clima político presente. Os realizadores destes filmes — e vários artistas a eles associados — podem recorrer a evocações do passado, porém, ao fazê-lo, permitem que a política entre em diálogo com a cultura. Embora a formulação de Jameson possa ser um ponto de partida para entender a natureza da nostalgia e como ela é aproveitada nos filmes, a considero muito negativa e limitante, quando aplicada ao cinema contemporâneo. Capra e Riskin deixaram um legado cinematográfico duradouro e, ao se apropriar de suas estruturas e métodos, o cinema contemporâneo pode enriquecer o presente, explorando o passado histórico e desconstruindo nossa idealização cultural dessa história.

Detalhes do colaborador

Laura Crossley é professora de Cinema na Universidade de Bournemouth, com doutorado pela Universidade de Manchester; seu PhD investigou noções de nação e identidade na trilogia *O senhor dos anéis* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) de Peter Jackson. Suas áreas de interesse se concentram nas representações da identidade nacional britânica no cinema e na televisão, nas estrelas e no estrelato britânicos e na função da nostalgia no cinema.

Referências

- BERGMAN, A. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992 [1971].
- BOIME, A. *The Unveiling of National Icons: A Plea for Patriotic Iconoclasm in a Nationalist Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BROWN, S. 'Optimism, Hope and Feelgood Movies: The Capra Connection'. In: MARSH, C.; ORTIZ, G. (Ed.). *Explorations in Theology and Film*. Oxford: Blackwell, 1997, p. 32-219.
- DRAKE, P. 'Mortgaged to Music: New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema'. In: GRAINGE, P. (Ed.). *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 183-201.
- GRAINGE, P. 'Colouring the Past: *Pleasantville* and the Textuality of Media Memory'. In: GRAINGE, P. (Ed.). *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 2003a, p. 19-202.
- '. 'Introduction'. In: GRAINGE, P. (Ed.), *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 2003b, p. 1-20.
- HAYWARD, S. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londres: Routledge, 2000.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991.

KIELINGER, T. 'We Germans Can Never Escape'. *The Observer*. Londres, 30 de maio de 2004, p. 26.

MALONE, P. '*Edward Scissorhands*: Christology from a Suburban Fairy-Tale'. In: MARSH, C.; ORTIZ, G. (Ed.). *Explorations in Theology and Film*. Oxford: Blackwell, 1997, p. 73-86.

MARTIN, P. 'Anti-Flag-Burning Amendment to US Constitution Fails by a Single Vote', *World Socialist Web Site*. Oak Park, 30 de junho de 2006, disponível em <https://www.wsws.org/en/articles/2006/06/flag-j30.html>. Acesso em 14 de abril de 2016.

MONACO, J. *How to Read a Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1971].

NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

RAEBURN, J. '*American Madness* and American Values'. In: GLATZER, R.; RAEBURN, J. (Ed.). *Frank Capra: The Man and His Films*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1975.

ROFFMAN, P.; PURDY, J. *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

SARRIS, A. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*. Chicago: Da Capo Press, 1996 [1968].

STURKEN, M. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering*. Berkley: Califórnia University Press, 1997.

SCOTT, I. *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

TELFORD, W. R. 'Jesus Christ Movie Star: The Depiction of Jesus in the Cinema'. In: MARSH, C.; ORTIZ, G. (Ed.). *Explorations in Theology and Film*. Oxford: Blackwell, 1997, p. 40-115.

WILLET, R. 'The Nation in Crisis: Hollywood's Response to the 1940s'. In: DAVIES, P.; NEVE B. (Ed.). *Cinema, Politics, and Society in America*. Manchester: Manchester University Press, 1981, p. 195-220.

ZAGARRIO, V. '*It Is (Not) a Wonderful Life*: For a Counter-Reading of Frank Capra'. In: SKLAR, R.; ZAGARRIO, V. (Ed.). *Frank Capra: Authorship and the Studio System*. Filadélfia: Temple University Press, 1998, p. 64-93.

CINEMA E POLÍTICA NA ERA ROOSEVELT: O "AMERICAN DREAM" NOS FILMES DE FRANK CAPRA (1933- 1945)^{1 2} WAGNER PINHEIRO PEREIRA

1 Publicado originalmente nos Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH • São Paulo, julho 2011.

2 Texto baseado na pesquisa realizada para a minha dissertação de mestrado, "Guerra das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)", orientada pela Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato e defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH- USP), em 2003. A versão final do texto encontra-se com a publicação no prelo. Ver: PEREIRA, Wagner Pinheiro. O Poder das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011.

Nosso cinema conquistou o primeiro lugar no mundo. Ele reflete nossa civilização para o estrangeiro. As ideias, as aspirações e os ideais de um povo livre e da própria liberdade.

Franklin Delano Roosevelt

Maybe there really wasn't an America, maybe it was only Frank Capra.

John Cassavetes

A presente comunicação tem como proposta central a análise dos ideais do *American Way of Life* (Estilo de vida americano) e do *American Dream* (Sonho americano) expressos nas produções cinematográficas dirigidas pelo cineasta Frank Capra durante o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt (1933 - 1945), nos Estados Unidos da América. Considerado o cineasta mais representativo e premiado do período, Frank Capra discutiu em seus filmes questões relacionadas aos temas da Grande Depressão Econômica da década de 1930, do espírito do otimismo da política econômica do *New Deal* (Novo Acordo) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), criando um conjunto fílmico que disseminava os ideais, princípios e valores fundamentais da identidade nacional coletiva americana e que buscava configurar um projeto de monumentalização mítica da História dos Estados Unidos da América.

Ao recuperar esse significativo momento histórico dos EUA e utilizar o cinema como objeto de estudo e fonte histórica, acredito poder demonstrar que as produções cinematográficas de Frank Capra realizadas nas décadas de 1930 e 1940 são significativas para a compreensão das ideologias que orientaram o governo de Franklin Delano Roosevelt e para a discussão sobre a relação entre cinema e política. Além disso, o mapeamento dos aspectos comuns, diferenciais e específicos das imagens e mensagens políticas veiculadas pelo cinema norte-americano possibilita a compreensão da natureza do governo Roosevelt e das mudanças políticas e culturais que ele introduziu nos Estados Unidos da América. No que tange à indústria cinematográfica, serão objetos de análise: a política governamental referente ao cinema (legislação, políticas de crédito e censura); a postura do cineasta Frank Capra em relação aos programas políticos, ideias e valores governamentais e; os principais assuntos tratados em suas produções cinematográficas.

Cultura e poder político: o cinema como arma de propaganda

A primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação de governos que utilizaram os meios de comunicação, a educação e a produção cultural como instrumentos de propaganda para difundir a ideologia oficial e conquistar o apoio das massas ao novo tipo de poder instaurado.

A história da propaganda política moderna está intimamente ligada ao desenvolvimento da política, da sociedade e da cultura de massas, consolidada a partir da década de 1920, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação.³ Valendo-se de ideias e conceitos, a

3 O termo *propaganda* possui uma conotação pejorativa ao sugerir estratégias manipuladoras de persuasão, intimidação e engano, estando relacionado às lutas ideológicas do século XX. O seu emprego original, para descrever a propagação sistemática de crenças, valores e práticas, remonta ao século XVII, quando o Papa Gregório XV promulgou, em 1622, a *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (“Sacra Congregação para a Propagação da Fé”), uma missão organizada pelo Vaticano para disseminar a fé no “Novo Mundo”, reviver e fortalecer o poder da Igreja na Europa e, principalmente, contra-atacar as ideias rivais da Reforma Protestante. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a palavra foi empregada em todas as línguas europeias, referindo-se de forma generalizada tanto a difusão de ideias políticas e religiosas, quanto à publicidade dos anúncios comerciais. Já a propaganda política de caráter nacional tem como marcos as cerimônias políticas da Revolução Francesa (1789) e o progressivo surgimento da sociedade de massas. A propaganda moderna se fez presente na Primeira Guerra Mundial (1914–1918), quando os governos em luta se deram conta de que os métodos tradicionais de recrutamento não obtiveram sucesso em repor o número de combatentes necessários para o *front* de batalha. Necessitaram, então, conquistar o apoio da opinião pública e, para isso, utilizaram os meios de comunicação de massas, como a imprensa de grande tiragem, o rádio, o cinema e todos os novos processos de reprodução gráfica, para disseminar mensagens favoráveis às diretrizes da política estatal em tempos de guerra. Esses veículos de comunicação introduziram possibilidades inéditas no que se refere à persuasão e à propagação de ideias, em virtude de sua atuação ainda mais eficaz sobre o imaginário dos indivíduos. Além de utilizar os meios de comunicação como instrumento de propaganda política, os governos também fizeram uso da censura e da manipulação de informações que foram combinadas a crescente aplicação da guerra psicológica empreendida contra a moral do inimigo. Depois da Primeira Guerra Mundial, a propaganda governamental prosseguiu nos países democráticos, ainda que as agências oficiais preferissem, a partir de então, referir-se a ela com eufemismos do tipo “serviços de informação” ou “educação pública”. Esse afã por evitar a palavra foi motivado pela ideia de sua incompatibilidade com os ideais da democracia, já que a palavra *propaganda* foi sendo associada cada vez mais com os emergentes Estados unipartidaristas, tais como a União Soviética e a Alemanha nazista, que a empregaram abertamente em sua terminologia oficial. Nas democracias ocidentais, a palavra *propaganda* era vinculada à noção de *Totalitarismo*, termo polêmico que, até 1945, foi empregado para definir as ditaduras nazifascistas e, durante a Guerra Fria, a União Soviética e os demais Estados comunistas. Cf. CLARK, Toby. *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. pp.7-9.

propaganda os transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer governo, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças ao monopólio dos meios de comunicação, exerce controle rigoroso sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial. O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica; tenta suprimir dos imaginários, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre a vida coletiva. Em governos dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas.⁴

⁴ As reflexões teóricas sobre propaganda política apresentadas foram extraídas do estudo de:

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Vargasismo e no Peronismo* (Campinas: Papirus, 1998. pp.35-36.); DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política* (São Paulo: Difel, 1963); DRIENCOURT, Jacques. *La propagande, nouvelle force politique* (Paris: Librairie Armand Collin, 1950); TCHAKHOTINE, Serge. *A Mistificação das Massas pela Propaganda Política*. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967) e nas considerações de ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*, em especial quando a autora diz que “nos países totalitários, a propaganda e o terror parecem ser duas faces da mesma moeda”. Cf. ARENDT, Op.cit., p.390.

Dentre todos os meios de comunicação utilizados para exercer tal influência psicológica o cinema foi bastante privilegiado, tendo sido utilizado para fins políticos inicialmente pelos estadunidenses em 1898, durante a Guerra Hispano-Americana, e logo depois pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902). No entanto, foi somente a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que os líderes políticos definitivamente descobriram a grande influência que este novo meio de comunicação exercia sobre as massas e não tardaram em utilizá-lo como arma de propaganda política. De forma precursora, Lênin, na época da Revolução Russa de 1917, já afirmava: “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante. Deve ser e será o principal instrumento cultural do proletariado” (Apud. PUDOVKIN, 1958. p.44.). Nesse contexto mundial, em vários países - sob o controle de governos de égide democrática ou ditatorial de extrema-direita ou esquerda - foram criados departamentos de censura e leis que regulamentavam a produção, distribuição e exibição cinematográfica, numa tentativa de preservar a produção nacional frente à concorrência estrangeira. No en-

5 *The Battle of Manila Bay* (A Batalha de Manila, Vitagraph, 1898), que reconstituiu a batalha ocorrida nas Filipinas entre americanos e espanhóis, durante a Guerra Hispano-americana, é considerado por muitos historiadores de cinema como a primeira produção cinematográfica utilizada como peça de propaganda política. Cf. FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993. p.83. No entanto, considero que somente podemos falar da produção de um “cinema de propaganda” a partir da Primeira Guerra Mundial, momento em que ocorreu a sua utilização de forma mais sistemática e em maior escala.

tanto, é importante apontar que no caso das democracias liberais houve, em geral, a preocupação de orientar a instrumentalização política do cinema de forma que a mensagem propagandística não fosse apresentada de forma tão direta, explícita e agressiva, como ocorreu com o cinema de propaganda produzido pelos regimes políticos de massas europeus e latino-americanos, já que numa democracia moderna, de tipo ideal, os meios de comunicação mantêm-se plurais, a fim de escapar a uma tutela política única, e o direito de liberdade de expressão é garantido.

O cinema político de Frank Capra e o “American Dream”

Nas décadas de 1930 e 1940, período em que as plateias norte-americanas encontravam-se abaladas pela “Grande Depressão” econômica e pela Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), não houve outro cineasta mais premiado e admirado que Frank Capra, um imigrante italiano, que capturou como ninguém o espírito otimista do *New Deal* do presidente Franklin Delano Roosevelt. Os filmes de Frank Capra falavam de pessoas comuns, que esqueciam as diferenças para se unirem em torno de um mesmo ideal. Talvez fossem até um pouco ingênuos, mas esses filmes são um retrato inegável da democracia norte-americana em seu melhor estado, transmitindo uma sensação de segurança e otimismo em sua crença na força dos valores democráticos, na

liberdade de expressão e no desejo norte-americano de progresso. Seus filmes mais representativos da política do *New Deal* tinham como temas centrais a confiança no poder do homem comum e empreendedor (*self-made-man*) - personificado de maneira ideal por Gary Cooper e James Stewart - que vence as dificuldades através do seu caráter moral e determinação; a exaltação das virtudes do regime democrático norte-americano e; a denúncia da corrupção dos poderosos e do capitalismo desonesto. Para Frank Capra, seus filmes eram uma nota de agradecimento aos Estados Unidos da América.

Nascido em Palermo em 1897, numa família pobre e com mais seis irmãos, Frank Capra mudou-se para a Califórnia em 1903, aos seis anos de idade. Formou-se em Engenharia Química e com a eclosão da Primeira Guerra Mundial alistou-se no exército norte-americano. Após o final do conflito, passou três anos perambulando pelos estados do Oeste, ganhando a vida, entre outras coisas, como vendedor ambulante. Começou em Hollywood como roteirista de comédias de curta-metragem (*gagman*) para Hal Roach e Marck Sennett. Quando o comediante Harry Langdon deixou o estúdio de Sennett, levou Frank Capra consigo para dirigir suas produções independentes.

Frank Capra teve bastante êxito, pois os longas-metragens que dirigiu para Harry Langdon - *Vagabundo*, *vaga-*

bundo, vagabundo (Tramp, Tramp, Tramp, 1926), *O homem forte* (The Strong Man, 1926) e *Pinto-calçado* (Long Pants, 1927) – colocou o comediante de cara de bebê na linha de frente da comédia muda, ao lado de Charles Chaplin, Buster Keaton e Frank Lloyd. Até que Harry Langdon, exasperado com mexericos de Hollywood, segundo os quais o cineasta era o principal responsável pelo seu êxito, despediu-o. Dali por diante, Harry Langdon perdeu rapidamente a posição de destaque que até então ocupara, enquanto que Frank Capra iniciou a sua carreira na Columbia Pictures, um estúdio marginal e independente dirigido por Harry Cohn, que lhe deu total liberdade de ação. Seus filmes, populares e rentáveis, ajudaram a manter o estúdio ileso durante toda a “Grande Depressão” e lhe realçaram a reputação quando o sucesso de suas produções elevou os estúdios da Columbia da pobreza ao status de grande produtora cinematográfica.

Sobre o papel político do cinema americano no cenário da Grande Depressão Econômica é curioso perceber, conforme aponta Robert Sklar, em *História Social do Cinema Americano*, que “de determinados ângulos e a certas luzes, o craque da Bolsa de Valores de 1929 e a Grande Depressão da década de 1930 podem ser apresentados como um maravilhoso golpe de sorte para os cineastas norte-americanos. Durante toda uma geração eles haviam sido censurados e caluniados como subversores dos valores da classe média. Depois, como que por um

ato da Providência, veio de improviso o desastre social e econômico, confundindo e dispersando seus inimigos, os defensores da herança cultural norte-americana. Escancaram-se os portões celestiais e o cinema dos Estados Unidos, como proclamaram universalmente os seus cronistas, ingressou na sua idade de ouro: Hollywood passou a ocupar o centro do palco da cultura e da consciência da América, fazendo filmes com uma força e um ímpeto até então desconhecidos e que depois disso nunca mais se viram. As fitas de cinema não somente divertiram e entretiveram a nação enquanto durou sua mais severa desordem econômica e social, mantendo-a coesa por sua capacidade de criar mitos e sonhos unificadores, mas também a cultura cinematográfica dos anos trinta passou a ser uma cultura dominante para muitos norte-americanos, proporcionando novos valores e ideais sociais em substituição às velhas tradições feitas em pedaços.” (SKLAR, 1978, p.189)

A Grande Depressão é contemporânea de uma verdadeira idade de ouro: mais de 500 filmes são produzidos em 1930, apesar do aumento dos orçamentos imposto pela nova técnica. A sociedade norte-americana questiona seus valores e encontra nas salas de cinema um refúgio à altura de sua confusão. Uma nova geração impõe uma profunda renovação dos gêneros que se preocupam em captar a grande transformação de que são contemporâneos. Edificam-se novos valores, proporcionando aos

Estados Unidos o substrato de esperança que Franklin D. Roosevelt saberá traduzir em termos políticos.

Em meados da década de 1930, quando o governo Roosevelt começou a colocar em prática as medidas que caracterizavam o *New Deal*, a indústria cinematográfica estava totalmente recuperada da crise gerada pela Grande Depressão, provocada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929. Tal recuperação despertou o interesse do governo que tentou tirar partido das salas lotadas pelos espectadores em busca de entretenimento para esquecer, pelo menos por alguns momentos, as grandes dificuldades que os esperavam lá fora. Portanto, o cinema hollywoodiano, em consonância com as políticas públicas levadas a cabo pelo governo, começou a produzir filmes cujos roteiros tentaram disseminar a confiança e o otimismo na recuperação econômica dos Estados Unidos.

Em paralelo a esta situação econômica tão peculiar, assistimos a uma forte preocupação social no cinema norte-americano que irá desenvolvendo-se ao longo de toda a década. Desta maneira apareceram filmes que, com formas muito distintas, plasmam algumas das ideias defendidas pelo presidente Roosevelt durante seu governo nos Estados Unidos da América.

Antes mesmo da chegada de Franklin Delano Roosevelt a presidência dos Estados Unidos, Frank Capra começou a

realizar alguns filmes que discutiam temas políticos e sociais desse período conturbado da história norte-americana. Naquele período, Frank Capra encontrava-se já vinculado aos estúdios da Columbia, onde realizava todo o tipo de gênero cinematográfico: espetáculos militares, aventuras, melodramas, romances e comédias. Reiniciou o seu ofício cômico quando, em 1931, começou a colaborar com Robert Riskin, teatrólogo de Nova York colhido na rede de arrasto lançada em Hollywood a fim de recolher escritores de teatro após o advento do cinema sonoro. No entanto, nem o roteirista, nem o gênero de comédia eram essenciais, ao estilo de fantasia de Frank Capra. Fantasia como aqui se usa a palavra, aplica-se não só a ilusões sobrenaturais, mas também a construções padronizadas de entretenimento popular, um modo de retratar as questões e conflitos das relações humanas de sorte que tudo acabe dando certo - um modo de agradar ao público com os vislumbres do proibido ou do impossível sem transtornar os valores ou crenças convencionais.

O filme *Loucura americana* (*American Madness*, 1932), inspirado na política do presidente Franklin Roosevelt, foi a primeira produção cinematográfica a tratar o tema da "Grande Depressão" nos Estados Unidos. Na trama, Thomas Dickson, o presidente de um grande banco, começa a ser criticado pela diretoria quando institui uma política de empréstimo aos menos favorecidos e dá emprego a um ex-presidiário como relator chefe. Com a ajuda inconsciente de Phyllis, a descontente esposa de

Dickson, o desonesto executivo Cyril Cluett realiza um assalto para saldar dívidas de jogo. Sob o contexto da “Grande Depressão” e com a disseminação de informações especulativas sobre a quantia real de dinheiro roubada do banco, a população entra em pânico e corre desesperadamente para retirar suas economias, devido à possibilidade iminente de falência daquela instituição bancária. No final, antes de ser obrigado a decretar falência, o presidente é salvo pelas pessoas que haviam sido beneficiadas com a sua política de empréstimo, que conseguem, milagrosamente, convencer a multidão a continuar acreditando na segurança daquela instituição bancária.

Seguindo-se a Loucura Americana, Frank Capra produziu suas duas comédias fantasiosas de maior sucesso: *Dama por um dia* (*Lady for a Day*, 1933) e *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934). Esses dois filmes, sobretudo o último, têm sido equivocadamente descritos como “comédias amalucadas” (*screwball comedies*). No entanto, é importante apontar a distinção: Nas comédias amalucadas, os amalucados são os ricos, que, às vezes, recrutam os menos abonados (como em no filme *Irene, a Teimosa - My Man Godfred*, onde o homem pobre, na realidade, é um homem rico disfarçado) e, às vezes, inspiram as pessoas comuns a derrotá-los em seu próprio jogo (como em *Midnight*). Nas fantasias cômicas de Frank Capra, a imaginação vem de baixo e requer o reconhecimento e a participação dos

ricos ou poderosos para fazer que os sonhos do “homem comum” se realizem.

Aconteceu naquela noite é a clássica expressão cinematográfica de um importante subgênero do entretenimento popular norte-americano: o amor e a comédia bem-educados e recatados. A fórmula começa com uma jovem rica entediada e voluntariosa, à procura de uma aventura, e um homem pobre, imaginativo e ambicioso. O destino junta-os. Ela descobre que está metida numa tremenda confusão, mas a inteligência do rapaz a salva. A vontade dela o fascina e a imaginação dele a enleva, e antes que eles se deem conta do que está acontecendo, se apaixonam um pelo outro. Trata-se de uma fantasia de mobilidade social ascendente e de comédia romântica, uma comédia de submissão e recompensa. A moça rica renuncia à liberdade pelo herói, o rapaz pobre casa sua vitalidade e sua visão com a classe social dominante. Este gênero obteve sucesso perante os críticos e o público de cinema, fazendo com que *Aconteceu naquela noite* fosse o primeiro filme a receber todos os cinco prêmios principais da Academia de Arte e Indústria Cinematográficas: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Roteiro.

Mais uma vez ambientado no contexto da “Grande Depressão” econômica, Frank Capra produz o filme *Dama por um Dia*, que tem como personagem principal Annie Maçã, uma vendedora de rua que começa a viver um

drama ao saber que a filha Louise, educada longe de sua presença, desde criança, pretende visitá-la, acompanhada de seu noivo, um rico e belo fidalgo espanhol. O problema é que Louise acredita que sua mãe é uma alta dama da sociedade. E para ajudar Annie a sair dessa confusão, Dude, um gângster almofadinha, busca encontrar uma solução para que Louise e seu príncipe vivam felizes para sempre; afinal, como lembra Dude ao governador e ao prefeito de Nova York: “Ouçam, vocês acreditam em contos de fadas, não acreditam?” É claro que eles acreditam e, mais uma vez, pessoas detentoras de poder e autoridade fazem que o fim do conto de fadas se concretize. Essas intervenções são mágicas num sentido muito semelhante ao dos primeiros desenhos animados de Walt Disney: acreditamos nelas no contexto da imagem na tela, sentimo-nos estimulados e satisfeitos por tudo o que acontece, mas, no fim, é fantasia pura e simples. No entanto, Frank Capra queria alcançar efeitos sócio-políticos mais significativos.

Em sua autobiografia, *Frank Capra: The Name Above the Title* (Frank Capra: o nome acima do título, 1971), o cineasta conta sua própria ideia da intervenção que provocou essa mudança: um homem calvo, que usava óculos de lentes grossas, foi à sua casa quando ele se estava muito doente e, sob o som de um discurso de Adolf Hitler transmitido pelo rádio ao fundo, chamou-o de covarde por abandonar, num momento em que o mundo

estava em crise, sua responsabilidade de disseminar uma mensagem de esperança, e não empregar seus talentos criativos de modo que servisse melhor aos propósitos de Deus e da humanidade: “Você pode falar com centenas de milhões, por duas horas - e no escuro”. A partir desse acontecimento, Frank Capra começou a realizar uma série de filmes com conteúdo político-social: *O galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), *Horizonte perdido* (*Lost Horizon*, 1937), *Do mundo nada se leva* (*You Can't Take It With You*, 1938), *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), *Adorável vagabundo* (*Meet John Doe*, 1941), a série de documentários *Por que Lutamos* (*Why We Fight*, 1942-1945) e *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946).

Essa utilização da arte para disseminar uma mensagem político-ideológica que marcou a trajetória cinematográfica de Frank Capra nas décadas de 1930 e 1940, pode ser compreendida, segundo Philip French, pelo fato que “a chegada da política do *New Deal* de Roosevelt, com sua crença na possibilidade de progresso através de organização e reforma social, causou nos produtores e realizadores de Hollywood um senso de responsabilidade e otimismo maior do que eles tinham demonstrado nos primeiros anos da década” (FRENCH, 1985. p.40.).

Nesse sentido, Frank Capra não estava sozinho ao insistir em fazer filmes sobre temas sociais contemporâneos quando outros cineastas se voltavam, cada vez

mais, para os filmes de gênero ou os assuntos históricos. Mas a tendência dos filmes sociais de Hollywood no final da década de 1930 buscava focalizar problemas restritos ou comportamentos aberrantes, tais como: as condições das favelas em *Beco sem saída* (*Dead End*, 1937) de William Wyler; a multidão linchadora em *Fúria* (*Fury*, 1936), de Fritz Lang; a situação penosa de um ex-condenado em *Só se vive uma vez* (*You Only Live Once*, 1937) de Fritz Lang. Frank Capra foi o único diretor de Hollywood que tentou construir em seus filmes um modelo em larga escala da sociedade norte-americana.

Quando passou da fantasia para uma versão idealizada das relações sociais, Frank Capra não precisou alterar radicalmente sua maneira de ver as coisas; em lugar disso, tornou a arrumar e a enfatizar os elementos do seu estilo anterior. O herói imaginativo continuou essencial à sua fórmula, conquanto se tornasse mais parecido com o povo, mais bucólico e idealista. O papel da imprensa e da publicidade continuou a ser importante e as figuras revestidas de autoridade continuaram a ter participação significativa na validação do conto de fadas. As principais mudanças referiam-se aos ricos: as jovens ricas tornavam-se inadequadas ao herói e o poder dos homens abastados, mais sinistro do que benigno, tema de redenção ou, quando isso falhava, de oposição.

No coração do herói o lugar da moça rica é ocupado por uma mulher que trabalha; em vez de receberem a ajuda

da riqueza e do poder, os sonhos do herói são ajudados pelo “povo” que se congrega atrás dele. Para poder concretizar-se, o mito social de Frank Capra exige o reconhecimento e a participação do povo comum; é um mito em que se assegura ao público que este também terá um papel para representar.

O primeiro exemplo do novo cinema político de Frank Capra foi *O galante Mr. Deeds*. Neste filme, Longfellow Deeds, um interiorano idealista vai para Nova York para receber uma herança de 20 milhões de dólares. Na cidade grande, ele se envolve em um romance com uma esperta jornalista e se torna alvo da imprensa sensacionalista, de implacáveis homens de negócio e de parentes ambiciosos. Por causa das matérias sensacionalistas, uma tremenda multidão de desempregados fica em frente a sua casa, acusando-o de esbanjar milhões enquanto eles passam fome. Desiludido com a sociedade, Deeds resolve abandonar toda a sua fortuna, por esta trazer-lhe muita encrenca. No entanto, no momento de sua partida, ocorre a sua conversão social: um velho camponês desempregado invade a sua casa e ameaça matá-lo por achar que Deeds é um milionário arrogante. Comovido pela situação miserável desse homem, Deeds resolve utilizar a sua fortuna em benefício dos necessitados, dando-lhes lotes de terra e dinheiro. É a concretização do ideal da política econômica do *New Deal* de ajuda aos desempregados da Grande Depressão. Assustados com a estranha decisão

do milionário e com receio de não tirar proveito da fortuna, seus sócios e parentes internam-lhe num hospício. Dessa forma, para poder continuar realizando seu projeto, Deeds terá de enfrentar políticos profissionais, burocracia, corrupção e o alto mundo dos negócios, numa batalha judicial sobre sua sanidade mental.

O galante Mr. Deeds estreou em 12 de abril de 1936, e fez um grande sucesso entre o público e a crítica. Deu lucros superiores a 1 milhão de dólares para a Columbia Pictures, mais o prêmio de Melhor Filme do National Board of Review e o Oscar 1936 de Melhor Diretor. Outras indicações para o Oscar incluíram: Melhor Filme, Melhor Ator (Gary Cooper), Melhor Roteiro e Melhor Som.

Após o sucesso de *O galante Mr. Deeds*, Frank Capra decidiu investir na produção do seu projeto mais audacioso - *Horizonte perdido*, que conta a história de um grupo de pessoas muito diferentes entre si, cujo avião cai nas montanhas do Himalaia. Em busca de ajuda, eles acabam encontrando o mundo mítico e maravilhoso de Shangri-Lá, onde ninguém envelhece mais. A paz, a serenidade e a sabedoria de seus habitantes ensinam-lhes o verdadeiro valor da vida, enquanto se apaixonam pelo estilo de vida do lugar. *Horizonte perdido* é considerado uma exceção entre os filmes de Frank Capra, por causa de seu desvio da temática "norte-americana", no entanto, é neste filme que fica mais perceptível os valores da democracia idealizados pelo cineasta. Elogiado pelos

críticos e adorado pelo público, o filme foi indicado para as sete principais categorias do Oscar, vencendo nos quesitos de Melhor Direção de Arte e Melhor Montagem. Durante a Segunda Guerra Mundial, uma nova edição do filme atenuou a mensagem pacifista e inseriu um conteúdo de propaganda antinipônica no enredo.

No ano seguinte, Frank Capra retorna a temática norte-americana em *Do mundo nada se leva*, filme ganhador dos Oscars de Melhor Filme e Melhor Diretor de 1938, além de acumular outras cinco indicações. Esta comédia acompanha as maluquices da família Vanderhof, que segue uma filosofia de vida muito curiosa: faça tudo o que você quiser, desde que você esteja se divertindo. Na trama, a protagonista Alice Sycamore, uma pessoa estável que encabeça uma família liberal, se apaixona por Tony Kirby, o filho muito decente e centrado do magnata Anthony P. Kirby. Devido a uma confusão, as duas famílias conhecem de novo os prazeres simples e as alegrias da vida: o amalucado Martin Vanderhof faz o magnata Kirby recordar sua humanidade, deixando de ligar tanto para o lucro. Kirby cancela o negócio que teria arruinado a possibilidade de amor e felicidade de seu filho com Alice Sycamore, a neta de Martin Vanderhof. No final do filme, os Kirbys compartilham do calor humano e do reconhecimento da família Vanderhof.

Já o filme *A mulher faz o homem* é considerado pelos críticos como a maior obra-prima populista do cinema nor-

te-americano. Tendo recebido onze indicações ao Oscar, o filme conta a história de Jefferson Smith, um líder de escoteiros de uma pequena cidade, que é escolhido para ocupar uma cadeira vaga do Senado norte-americano, pois os políticos corruptos do estado estavam seguros de que esse jovem ingênuo e idealista poderia ser facilmente manipulado pelo corrupto senador Paine. No entanto, quando Smith apresenta um projeto de lei para a construção de uma área de acampamento para todas as crianças e jovens dos Estados Unidos, no mesmo lugar em que os políticos corruptos precisavam para realizar suas atividades ilegais, eles tentam, de qualquer forma, destruir a reputação do jovem senador. Percebendo a corrupção a sua volta, mas ainda mantendo a convicção de seus ideais de "democracia", "liberdade" e "justiça", Smith, com a ajuda de sua secretária Sanders, leva esse caso de corrupção ao Senado, na esperança de que ele possa despertar os princípios de honestidade e humanidade que ainda restam aos outros senadores. Dessa forma, nesse filme, ao invés de apresentar as instituições norte-americanas positivamente, como puras e dignas de elogios, Frank Capra elogia os "valores americanos" da nação, da honestidade do homem simples e do *self-made-man*, criticando os próprios jogos de bastidores urdidos numa instituição com o prestígio do Senado. No fundo, ficam salvaguardadas as virtudes das instituições democráticas, desde que se apoiem em "homens novos", que devem ser aqueles a quem compete construir a "Nova América".

Durante o contexto da Segunda Guerra Mundial, Frank Capra realiza *Adorável vagabundo*, que conta a história de uma jornalista que, sob o pseudônimo “John Doe” (“João Ninguém”), escreve uma série de cartas em que anuncia o seu suicídio na noite de Natal, como protesto contra toda a miséria, hipocrisia e corrupção que existem no mundo. Transformado em herói popular, o fictício “John Doe” ganha um corpo e voz na pessoa do mendigo Long John Willoughby. Ao ser colocado para discursar na rádio de D.B. Norton, “John Doe” prega a filosofia de ajuda e amor ao próximo, e daí para frente, são criados “Clubes John Doe” em todos os estados do país. A partir de então, o ambicioso capitalista de tendência fascista, D.B. Norton financia e encoraja a organização dos “Clubes John Doe”, lançando uma convenção, na qual pretende que “Doe” o nomeie candidato à presidência dos Estados Unidos, através da criação de um “Terceiro Partido” nos moldes nazifascista. Contudo, “John Doe” se recusa a participar da trama de Norton, e este o denuncia como um farsante. Enredado numa situação que não pode controlar, sendo desacreditado pela opinião pública e vendo-se impotente em face do poder econômico e do controle dos meios de comunicação de massa exercido por Norton, Long John Willoughby decide cumprir a falsa promessa de suicídio de “John Doe”. No entanto, quando estava preste a concretizá-la, Long John é persuadido por Ann a não saltar, pois ele deveria reerguer os ideais do movimento “John Doe” e lutar con-

tra o poder corrupto de D.B. Norton. Contudo, Adorável Vagabundo é o primeiro filme de Frank Capra sem um “Final Feliz” (Happy End), importante característica do cinema clássico Hollywood. O que demonstra o complicado quadro político-ideológico que o mundo vivia naqueles anos da Segunda Guerra Mundial.

Após o ataque japonês à base norte-americana de Pearl Harbor, a direção da propaganda política ficou sob a responsabilidade do general George C. Marshall e do presidente Franklin D. Roosevelt. O poderoso general tomou a iniciativa de convidar para participar dos projetos do governo e das Forças Armadas, o cineasta mais premiado de Hollywood - Frank Capra -, sugerindo-o a produção de documentários: “Eu nunca fiz nenhum documentário”, disse-lhe Capra. “E eu nunca fui general de cinco estrelas”, respondeu-lhe Marshall.⁶

Assim, sob a égide do Ministério da Guerra dos Estados Unidos e liderada pelos cineastas Frank Capra, Anatole Litvak e Anthony Veiller foi iniciada a produção da série *Por que lutamos?* (1942 - 1945), composta de sete documentários, que deveriam prioritariamente explicar à sociedade norte-americana, o porquê da participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, já que até aquele momento o discurso oficial (de caráter iso-

⁶ Cf. CAPRA, Frank. *The Name Above the Title. An Autobiography*. Nova York: Da Capo Press, 1997. p. 327.

lacionista) havia a considerado um “conflito europeu”. A série buscou também guiar as emoções para o alistamento dos norte-americanos nas forças armadas e simultaneamente esclarecer a opinião pública norte-americana sobre os principais acontecimentos da guerra. O primeiro documentário, *Prelúdio à guerra*, tratava o tema da ascensão do Fascismo na década de 1930 na Itália e no Japão; o segundo, *A ameaça nazista*, tratava da ascensão do Nazismo na Alemanha e da preparação dos nazistas para a guerra, terminando com o ataque alemão à Polônia; o terceiro, *Dividir e conquistar*, narrava a história dos primeiros anos da guerra. Os três seguintes eram expressões de solidariedade com a resistência na Inglaterra, Rússia e China: *A batalha da Inglaterra*, *A batalha da Rússia* e *A batalha da China*. O sétimo e último documentário da série, *A guerra chega à América*, trata com quem, o que, onde, porquê e como se formou a nação norte-americana, “a maior república democrática”, e explica qual a importância que desempenharia os Estados Unidos com sua entrada na Segunda Guerra Mundial.

Em geral, os filmes de guerra passaram a ser prestigiados pelos grandes estúdios, pelo governo e pelas Forças Armadas. Além de definir com precisão os inimigos, tais filmes deveriam apresentar os vários cenários da guerra. Nesta senda, foram produzidos vários filmes sobre as campanhas das tropas norte-americanas na Europa, África e Ásia. A análise dos filmes mais repre-

sentativos desse gênero, produzidos no período, permite apontar os seguintes princípios fundamentais: 1) filmar episódios e batalhas destacando a participação dos Estados Unidos; 2) enfatizar o heroísmo e a bravura do soldado norte-americano; 3) destacar o poder bélico das Forças Armadas dos Estados Unidos; 4) identificar com precisão, valendo-se de mapas do local onde se passa o conflito abordado pelo filme; 5) exibir breve documentário com imagens feitas nas frentes de combate e 6) apresentar pequena mensagem do líder das tropas aliadas na região apontando as grandes dificuldades enfrentadas, mas, ao mesmo tempo, transmitindo otimismo quanto a vitória que se avizinha.

Após o final da guerra, Frank Capra, juntamente com os cineastas William Wyler e George Stevens, fundou a Liberty Films, um estúdio cinematográfico independente de Hollywood. A primeira produção do novo estúdio foi o filme *A felicidade não se compra*. Considerado o último grande trabalho de Frank Capra, uma espécie de testamento dos ideais do *New Deal* do presidente Roosevelt, o filme conta a história de George Bailey, uma pessoa que sempre pensou primeiro no próximo e sacrificou seus sonhos em benefícios de outros, e que está à beira do suicídio, em razão das maquinações financeiras de Henry Potter, o homem mais rico da região. Mas tantas pessoas oram por ele que Clarence, um anjo que há 220 anos espera cumprir uma missão que lhe permita ganhar asas, é mandado a Terra, para

tentar fazer George mudar de ideia, demonstrando sua importância através de momentos importantes do seu passado (visualizado cinematograficamente a partir de recursos de flashbacks). O aspirante a Anjo foi encontrá-lo na Véspera de Natal, à noite, prestes a saltar de uma ponte nas águas geladas que corriam embaixo. Fazendo-se visível e identificando-se, falou de sua missão e comentou que seria um desperdício, porque ele vinha sendo importante para muita gente. Ante o ceticismo de seu protegido, que se sentia um fracassado, o amigo espiritual mostrou-lhe várias situações que teriam acontecido se ele não tivesse nascido. A morte do irmão, a tristeza da esposa que ficaria solteira, a situação lastimável de sua cidade, etc. Seus princípios otimistas em relação ao homem conseguem fazer do sofredor um herói, que mesmo em momentos difíceis não sucumbe às armadilhas de um mundo hostil. Ao final surge a recompensa: todos da cidade se reúnem para angariar a quantia de dinheiro necessária para pagar a dívida de George Bailey. Nesta noite mágica, George Bailey, sua família e amigos celebram felizes o Natal, enquanto o anjo finalmente ganha as suas asas.

No período posterior ao governo Roosevelt, Frank Capra perdeu seu ímpeto político, produzindo, contra sua vontade, uma série de filmes comerciais para os grandes astros-produtores Bing Crosby, Frank Sinatra e Glenn Ford, tais como: *Nada além de um desejo* (Riding High, 1950), *Órfãos da tempestade* (Here Comes the

Groom, 1951), *Os viúvos também sonham* (A Hole in the Head, 1959) e o remake *Dama por um dia* (A Pocketful of Miracles, 1961).

Percebendo que nas décadas de 1950 e 1960, Hollywood estava sendo controlada por “astros produtores” e que o cineasta havia perdido a sua posição de destaque na idealização e realização de filmes, Frank Capra decidiu se aposentar, dedicando seus últimos anos de vida para redigir a sua autobiografia: *Frank Capra: The Name Above the Title*.

Referências

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BORDWELL, David. “O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II: Documentário e Narratividade Ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998.

CAPRA, Frank. *The Name Above the Title. An Autobiography*. Nova York: Da Capo Press, 1997.

CASEY, Steven. *Cautious Crusade. Franklin D. Roosevelt, American Public Opinion, and the War Against Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

CLARK, Toby. *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

DIGGINS, John P. *The Proud Decades: American in War and Peace. 1941 - 1960*. New York: W.W. Norton & Co., 1989.

DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política*. São Paulo: Difel, 1963.

DRIENCOURT, Jacques. *La propagande, nouvelle force politique*. Paris: Librairie Armand Collin, 1950.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FRENCH, Philip. "Kings of the Underworld". In: LLOYD, Ann & ROBINSON, David. *Movies of the Thirties*. Londres: Orbis, 1985

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação das massas". In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KENNEDY, David M. *Freedom From Fear. The American People in Depression and War. 1929 - 1945*. New York, Oxford University Press, 1999.

LEUCHTENBURG, William. *Franklin D. Roosevelt and the New Deal*. New York, Harper & Row, 1963.

MARIENTRAS, Elise. *Les Mythes Foundateurs de la Nation Americaine*. Brussels: Complexe, 1992.

_____. *Nous, le Peuple. Les Origines du Nationalisme Américain*. Paris: Gallimard, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. "Fontes Audiovisuais: A História Depois do Papel". In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. "A Ditadura das Imagens: Cinema e Propaganda nos Regimes Políticos de Massas da Europa e da América Latina (1922 - 1955)" In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et alii. (Orgs.). *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.

_____. *O Império das Imagens de Hitler: O Projeto de Expansão Internacional do Modelo de Cinema Nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. São Paulo: Tese de Doutorado em História Social (FFLCH-USP), 2008.

_____. *O Poder das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2011 (No prelo).

_____. *24 de Outubro de 1929: A Quebra da Bolsa de Nova York e a Grande Depressão*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

PUDOVKIN, Vsevolod L. *Film Technique and Film Acting*. Vol. II. Nova York: 1958.

ROSS, Steven J. (Ed.). *Movies and American Society*. Malden: Blackwell Publishing, 2002.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema. A Era dos Estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

TCHAKHOTINE, Serge. *A Mistificação das Massas pela Propaganda Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Scritta, 1993.

O PROPAGANDISTA EXPERIMENTAL: FRANK CAPRA E A FORMA DA VERDADE¹

RICHARD SOWADA

À primeira vista, colocar Frank Capra na posição de uma figura importante no *continuum* experimental e de vanguarda pode parecer contraintuitivo no contexto de sua produção de longas-metragens e perspectivas políticas conhecidas. Por outro lado, minha tese de 2019, *Tricked into Truth: Frank Capra's Movements of the Mind*²,

¹ Publicado originalmente em *Senses of Cinema*, nº 100, janeiro de 2022.

Disponível online em: <http://www.sensesofcinema.com/2022/feature-articles/the-experimental-propagandist-frank-capra-and-the-shape-of-truth/>

Tradução de Joana Negri.

² Richard Valentin Sowada, "Tricked into truth: why we fight and Frank Capra's movements of the mind", PhD dissertation, 2019.

procura demonstrar o contrário. Nela e através das lentes da série de Capra sobre a Segunda Guerra Mundial, *Por que lutamos*, examino a relação do autor com teóricos e cineastas soviéticos, suas colaborações com exploradores da forma como Joris Ivens e o domínio forense de edição e uso de arquivo de Capra. Entrelaçada a isso, está a sua relação com públicos e estruturas que espelham as de Maya Deren, Craig Baldwin, Bruce Conner, Santiago Álvarez e outros. Esta pesquisa reformula a relação de Capra com a forma e a tradição cinematográfica para colocá-lo como um colaborador importante e não reconhecido do *continuum* experimental e, ao fazê-lo, demonstra uma abordagem magistral da maneira como o significado é construído. Embora haja uma variedade de pontos de entrada para examinar essa contribuição por meio de padrão, montagem ou teoria cognitiva, são as noções de geografia, geometria e cartografia que parecem as mais palpáveis e que fornecem a perspectiva mais clara da maneira como Capra trabalha com a ciência do significado.

Entre 1942 e 1945, Frank Capra foi encarregado pelo Departamento de Guerra dos Estados Unidos de produzir sete “filmes de orientação”³, projetados para educar civis americanos e militares sobre o papel dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. O que Capra conse-

³ Barry E. Cardwell, *Film and Motivation – The ‘Why We Fight’ Series* (Carlisle Barracks PA, Army War Coll, 1991), p. 58.

guiu produzir foi uma série de filmes que transcendiram a forma tradicional de documentário e de informação para criar um estilo de filmagem que fundia técnicas de montagem soviéticas, documentário americano e tradições de cinejornais e teorias de vanguarda.⁴ Intitulada *Por que lutamos*, a série tem sido descrita pelo historiador e crítico de cinema Mark Harris “como a única realização cinematográfica de guerra”.⁵ O diretor contemporâneo de Capra, William Wyler, disse que *Por que lutamos* “terá uma vida mais longa do que *E o Vento Levou* e terá um efeito maior no desenvolvimento da mídia cinematográfica”⁶, enquanto Thomas Bohn a cita como “um dos melhores exemplos fílmicos de orientação/propaganda militar já produzidos.”⁷

Mas os filmes da série são o que parecem? Superficialmente, eles são repletos de narração densa e informações geopolíticas complexas, transmitidas nas linguagens de documentário e de cinejornal: mas será que o significado da série (em oposição à informação) é transmitido de maneira muito diferente da forma de cinejornal sob a qual está camuflada? Eu afirmo que, em

⁴ J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1976), p. 197.

⁵ Mark Harris, *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. (London: Canongate Books, 2014), p. 382.

⁶ *Ibid.*

⁷ Thomas W. Bohn, “An Historical and Descriptive Analysis of the Why We Fight Series” (1970): 0419-0419, p. ii

Por que lutamos, Capra deliberadamente empregou princípios geométricos e científicos para criar uma forma única de pseudodocumentário experimental, cujo significado não existe nos fatos e informações apresentados, mas nos espaços imaginativos entre eles.

A série de Capra marcou um afastamento significativo da realidade, ou do documentário de “realidade da câmera”⁸, visto em contemporâneos do cineasta como William Wyler, John Ford, John Huston e George Stevens, cujo trabalho no campo é dramaticamente contado na excelente não ficção de Mark Harris “Five Came Back”.⁹ Fora do trabalho de Capra, essas formas tradicionais e lineares tiveram seu próprio impacto criativo e político, mas foram projetadas para relatar eventos reais cronologicamente, com materiais que foram testemunhados de eventos ou reconstruídos a partir deles.¹⁰ Afastando-se do relato de eventos reais, *Por que lutamos* procurou ilustrar a complexa geopolítica histórica em torno dos eventos que levaram à eclosão da Segunda Guerra Mundial e o envolvimento dos Estados Unidos no conflito¹¹. A série resultante visava sinalizar para

⁸ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), p. 28.

⁹ Harris, *Five Came Back*.

¹⁰ Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. (New York: Columbia University Press, 1999), p. 253.

¹¹ Bohn, “An Historical and Descriptive Analysis”, p. 101.

membros do serviço americano e, posteriormente, para a população em geral, o papel da América na Segunda Guerra Mundial e sua relação com aqueles com quem lutava e contra quem lutava. Ao trabalhar com a enorme compressão cultural experimentada em *Por que lutamos*, Capra não apenas desconstrói e reconstrói história, eventos, cronologia e progressão lógica, mas também avança e retrocede no tempo e no espaço.¹²

A série *Por que lutamos* de Capra começa com *Prelúdio de uma Guerra* (1942), uma ampla visão geral da preparação imediata dos eventos que levaram à Segunda Guerra Mundial. O filme introduz o tema metafísico do Bem contra o Mal repetido ao longo da série, mas que é mais fortemente representado no primeiro e no último filme.¹³ *Prelúdio de uma Guerra* é seguido por *O ataque nazista* (1943), *Dividir e conquistar* (1943), *A batalha da Grã-Bretanha* (1943) e aquela que é amplamente considerada a realização artística e dramática mais significativa da série, *A batalha da Rússia Parte 1 & 2* (1943).¹⁴ Os dois filmes finais da série são *Batalha da China* (1944) e, finalmente, *A Guerra chega à América* (1945). Cada filme da série lida diretamente com o imediatismo da

¹² Doherty, *Projections of War*, p. 71.

¹³ Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*. Vol. 706. (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 181.

¹⁴ William Thomas Murphy, "The Method of Why We Fight", *Journal of Popular Film* 1:3 (1972), p. 193.

guerra, mas também passa um tempo considerável orientando o espectador para eventos e relações seculares que construíram as identidades nacionais dos combatentes do Eixo e dos Aliados por meio de lutas revolucionárias, textos sagrados e marcos políticos¹⁵.

Apesar dos mapas animados e gráficos produzidos especificamente para a série, os filmes *Por que lutamos* eram inteiramente colagens: *found footage*. Eles foram reunidos a partir de filmes existentes de informação e propaganda do Eixo, cinejornais e filmagens de combate do Eixo e dos Aliados, longas-metragens lançados comercialmente e materiais de “todas as fontes concebíveis”¹⁶, incluindo a coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, da qual Capra tirou grande inspiração. Em sua estrutura, os filmes incluíam o uso complexo da teoria da montagem soviética, defendida por Vsevolod Pudovkin, e noções de Geografia Criativa de Lev Kuleshov.¹⁷ Nessa compressão cultural e histórica que coloca os espectadores sob tremenda pressão emocional,¹⁸ Capra criou uma série de filmes que contêm uma mistura de fato, ficção, história, mito, metafísica e en-

¹⁵ Bohn, “An Historical and Descriptive Analysis”, p.121.

¹⁶ Jay Leyda, *Films Beget Films* (New York: George Allen & Unwin, 1964), p. 58.

¹⁷ Stephen Prince and Wayne E. Hensley, “The Kuleshov effect: Recreating the classic experiment”, *Cinema Journal* 31:2 (1992): 59-75

¹⁸ Benjamin L. Alpers, *Dictators, democracy, and American public culture: envisioning the totalitarian enemy, 1920s-1950s* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003), p. 179.

tretenimento.¹⁹ Argumento que os impulsos, símbolos e fragmentos de evidências densa e meticulosamente arranjados e reunidos por Capra obedecem a princípios geométricos adotados por teóricos como Eisenstein e Kuleshov e que, mais tarde, foram adotados por cineastas como Bruce Conner e Craig Baldwin ao longo das décadas. Ao fazê-lo, a série de Capra destila e explora a teoria do cinema de maneiras anteriormente não reconhecidas na pesquisa e análise históricas. Essas teorias se estendem a áreas que traçam paralelos entre o cinema como cartografia, o cinema como geometria, o cinema como matemática e o cinema como música.

No entanto, apesar da importância crítica em algumas áreas da pesquisa acadêmica e dos paralelos de *Por que Lutamos* com a teoria do cinema de fundação, a contribuição que a série teve no desenvolvimento da vanguarda e do formato *found footage* é amplamente negligenciada. A razão mais convincente para isso pode ser a dificuldade em colocar Capra, um cineasta geralmente associado a valores tradicionais e a uma posição comercial e do *establishment*, em um contexto experimental.²⁰ Sitney destaca, inadvertidamente, essa estreita perspectiva acadêmica ao observar que “a relação precisa do cinema de vanguarda com os filmes comerciais é de al-

¹⁹ Doherty, *Projections of War*, p. 74.

²⁰ Sam B. Girgus, *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 58.

teridade radical. Eles operam em domínios diferentes com quase nenhuma influência significativa de um no outro.”²¹ Embora uma visão superficial possa assumir essa posição como certa, uma análise mais profunda expõe muitas camadas inexploradas e diferenciadas dentro da série e uma compreensão poderosa de Capra da maneira como formas abstratas podem se conectar emocionalmente com o público em massa para criar formatos inequívocos e enfáticos, apesar da abstração.

Michael Zyrd define o cinema *found footage* contemporâneo como “um subgênero específico do cinema experimental (ou de vanguarda) que integra materiais filmados anteriormente em novas produções”²². A capacidade de Capra de ter um impacto profundo no público de massa da época com o que era essencialmente uma forma experimental, como Zyrd define, aponta para uma compreensão profunda e não reconhecida por Capra dos primórdios da produção cinematográfica de vanguarda americana e não americana, da teoria do cinema e dos princípios de psicologia, geometria e matemática.

Quando alinhado à microanálise de *Por que lutamos*, é válido afirmar que a abordagem de Capra para a estru-

21 P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-garde; 1943-2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p. xii.

22 Michael Zyrd, “Found footage film as discursive metahistory: Craig Baldwin’s *Tribulation 99*”, *The Moving Image* 3:2 (2003), p. 41.

tura da série foi deliberadamente matemática e geométrica, alinhando-se significativamente com as suas experiências, estudos e ambições anteriores²³. A respeito do trabalho acadêmico de Capra, McBride nota que ele alcançou altos níveis de sucesso em áreas de base científica e matemática, como geometria, trigonometria, química, física e história americana, tendo se especializado, posteriormente, em engenharia química.²⁴ Essa aptidão científica raramente é transposta para sua carreira cinematográfica como tendo qualquer influência ou inspiração em sua produção criativa. Embora não imediatamente ou formalmente vinculadas a pesquisas anteriores, há evidências que demonstram uma progressão dos princípios científicos de Capra desde seus primeiros anos e uma aplicação deles em *Por que Lutamos*.

Em sua autobiografia, Capra é claro nesta relação, observando: “o cinema é uma das três linguagens universais (as outras duas: matemática e música)”.²⁵ Ele fala longamente de seu amor pela clareza e lógica da ciência²⁶ e, de fato, em seus primeiros anos, ensinou matemática

23 Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success* (Jackson: University Press of Mississippi, 2011), p. 55.

24 *Ibid*, pp. 55-56.

25 Frank Capra, *Frank Capra: The Name Above the Title: An Autobiography* (New York: Macmillan, 1971), p.205

26 *Ibid*, p. 130.

aos membros alistados em Fort Scott, em São Francisco.²⁷ Assim, o próprio Capra nos fornece a base para explorar com mais detalhes o terreno criativo da conectividade geométrica e baseada na ciência no cinema.

Capra: o propagandista experimental

Escrito quatro anos antes do início da Segunda Guerra Mundial e oito anos antes da produção de *Por que lutamos*, o ensaio de Harold Lasswell “The Person: Subject and Object of Propaganda”²⁸ faz observações astutas sobre a natureza do propagandista. Subjacente ao ensaio de Lasswell, está o conceito de que a propaganda eficaz não tem nada a ver com política. Kracauer reforça essa noção ao observar: “Para ser eficaz, a propaganda deve complementar o poder de raciocínio com insinuações e incentivos capazes de influenciar os ‘músculos do estômago’ e não ‘a cabeça’”.²⁹ A simplicidade da afirmação de Kracauer transcende gerações e tecnologias de exibição para permanecer relevante para a propaganda nos dias de hoje. Em um reforço mais recente deste pensamento, Haifeng Huang cita

²⁷ Richard Glatzer, and John Raeburn (eds.), *Frank Capra: The Man and His Films* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1975), p. 49.

²⁸ Harold D. Lasswell, “The person: Subject and object of propaganda”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 179:1 (1935): 187-193.

²⁹ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), p. 160.

Hannah Arendt quando observa: “o que convence as massas não são os fatos, nem mesmo os fatos inventados, mas apenas a consistência do sistema do qual presumivelmente fazem parte”³⁰.

Em uma observação da personalidade do propagandista que pode muito bem ser aplicada à produção de Capra de *Por que Lutamos*, Lasswell observa que a abordagem do propagandista deve ser “impressionista e intuitiva”.³¹ Em outras palavras, a realidade não é a chave, mas sim uma *impressão* dela. A aceitação de Capra de modos narrativos impressionistas que se movem através do tempo e do espaço, em vez de relatos lineares, é vista como uma característica e uma falha criativa, e não como uma criatividade positiva por Joseph McBride, em sua biografia exaustiva *The Catastrophe of Success*,³² e em muitas outras literaturas subsequentes. A semelhança entre a observação de Lasswell do alinhamento de um propagandista com sentimentos e emoções sobre o uso literal do material como documentarista não é aplicada além de um nível superficial em uma série de pesquisas sobre Capra e *Por que lutamos*. Neste sentido, há um sentimento entre os estudiosos de que o autoengrandecimento de Capra³³ torna

30 Haifeng Huang, “Propaganda as signaling”, *Comparative Politics* 47:4 (2015), p. 6.

31 Lasswell, “The person”, p. 191.

32 McBride, Frank Capra, p. 481.

33 Yves Carlet, “Frank Capra and Elia Kazan, American outsiders”, *European Journal of American Studies* 5:5-4 (2010), p. 4.

sua produção criativa vazia e, portanto, desvaloriza a importância e o significado de *Por que Lutamos* e a abordagem de Capra para sua produção³⁴.

Esse alinhamento literal feito por estudiosos de políticas/experiências pessoais e produção criativa é, em si, uma perspectiva limitante. Não são as políticas pessoais de Capra que são importantes ou mesmo relevantes, ao examinar *Por que lutamos* e seus mecanismos e influência - embora essas políticas percebidas costumem ser o marco através do qual os filmes são examinados. Em vez disso, é a compreensão e o apelo às emoções elementares que fornecem a chave criativa e crítica para Capra e os cineastas de vanguarda que trabalham com *found footages* pós Segunda Guerra Mundial. Kra-cauer alude ao significado dessa abordagem elementar quando observa: "Ao despojar os acontecimentos de seu excesso de senso comum, liberta-se o espectador da necessidade de julgar, aproximando-o da emoção poética".³⁵ Girgus vai nesta direção, notando: "que a essência da natureza humana consiste em instintos elementares que são comuns a todos os homens e visam à satisfação de certas necessidades primordiais".³⁶

34 Alpers, *Dictators, Democracy, and American Public Culture*, p. 177.

35 Kra-cauer, *Theory of Film*, p. 175

36 Girgus, *Hollywood Renaissance*, p. 92

A abordagem dessas necessidades primordiais em imagens em movimento patrocinadas pelo governo não passou despercebida pelos psicólogos da época. Bohn cita Steckel e Appel na edição de setembro de 1942 do *American Journal of Psychiatry*, que explica o que eles acreditam que deveriam ser os principais elementos da informação em grande escala (grifo meu):

Cada soldado deve saber pelo que está lutando.

Cada civil deve saber pelo que está lutando.

Precisamos de um lema.

Devemos desenvolver raiva do inimigo.

Devemos incutir o medo específico das consequências da derrota.

Devemos desenvolver em cada cidadão a vontade de se sacrificar pelo bem de todos.

Desenvolver confiança em si mesmo.

Desenvolver a confiança em nossos líderes.

...Devemos usar a propaganda emocionalmente...³⁷

Nesta descrição, a transmissão de informações ou fatos está ausente. Nesse contexto, estimular a emoção em detrimento da transmissão de informações factuais é fundamental para *Por que Lutamos*. Por outro lado, apesar de a informação ser o menor imperativo, a forma como *Por que Lutamos* a utiliza e a apresenta

³⁷ Bohn, "An Historical and Descriptive Analysis", p. 90.

é o ponto da série sobre o qual recaem suas críticas mais estridentes.³⁸

A perspectiva de Robert Sklar fala da habilidade de Capra de misturar mitos, perspectivas morais compartilhadas e sonhos.³⁹ Raymond Carney refere-se à capacidade de Capra de explorar situações imaginativas prototípicas arraigadas⁴⁰. Sam Girgus fala a respeito de Capra: “ele escolhe salvar a democracia americana regenerando o caráter americano, através da transformação de nossa compreensão do que significa ser um homem e uma mulher americanos”.⁴¹ Ele fala de Capra de forma mais geral como tendo um papel ativo não apenas refletindo a cultura, mas participando do drama da ideologia e do mito da América.⁴² Essas observações apontam para um papel ativo assumido por Capra na formação de opinião, identidade e caráter, em vez de simplesmente refletir ou relatar a política oficial ou apresentar informações e opiniões - pessoais ou não.

38 Claudia Springer, “Military Propaganda: Defense Department Films from World War II and Vietnam.” In *The Vietnam War and American Culture* (New York: Columbia University Press, 1991), pp. 95-114.

39 Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York: Random House, 1994), p. 214.

40 Raymond Carney, *American Vision: The Films of Frank Capra* (Cambridge: CUP Archive, 1986), p. xix.

41 Girgus, *Hollywood Renaissance*, p. 80.

42 *Ibid*, p. 4.

Em muitos casos, parece que *Por que Lutamos* é tão diferente de seus contemporâneos que confunde ou desafia (nega) uma análise mais profunda. Nisso, o próprio material (*found footage*) e sua estrutura (colagem) é onde o cerne do dilema pode residir para os pesquisadores: uma forma experimental é examinada no contexto dos modos narrativo e documental tradicionais. Mais significativamente, esse dilema pode estar na maneira como Capra “camufla” a forma da série através do uso de outras formas conhecidas, como os formatos informativo/cinejornal/editorial vistos em *The March of Time* (1935) na apresentação de um novo híbrido. Em sua apresentação, *Por que lutamos* se apropria da “composição ritual”⁴³ da estrutura do cinejornal, que era essencialmente uma colagem baseada em imagens, mas por meio de cuja apropriação Capra cria outra forma cinematográfica: o “pseudodocumentário”.

Esta apropriação da forma é espelhada em formatos de colagem mais contemporâneos. Do mesmo modo com que Capra mascara sua estrutura experimental, ao se apropriar de convenções de cinejornais e documentários, criando, assim, um filme que possui a forma de ambos mas a intenção de nenhum deles, o cineasta contemporâneo Craig Baldwin busca uma camuflagem pseudodocumental semelhante em seu filme *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991).

⁴³ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford: Oxford University Press, 1993), p. 26.

A forma pseudodocumental foi mais tarde divulgada por obras como *Mundo cão* (1962) e *Eram os Deuses Astronautas?* (1970). Por definição, o pseudodocumentário camufla sua forma sob outra, de modo a tirar vantagem das expectativas do público em relação ao formato documental: o “contrato implícito”⁴⁴. A este respeito e desde o início, Capra aborda o público com dois elementos significativos do contrato implícito de Doherty: confiança na forma, com o documentário como um transmissor de autenticidade, e confiança no transmissor dessa informação – Frank Capra, como um defensor do “homem comum”.⁴⁵ Assim, como as informações factuais embutidas em *Tribulation 99*, *Por que lutamos* contém informações que são fatos, informações que podem ser verdadeiras, informações que certamente parecem verdadeiras, dentro da lógica interna do filme, e informações que são totalmente falsas.

Mais do que simplesmente apropriar-se de conteúdos de múltiplas fontes, Capra também se apropriou da forma. Ao conseguir isso, ele compeliu o público e os estudiosos a perceber a série *Por que lutamos* como algo que não era: uma mistura informativa de documentário e noticiário. Em vez disso, Capra foi capaz de usar as convenções existentes de forma e relacionamento com a audiência para colocar a informação a serviço da

⁴⁴ Doherty, *Projections of War*, p. 252.

⁴⁵ Sklar, *Movie-Made America*, p. 210.

emoção e criar novos modos de fazer sentido. Nesse caso, e dado o status de Capra no mundo do cinema da época, grande parte dessa relação se concentra no que o público percebe ser a política de Capra⁴⁶. Essas políticas podem não existir efetivamente, como observa McBride,⁴⁷ mas, assim como a utilização de elementos factuais, é a percepção ou impressão da política de Capra que é importante, e não a sua existência real. Bordwell observa que esse conhecimento prévio permite que cineastas como Capra passem de maneira rápida e economicamente sobre os conceitos, deixando que o público preencha o espaço criado por eles com base no que sabem que o cineasta gosta de dizer ou em sua abordagem temática consistente.⁴⁸ Da mesma forma, Foucault, em Frick, observa que obras individuais de um único artista estão entrelaçadas com a sua vida e com o que eles disseram antes.⁴⁹ Lissa vê isso ocorrendo em formas musicais, com as quais *Por que Lutamos* tem muito em comum, e observa:

Se o ouvinte não estiver familiarizado com a obra, evocará em sua imaginação sons familiares de outra obra

⁴⁶ Girgus, *Hollywood Renaissance*, p. 58.

⁴⁷ McBride, *Frank Capra*, p. 256.

⁴⁸ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), p. 9.

⁴⁹ Peter Frick, *Bonhoeffer and Interpretive Theory: Essays on Methods and Understanding* (Bern: Lang, 2013), p. 47.

do mesmo compositor. As associações estarão ligadas ao estilo de escrita individual do compositor ou ao estilo musical do período.⁵⁰

O status existente de Capra como “uma voz de autoridade conhecida e respeitada para o espectador da época”⁵¹ não foi subestimado por seus superiores nas Forças Armadas.⁵² E esse relacionamento pré-existente foi usado com grande efeito, devido às desafiadoras tarefas interpretativas que ele estabelece para seu público.⁵³

A exploração dos princípios científicos que estão por trás da abordagem de Capra é um importante afastamento da pesquisa que, em muitos casos, parece ser unidimensional em sua análise do documentário e no uso da realidade no mesmo. A base de muitas análises relacionadas à *Por que lutamos*, documentários e ao ambiente social e criativo circundante é que os eventos e ações devem ser cronológicos e que os preconceitos políticos pessoais são refletidos na produção criativa, devendo representar a realidade sempre que possível. Conforme observado, essas formas lineares e elementos visuais, baseados na realidade, sustentam as obras

50 Zofia Lissa, “Aesthetic functions of silence and rests in music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22:4 (1964), pp. 445-446.

51 Girgus, *Hollywood Renaissance*, p. 58.

52 Harris, *Five Came Back*, p. 9.

53 Bohn, “An Historical and Descriptive Analysis”, p. 249.

de contemporâneos de Capra, como Wyler, Ford, Huston e Stevens, e são referidos consistentemente em uma série de estudos em documentários em geral. *Por que lutamos* está incluída nesta análise geral, apesar de estar fora da narrativa linear e das formas documentais tradicionais, apresentando imagens que não foram “compostas cronologicamente ou dramaticamente, mas sim tematicamente”.⁵⁴

Essas composições temáticas são vistas em todos os filmes da série no que chamo de “conjuntos sinfônicos”.⁵⁵ Essas complexas sequências de montagem duram de um a cinco minutos e aparecem uma vez, em cada um dos cinco atos de cada filme. Em grande parte desprovidos de narração, eles constituem um “terrível ataque às emoções”, em suas muitas vezes estrondosas representações da guerra⁵⁶. Na série *Por que lutamos*, talvez não haja melhor exemplo dessa complexidade do que um único conjunto sinfônico impressionista em *A batalha da Rússia Parte 2*. Neste conjunto, Capra pretende destacar o caráter resiliente e heroico do povo de Leningrado, que continuou a fabricar armas sob a enorme pressão de um implacável bombardeio alemão. Uma única sequência de 47 segundos no filme contém 55

54 Lewis Jacobs, “Experimental Cinema in America. Part One: 1921-1941”, *Hollywood Quarterly*, pp. 5-27.

55 Sowada, “Tricked into truth”, p. 95.

56 Alpers, *Dictators, Democracy, and American Public Culture*, p. 179.

edições de visão e é desprovida de narração. Isso representa a introdução de um novo plano em mais de um por segundo e uma Média da Duração de Plano (MDP) de 0,8 segundos. Nesta sequência, em que as transições são tão rápidas que são difíceis de contar manualmente, os trabalhadores se tornam as máquinas e as máquinas se tornam os trabalhadores. É, em muitos aspectos, típico dessas estruturas sinfônicas vistas em cada ato de cada filme e onde a narração e a informação são secundárias às estruturas poéticas. Como, então, Capra usa o fato: ou a impressão deste?

É quase como se os “fatos” para o espectador fossem um respiro entre as abstrações fílmicas que são muito mais exigentes para o público interpretar do que as informações factuais. É o uso que Capra faz dos fatos, não como fonte de informação, mas potencialmente como uma forma de pontuação entre essas declarações impressionistas ou conjuntos sinfônicos, que estão em desacordo com as tradições do documentário e da análise da forma. Isso funciona da mesma maneira que as “pausas” na música, que desempenham essa função de pontuação.⁵⁷ Eu afirmo que a informação documental, ou o que o público percebe como fato em *Por que lutamos*, representa uma forma de ilusão, que em termos geométricos pode se alinhar com noções de “contorno ilusório”. Um “relato factual” é o que Capra

⁵⁷ Lissa, “Aesthetic functions of silence and rests in music”, p. 444.

quer que o público veja. Isso, no entanto, é uma camuflagem que permite a Capra abordar o público com formas mais sutis de mensagem.

A forma da verdade e a impressão do fato.

É importante unir esses princípios à noção de geografia criativa de Kuleshov, que desempenha um papel na definição da relação entre tempo e espaço cinematográfico e sua correlação entre os mundos cinematográfico e natural.⁵⁸ Desse conceito, Kracauer o descreve como “um dispositivo que dissolve inter-relações espaciais dadas. Imagens de fenômenos materiais tiradas em lugares diferentes são justapostas, de tal forma que sua combinação evoca a ilusão de uma continuidade espacial⁵⁹. Continuidade e relações são, portanto, uma ilusão.

Prince e Hensley comparam os experimentos de Kuleshov na criação de significado por meio do arranjo de imagens aos de Frederick Taylor, uma figura importante na área de gerenciamento de movimento científico da virada do século.⁶⁰ Esse gerenciamento de movimento de significado explora a mais curta e mais eficiente maneira de atingir o público. No caso de Capra,

⁵⁸ Kracauer, *Theory of Film*, p. 48.

⁵⁹ *Ibid*

⁶⁰ Hensley Prince, “The Kuleshov effect: Recreating the Classic Experiment”, pp. 62-63.

foi sua posição de “herói do homem comum”⁶¹ que proporcionou a maior eficiência. Isso permite que Capra aborde o público com um elemento pré-fabricado da série, de onde ele pode explorar terrenos conceituais mais difíceis, geografia emocional e espaço negativo, e onde ele pode testar deliberadamente as relações do público com o filme, o cineasta e o significado.

Ao explorar essa ilusão cinematográfica, o conceito de contornos ilusórios pode ser aplicado. Aqui, uma forma dominante é percebida onde, na verdade, essa mesma forma se trata de um espaço negativo. Os contornos ilusórios podem ser definidos como “leituras erradas da informação visual pelo cérebro: em vez de processar meramente a informação real vinda da retina, o cérebro adere a pré-concepções e assume o que é mais provável de ser visto”.⁶² A forma percebida no espaço negativo é o que o espectador “supõe como o mais provável de ser visto” ou, como eu denomino, “a conclusão mais provável”. Na figura abaixo, a forma dominante (a conclusão mais provável) é um triângulo, mas essa forma ocupa um espaço negativo por meio de um contorno percebido em vez de real.

⁶¹ Sklar, *Movie-Made America*, p. 210.

⁶² Theodora Fuss, Horst Bleckmann and Vera Schluessel. “The brain creates illusions not just for us: sharks (*Chiloscyllium griseum*) can ‘see the magic’ as well”, *Frontiers in Neural Circuits* 8 (2014), p. 1

Continuando a definição, usando o triângulo de Kanizsa acima, Fuss, Bleckmann e Schluessel elaboram (com ênfase minha): “na ausência de quaisquer linhas ou mudanças de cor, esse arranjo em si é suficiente para evocar a impressão no observador de que existem contornos distintos formando um triângulo”.⁶³

Eu argumento que a forma dominante que o público vê em *Por que lutamos* é a informação factual. Portanto, percebe-se que a transmissão de informações factuais é o principal condutor ou “forma” da série. Em parte, o espectador é levado a acreditar na presença de fatos por meio de vários dispositivos. Isso inclui narração séria e densa feita por vozes conhecidas da época, numerosos mapas e diagramas animados, títulos de datas, fotos de manchetes de jornais e imagens históricas conhecidas, entre outros elementos. Para Capra, no entanto, tudo o que é necessário é uma sensação de fato, e essa “sensação de fato” é alcançada, em parte significativa, pela forma de cinejornal da série e o contrato implícito entre o cineasta e o público com essa forma.⁶⁴ Da perspectiva do público, a suposição de que o que é apresentado em *Por que lutamos* é, efetivamente, um fato, ocorre antes de o público ver uma única imagem do filme: afinal, os documentários “devem ser verdadeiros... sempre que um documentário consegue influenciar as

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Doherty, *Projections of War*, p. 252.

mentes, parte de seu sucesso se deve à convicção do espectador de que ele está diante de evidências irrefutáveis⁶⁵: o “contrato implícito” de Doherty.⁶⁶

Como um exemplo específico, Capra emprega “fatos”: coisas que o público sabe que são verdadeiras ou sentem que são verdadeiras, conforme observado por Nichols anteriormente, em distâncias estrategicamente medidas. No início de *Dividir e conquistar*, Capra emprega uma sequência descrevendo como as forças norueguesas obtiveram pequenos ganhos contra os invasores alemães ao retomar e manter a cidade norueguesa de Narvik. O poder aéreo nazista superior provou ser decisivo a longo prazo, e a batalha acabou sendo perdida pela Noruega. Na realidade, e conforme descrito no filme, o exército norueguês retomou a cidade de Narvik dos invasores alemães: um ponto de verdade histórica irrefutável. No filme, esta declaração de fato é seguida por um dramático e extenso conjunto sinfônico, representando a batalha da batalha de Narvik. Não possui narração e é repleto de embarcações de todos os tipos e tamanhos sob intenso ataque aéreo. A sequência é sustentada por uma “cobertura sonora” de aeronaves de bombardeio de mergulho, tiros constantes de metralhadoras pesadas, motores de avião zumbindo constantemente, canhões disparando, explosões e aerna-

⁶⁵ Kracauer, *Theory of Film*, p. 161.

⁶⁶ Doherty, *Projections of War*, p. 252.

ves caindo no mar. A sequência de um minuto e quarenta e cinco segundos termina com um intertítulo de uma declaração de Hitler (com narração em inglês e títulos de tela) proclamando “A Alemanha nunca teve nenhum conflito com os Estados do Norte e não tem nenhum hoje”: outro fato empregado e que encerra a representação impressionista da batalha.

Entre os dois pontos do fato: a declaração de que a batalha ocorreu e a afirmação de paz de Hitler, situa-se o conjunto sinfônico metafísico que representa a batalha do bem contra o mal. A filmagem selecionada por Capra neste exemplo não é necessariamente da batalha real na Noruega e a própria filmagem varia muito em qualidade. Para o público, no entanto, a “sensação” da batalha é tudo o que é necessário: sabemos que a batalha realmente aconteceu. Não precisamos ver a realidade da câmera⁶⁷ para saber que ela é verdadeira. Da mesma forma, em *Dividir e conquistar*, as mesmas crianças escapando de um devastador bombardeio aéreo nazista na Noruega também podem ser vistas escapando de um ataque, igualmente selvagem, a Leningrado, em *A batalha da Rússia*, como ilustrado abaixo.

Igualmente, os mesmos aviões alemães naquele mesmo ataque na Noruega, em *Dividir e conquistar*, também são vistos atacando a Grã-Bretanha, em *A batalha da Grã-Bretanha*.

⁶⁷ Kracauer, *Theory of Film*, p. 28

Em ambas as instâncias e em cada um dos conflitos, sabemos que tais momentos ocorreram. Portanto, tudo o que o público exige na narrativa geral é a “sensação” dos momentos retratados por meio dessa filmagem angustiante de um (e não *do*) evento real. Qual evento a filmagem realmente retrata é desconhecido. Sobre essa impressão ou sensação de autenticidade, Sitney discute a capacidade do público de passar de um ponto do fato para outro, observando: “basta saber que eles existem. Pelo menos pode-se presumir que existam. Tendo feito a suposição, é possível continuar a partir daí.”⁶⁸

Nichols define essa noção de documentário como um artefato de autenticidade e, por procuração, o contrato implícito, ao mesmo tempo em que coloca a forma de *Por que lutamos* em um contexto mais contemporâneo que indica a visão de Capra não do que o documentário é para a época, mas do que ele se tornaria (ênfase do autor):

Tradicionalmente, a palavra “documentário” tem sugerido plenitude e conclusão, conhecimento e fato, explicações do mundo social e seus mecanismos motivadores. Mais recentemente, porém, o documentário passou a sugerir incompletude e incerteza, lembrança e impressão.⁶⁹

⁶⁸ Sitney, *Visionary Film*: p. 45.

⁶⁹ Bill Nichols, “The Documentary Genre. Approach and Types”, p. 8.

Ao examinar os contornos ilusórios em *Por que lutamos* dessa maneira, os fatos de Capra dão “uma impressão de aprendizado por meio da recitação de fatos e datas variáveis”⁷⁰. Não é um aprendizado *per se*, mas uma “impressão de aprendizado”, da mesma forma que a sequência selecionada não se trata da batalha ou dos refugiados, mas de uma impressão deles. Capra entende que o público juntará uma impressão a outra para fornecer a conclusão mais provável. Não é a única conclusão, mas a mais provável e, portanto, a conclusão mais comum, ou “o que é mais provável de ser visto” como um triângulo de Kanizsa.⁷¹

Ao construir o mais simples dos contornos ilusórios ou o que chamo de “a forma da verdade”, Capra precisa apenas utilizar três pontos para triangular um significado e, portanto, fazer uma forma aparecer: formato, ritmo e fato. Nas palavras do próprio Capra, os três pontos em seu triângulo Kanizsa, são o filme, a música e a matemática⁷² que, quando efetivamente empregados, fornecem o contorno ilusório, isto é, uma sensação de fato ou uma forma da verdade. Portanto, a série contém dois elementos estruturais primários: fatos que são fornecidos diretamente ao público e em torno dos quais

70 Jeffrey Geiger, *American Documentary Film: Projecting the Nation: Projecting the Nation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), p. 136.

71 Fuss, Bleckmann, Schluessel, “The brain creates illusions not just for us”, p. 1.

72 Capra, Frank Capra p. 205.

ele realiza níveis menores de trabalho interpretativo e movimentos impressionistas que exigem um nível superior de interação interpretativa do público.

Começa, então, a surgir um padrão no qual, para Capra, o “fato” pode representar elementos de pontuação ou, em termos musicais, “pausas”, onde informações simples são fornecidas ao público e colocadas entre movimentos impressionistas. Para o público, esses movimentos impressionistas exigem mais visualização e requerem o que chamo de “interpretação associativa”: esse é o espaço onde o público é obrigado a trabalhar para fazer associações entre materiais visuais dissociados. As “pausas” que precedem as sequências impressionistas são simplesmente definidas como “o meio dentro do qual a música é despertada... dentro do qual a música é posta em movimento”⁷³. Estendendo esse conceito, se o “fato” em *Por que Lutamos* é o espaço onde o público não é obrigado a fazer associações, o “fato” pode então ser visto como o espaço negativo ou como “pausas” na música. Portanto, se o “fato” é percebido pelo espectador como a forma primária, mas se essa forma primária é uma ilusão, o público está sendo enganado pela verdade?

O poder desse passe de mágica não passou despercebido por Capra, que explicou:

⁷³ Lissa, “Aesthetic functions of silence and rests in music”, p. 443.

Se você deseja atingir as massas, pode alcançá-las através dos filmes. Essas novas gerações podem ser curvadas e moldadas enquanto se sentam no escuro extasiadas diante da magia da tela móvel. Lá, no escuro, elas podem ser tiradas de sua servidão diária. Lá, elas podem ser levadas aos lugares mais altos e conhecerem as profundezas além do horizonte... Aqui está o destino de uma arte sem igual na história. Pois é dada ao cinema a missão de salvar a alma de uma civilização.⁷⁴

Em uma variedade de literaturas acadêmicas e discussões teóricas, há suporte crítico para esta afirmação expansiva. Kracauer liga o próprio sentimento de Capra em relação à capacidade do cineasta de moldar o público contra as relações espaciais entre pensamentos e palavras quando diz:

Os filmes, então, tendem a enfraquecer a consciência do espectador. Sua retirada de cena pode ser favorecida pela escuridão das salas de cinema. A escuridão reduz automaticamente nosso contato com a realidade, nos privando de muitos dados ambientais necessários para julgamentos adequados e outras atividades mentais.⁷⁵

⁷⁴ Capra, Frank Capra p. 222.

⁷⁵ Kracauer, Theory of Film, p. 159.

Ele segue dizendo:

O cinéfilo está muito próximo da posição de uma pessoa hipnotizada. Encantado com o retângulo luminoso diante de seus olhos – que lembra a mão brilhante do hipnotizador –, ele não pode deixar de sucumbir às sugestões que invadem o vazio de sua mente.⁷⁶

As batalhas e estratégias descritas na série são, afinal, factuais, como era a intenção militar da série desde o início.⁷⁷ É o espaço que existe ao redor ou entre as declarações materiais do fato onde o público dá licença artística aos cineastas e vice-versa. Uma vez que o público tenha dado o passo inicial para completar conceitos inacabados sem a necessidade de ver fisicamente as evidências, a convenção está definida. A audiência pode ver as evidências e ouvir uma representação. Ou pode ouvir as evidências e ver uma representação. Ou pode ouvir ambos juntos em formas documentais tradicionais. Ou, ainda, pode ouvir e ver nenhum dos dois, mas potencialmente “sentir” a verdade pelo o que o cineasta tradicionalmente disse e pelo o que sabe sobre eles. De forma conjunta, é desenvolvida uma cadeia de interpretação que pode diluir ou apagar a necessidade de evidências físicas/audiovisuais reais.

⁷⁶ Ibid, p. 160.

⁷⁷ Alpers, Dictators, democracy, and American public culture, p. 179.

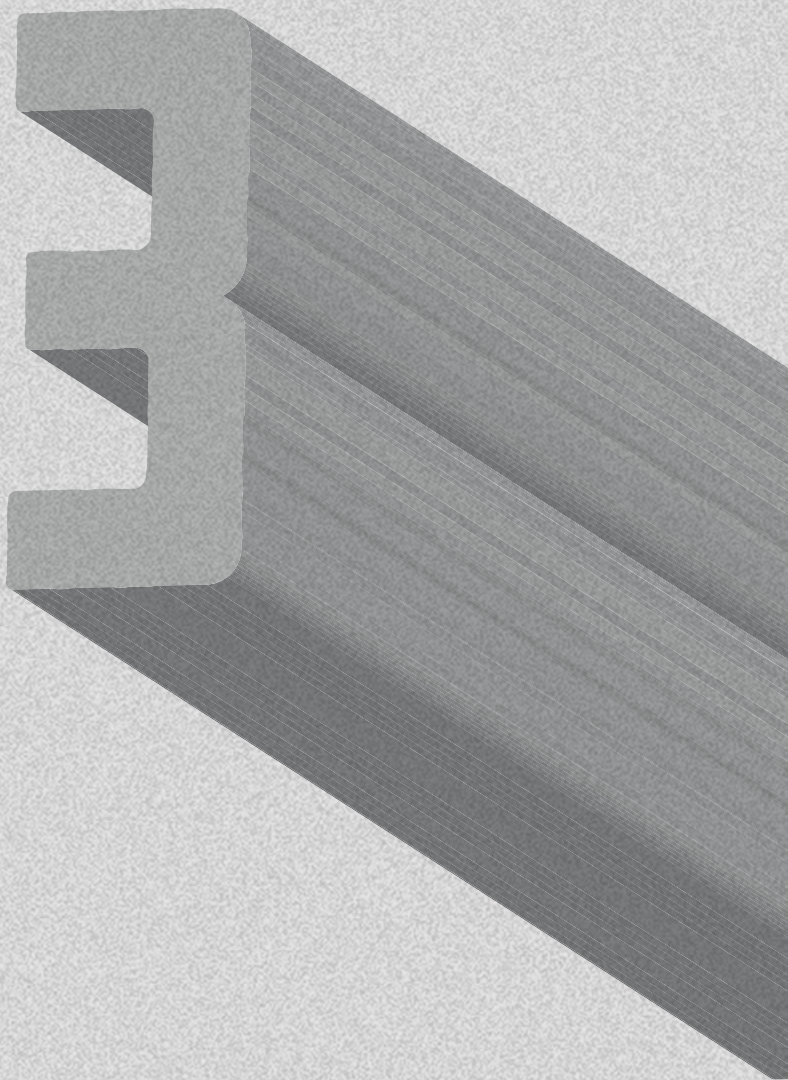
Tudo o que é necessário é uma “abordagem gradual”, em que o material transita imperceptivelmente do fato para o abstrato e vice-versa. Bordwell traduz isso citando as teorias do filólogo do século XIX Friederich Ast, que observou que o público deve compreender uma triangulação de três elementos em qualquer texto: a letra, o sentido e o espírito⁷⁸. À medida que essa triangulação de Kanizsa emerge e as transições são destacadas, teorias que examinam padrões matemáticos ou geométricos relacionados ao significado de obras abstratas surgem.

Esta pesquisa demonstra que o trabalho de Frank Capra, durante a Segunda Guerra Mundial para a US Signal Corp, representou um nível sofisticado de compreensão da teoria do cinema de Capra e que teve uma profunda influência no cinema *found footage* de vanguarda pós-Segunda Guerra Mundial. O uso de Capra de princípios geométricos e geográficos no cinema conseguiu estender as possibilidades e os princípios da montagem soviética, ao mesmo tempo em que explorava e criava dimensões de como o cinema poderia ser usado para fazer novas conexões com o público e construir um novo vocabulário visual. Esta pesquisa posiciona Capra muito mais perto do centro de desenvolvimento do *continuum* do cinema de vanguarda *found footage* do que o reconhecido em pesquisas anteriores. Ela forne-

⁷⁸ Bordwell, *Making Meaning*, p.15.

ce evidências da capacidade de Capra de sintetizar práticas fílmicas, científicas e psicológicas complexas para criar uma série de filmes experimentais em escala industrial que fornecem colisões de conteúdo e forma.

Ao explorar a complexidade da forma em *Por que lutamos* e aplicá-la às formas pós-Segunda Guerra Mundial, novos *insights* são fornecidos nas tradições de vanguarda, e os mecanismos por trás da maneira como os filmes operam são expostos e unificados. É uma área fértil povoada por figuras cujo trabalho e presença definiram a teoria e a prática do cinema internacionalmente, e que continuam a exibir ligações e relações surpreendentes que essa pesquisa apenas analisou superficialmente.



FILMES

CASANDO COM UMA PROSTITUTA¹ JOSEPH MCBRIDE

Capra considerava o filme que ele realizou em Nova York, que foi lançado com o título original *Filhos da fortuna* (1927) como o pior filme feito em sua carreira (no momento presente, as únicas cópias existentes deste projeto estão perdidas). O longa era uma comédia que contava a história de três homens nova-iorquinos de etnias diferentes (um alfaiate judeu, um holandês que é proprietário de uma delicatessen, e um irlandês varredor de ruas) que decidem adotar um bebê e criar a criança juntos, eventualmente o educando para estudar na faculdade de Yale, o garoto protagonista era interpretado por Ben Lyons, e George Sidney, Ford Sterling, e Hugh Cameron eram seus padrinhos adotivos. Outros elementos de gê-

¹ Publicado originalmente sob o título "Marrying the harlot" em McBride, Joseph. Frank Capra: *The Catastrophe of Success*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011, pp. 181-217. Tradução de Francisco Vidal.

nero comercial incluíam cenas de ação (filmadas em locações reais, na própria Universidade de Yale), assim como do gênero da comédia romântica (pela figura interpretada por Claudette Colbert, uma atriz de teatro que estreou no cinema interpretando uma garota italiana que trabalha na delicatessen de Ford Sterling).

O produtor Robert Kane estava passando por dificuldades financeiras e esperava poder mascarar isso durante a produção do projeto mantendo a produtora do filme um passo à frente dos financiadores. Kane acabou indo para a Europa antes do início das filmagens, deixando o gerente de produção Leland Hayward no comando. Os atores insistiam em serem pagos todas as manhãs, e Capra buscava economizar financeiramente em todos os aspectos da produção. “Estava uma situação tão confusa que ninguém acabava prestando atenção no filme. Eu me lembro de todos os dias, esperando, esperando, até que aquele produtor [Hayward] chegasse com um saco cheio de dinheiro, suando que nem um condenado. Mas quando ele finalmente chegava, o dia inteiro de filmagem já tinha terminado.”

Diferente do elenco do filme, Capra tinha tão pouco poder de intimidação que ele acabou concordando em adiar todo o seu salário até que as filmagens estivessem finalizadas. Mas ele não estava dirigindo este projeto pelo dinheiro. Ele decidiu fazê-lo para provar a Hollywood que ele conseguiria realizar um filme - qual-

quer tipo de filme - sem precisar do Harry Langdon, e inclusive provar a si mesmo que era capaz disso.

Claudette Colbert era uma atriz da Broadway conhecida pela peça de sucesso *The Barker* (O padeiro), cujo os ensaios ocorreram simultaneamente com as gravações deste projeto. E a experiência dela em seu primeiro filme foi tão negativa a ponto dela se tornar determinada a nunca fazer outro: "Eu odiei fazer *Filhos da fortuna* (1927). Não era um estilo de pantomima que eu conhecia ou tinha interesse. Eu estava acostumada a atuar usando a minha voz. Eu me lembro de uma cena em que eu estava sentada em um banco de rua, e o Capra me dizendo para eu chorar, mas e eu não conseguia fazer nada. A forma como esse filme foi feito foi terrível - eles me apressavam para sair do teatro, me colocavam em um carro, e me levaram correndo para o estúdio."

"Essa garota francesa nunca me compreendeu," dizia Capra, que posteriormente trabalhou com ela de novo em *Aconteceu naquela noite* (1934). "Ela era uma jovem estrela famosa de Broadway, e eu era um completo ninguém. Ela não sabia ou reconhecia o nome de quem era o diretor. Ela não fazia a menor ideia do que fazer naquele set. Mas eu não posso culpá-la pelo que aconteceu nesse projeto. Ambos éramos neófitos. Ela era muito bonita, mas ela não tinha nenhum material bom para fazer. Foi uma experiência horrível."

Quando ele finalizou a montagem do filme em julho, Capra acabou descobrindo que não haveria praticamente dinheiro algum para poder pagar seu salário. E além disso, não havia dinheiro o suficiente para poder pagar sua passagem de trem de volta.

Com isso, o diretor decidiu pedir carona para voltar a Hollywood.

“Estou completamente quebrado.” De novo, no final do verão de 1927, Capra seriamente considerou desistir de trabalhar em cinema. “Eu estava prestes a fazer uma decisão séria”, ele disse, “e era algo muito, mais muito difícil de eu poder escolher. Se houvesse outro emprego bom que me desse dinheiro, eu imediatamente teria dito sim e abandonado a minha jornada cinematográfica.”

Houve discussões dele possivelmente trabalhar como químico para uma empresa fabricante de borrachas que estava sendo instalada na América do Sul. Mas a ideia que era mais atraente para o cineasta era de voltar para o *Instituto de Tecnologia da Califórnia* para estudar um mestrado e doutorado em astronomia, assim ele conseguiria trabalhar com o herói dele na época, o Dr. Edwin P. Hubble, que trabalhava no Observatório de Mount Wilson, Pasadena.

Mas Capra antes tinha que resolver um problema constrangedor: Ela ainda possuía uma dívida de 750 dólares para entregar a sua faculdade. A sua mãe conseguiu re-

alizer um empréstimo do pagamento, e ele teve que ir a Pasadena para entregar diretamente para o administrador financeiro da faculdade, Edward Barrett, que havia oficializado essa dívida há mais de 10 anos.

Capra se lembrava de que enquanto ele visitava o campus escolar, ele também se encontrava com o Dr. Robert A. Millikan, o presidente do *Instituto de Tecnologia da Califórnia*. Este físico renomado tinha dado aulas durante o segundo ano de estudo de Capra no local, vindo de transferência da Universidade de Chicago. Capra nunca se esqueceu da alegria e maravilhamento que ele sentia ao ver Millikan demonstrar em sala de aula os seus experimentos usando amostras de petróleo, assim era possível determinar o quão forte era a energia de um elétron. Millikan havia se tornado posteriormente presidente do Instituto de Tecnologia da Califórnia em 1921 e, sob a sua liderança agressiva, a faculdade saiu de seu começo mais provinciano para chegar a um lugar com a estatura e qualidade dignas da Universidade de Chicago e do Instituto de Tecnologia de Massachusetts. O prestígio que a faculdade tinha acumulado chegou ao máximo em 1923, quando Millikan recebeu o Prêmio Nobel.

De acordo com Capra, este grande homem “implorou” que Capra voltasse a estudar na faculdade. Ele conversava com ele sobre as grandes conquistas *científicas* que estavam acontecendo em Califórnia e falava diretamente para ele: “Você tem que se tornar parte disso,

volte a estudar!" *"Quanto mais Millikan falava essas coisas, mais eu achava que seria uma completa loucura eu decidir voltar a realizar filmes,"* diz Capra.

Evidentemente, Capra exagerou o nível de intimidade que ele possuía com Millikan. As cartas que foram enviadas entre os dois homens, em 1934, indicam que mesmo nesse período, Millikan mal sabia quem Capra era, ou não sabia mesmo. O que provavelmente deve ter acontecido, em 1927, é que Capra implorou para o Instituto da Califórnia aceitar ele de volta como aluno. E é bem provável que a faculdade tenha dado palavras de incentivo, mas também era óbvio que seria bem difícil ele conseguir uma carreira científica estável devido às notas medíocres que ele tirava nos primeiros anos quando estudava no local.

"Esses eram o tipo de pessoas de que eu gostava e com os quais eu queria trabalhar junto.", recorda Capra. "Parecia uma ideia maravilhosa. Eu saí, naquele dia, do Instituto da Califórnia pensando que iria dar certo e eu voltaria eventualmente para lá. Mas quando cheguei em casa, eu comecei a refletir e cheguei à conclusão de que, se eu aceitasse, eu ficaria três anos inteiros da minha vida apenas estudando, será que isso valeria a pena no final? Eu tinha que tomar uma decisão levando em conta a área na qual eu tinha mais talento."

Capra escreveu que ele estava em um momento de reflexão profunda sobre o que fazer quando, de repente,

ele encontrou na rua o Mack Sennett: aparecendo quase como um anjo de guarda e um conhecedor perspicaz da má sorte que Capra enfrentava em sua carreira como diretor, Sennett o convidou para um almoço e ofereceu a ele um trabalho como “gag-men” em estúdios. Isso é o que Capra escreveu, mas o que era mais provável de ter acontecido é que Capra procurou ativamente o Sennett para conseguir um emprego.

“Isso realmente foi um momento de decadência.”, Capra admitiu. “É claro que me incomodava isso. Eu conhecia muitas pessoas que trabalhavam como “gag-men” em estúdios, e todas elas diziam: “Ah, não conseguiu o sucesso que desejava? Acontece, isso aqui é bom o suficiente pra pagar suas contas, então aprecie.” E cara, isso realmente doía muito. Eu não sabia se iria aguentar esse trabalho. Então, eu pensei seriamente em voltar a estudar no Instituto da Califórnia de novo. Eu pensei, “Por que eu deveria passar horas me dedicando a isso quando eu simplesmente posso escolher trabalhar perto de homens nobres? Eu estava prestes a voltar a Califórnia correndo.”

Mas mesmo assim, Capra precisava de dinheiro. Então, no dia 12 de setembro, ele voltou a trabalhar em estúdios com a ajuda de outro roteirista chamado James J. Tynan para realizar uma produção de comédia de dois rolos de fita. Eles passaram mais de dezesseis dias elaborando *gags* genéricas sobre a aventura de um time de nataçãõ femini-

na que estava se preparando para os jogos das Olimpíadas dos Estados Unidos em 1928. O projeto foi dirigido por Alf Goulding, e era estrelado por uma jovem Carole Lombard e teve sua estreia oficial sob o título *A princesa da natação* (1928), com algumas cenas desse filme sendo rodadas em uma cópia de dois rolos de Technicolor.

Logo após isso, Capra trabalhou em dois novos projetos da série elaborada por Sennett que eram, de acordo com o estúdio na época, “uma sequência de aventuras domésticas de uma família americana caseira, chamada de Os Smiths.” Era o tipo de comédia de erros genérica que no futuro se tornaria marca registrada de programas populares na televisão. Os curtas “Smith’s Burglar” e “Smith’s Uncle Tom,” ambos dirigidos por Phil Whitman, em outubro -novembro de 1927, aparecem oficialmente nos cinemas apenas um ano depois de terem sido gravados.

Apesar de sua dúvida imensa sobre o que o futuro reservava para seu retorno à carreira cinematográfica, Capra não ficava apenas esperando em sua sala para que Sennett fosse oferecer um emprego ou oportunidade de negócios. Ele estava desesperado em escapar da torre do estúdio em que trabalhava, com medo de que se ele ficasse muito tempo trabalhando como um escritor de *gags* cômicas, ele não teria nenhuma oportunidade de trabalhar como diretor de filmes novamente. Mas foi durante a sua estadia como engenheiro criativo para Sennett que Capra, junto do roteirista Nick Barrows (um ex-

-criador de gags que também trabalhou no roteiro de *A princesa da natação*), criou um roteiro rascunho intitulado "Segure o Seu Marido", com a esperança de realizar um *pitch* do projeto para convencer algum estúdio de Hollywood a financiá-lo para que ele o dirigisse.

Segure o seu marido não encontrou nenhum financiador, mas mesmo assim era um belo roteiro. Inspirado livremente na peça *The Guardsman*, de Ferenc Molnar, o projeto era uma comédia romântica sobre os temas de infidelidade e traição, ao mesmo tempo que mostrava uma clara influência do estilo de Ernst Lubitsch, cuja inteligência em sua *mise-en-scène* de elipses visuais e de seu jeito corajoso e europeu de lidar com a temática da sexualidade estavam revolucionando a maneira na qual Hollywood concebia a produção do gênero de comédia.

Bebe Dale, uma jovem esposa cujo marido está tendo um caso com uma dançarina de boate, decide se vingar e ensinar a ela uma lição ao pegar uma nova identidade masculina como um aviador francês de bigode. E não apenas ela tem sucesso em interpretar um homem e conseguir conquistar a dançarina que estava tendo um caso com seu marido, como também consegue convencer o próprio de que ela está tendo um caso com outra pessoa, um aviador francês. O caráter andrógino da protagonista, a estupidez ingênua de seu marido, e a ganância sem escrúpulos da dançarina criam uma cartografia maliciosa do relacionamento entre os sexos, mas a performance e

o retrato de Bebe representou uma suavidade na atmosfera cinematográfica de Capra na maneira como ele passou a representar o universo feminino, agora que sua ex-esposa Helen estava desaparecendo de sua vida.

Capra e seu roteirista Barrows definitivamente decidiram tocar em uma temática ambiciosa e arriscada, com a sua *mise-en-scène*, ele deixava para a imaginação do espectador o que acontecia entre o “aviador” (a Bebe) e a dançarina de boate. A cena mais explícita do roteiro é a que envolve a Bebe dançando na boate junto de outras mulheres, e é uma cena em si cômica, mas se juntada à temática da protagonista ser um travesti, até mesmo cenas que poderiam levemente sugerir traços de lesbianismo seriam o suficiente para fazer o roteiro ser infilmável na Hollywood de 1927.

Em outubro de 1927, Capra foi trabalhar para a Columbia Pictures, que era então localizada na 1438 Gower Street, pertíssimo do Sunset Boulevard e da Poverty Row, um grupo de estúdios de filmes B da época.

A Poverty Row era uma junção de pequenos prédios e de alojamentos de palcos feitos para a gravação de filmes de baixo orçamento. Já que muitos destes filmes eram Westerns, a presença de dublês e extras de cowboys eram frequentes na avenida, e eram tão frequentes que dava uma nova gíria para definir o local, “O Rancho De Gower” (Capra posteriormente homenageou

este lugar em *A felicidade não se compra* (1946) ao nomear a empresa que a versão jovem de George Bailey trabalha como “Farmácia de Gower”.

Capra veio trabalhar na Columbia em um momento crítico da sua história em que ela estava expandindo financeiramente e em seu prestígio como produtora e distribuidora hollywoodiana. Com isso, o chefe de produção Harry Cohn e seus parceiros Joe Brandt e Jack Cohn passaram a elaborar um programa de expansão da empresa. Em 1926, eles realizaram seu primeiro leilão de ações públicas da empresa e conseguiram fechar os primeiros contratos de distribuição em cinemas dos filmes realizados. Ao vender os filmes diretamente para distribuidores em vez de alugá-los por uma taxa percentual fixa para cada estado do país, a Columbia conseguiria obter mais lucro se algum filme lançado fosse um sucesso de bilheteria. E também, em 1926, quando a Columbia estava alugando espaços de gravação localizados na Poverty Row, eles decidiram comprar um estúdio pequeno e escritórios de trabalho que eram propriedade do produtor independente Sam Bischoff. Brandt, que era o parceiro de negócios que mais servia como um mediador entre as conversas, recusou a ideia da Columbia comprar sua própria cadeia de cinemas nos Estados Unidos, considerando que a investida seria cara demais.

Então a Columbia, no outono de 1927, estava apenas no começo de se mostrar competitiva para os grandes es-

túdios de Hollywood. Mas devido a ter apenas dois palcos de gravações disponíveis em Los Angeles, não ser dona de nenhuma rede de cinema, e ter um orçamento de produção limitado, essa empresa cinematográfica tinha que contabilizar algum lucro ao produzir filmes baratos cujo único propósito era de conseguir preencher tempo de cota de tela. “Cada centavo pode ser visto na tela”, de acordo com os anúncios que revelavam novos filmes da produtora. O orçamento médio de uma produção da Columbia era em torno de 18 mil dólares (313 mil dólares, ajustados para inflação, em 2023.) E havia a programação da estreia de ao menos dois filmes de “grande orçamento” por ano, com uma quantia de produção maior, em torno de 30 mil dólares (522 mil em 2023.) O estúdio não tinha dinheiro suficiente para construir sets gigantescos ou produzir uma direção de arte pomposa e detalhada, então a maioria dos filmes da Columbia eram melodramas que se passavam no presente e que não precisavam de uma mudança radical de visual. E a produtora também era incapaz de conquistar o cachê necessário para pagar às estrelas de cinema renomadas, então a maior parte de seu esquema de produção era pegar atores B, ou novatos, e usá-los por alguns dias na gravação de um filme (que obrigatoriamente precisava ser feito em um cronograma de poucos dias). Os filmes também tinham que ser curtos, não apenas devido à maneira que eram produzidos mas também porque o horário de exibição que a Columbia conseguia pegar era na metade final de sessões duplas

mensais em cinemas, onde filmes de curta duração eram mais apropriados de serem exibidos.

Harry Cohn disse em uma entrevista realizada, em 1928, que “os distribuidores sempre procuram algum filme bom que conseguisse substituir o horário de cinema de um filme medíocre. Nós sentíamos que os nossos filmes tinham que ter uma qualidade acima do que era disponível no mercado para ter um nível competitivo consistente. É por esse motivo que trabalhamos muito no roteiro antes da produção começar... nós possuímos ideias e conceitos claros de como os filmes devem ser feitos em nosso estúdio.”

Embora Cohn tenha liderado a produção de filmes do estúdio de forma bem autocrática, e poderia ser bem cruel com diretores que fizessem um trabalho medíocre, ele reconhecia e respeitava imensamente a ideia de que um bom diretor deve ter controle criativo no set de filmagem. “O único bom assistente em um set seria alguém que conseguisse dirigir melhor que o próprio diretor”, diz Cohn, “porque se alguém no set está tendo boas ideias de como um filme deve ser dirigido, então ele deve ser o diretor do projeto, e não um assistente.”

“Todo mundo que fosse criativo e bom deveria ter o privilégio de controlar o set”, concordava Capra. “E não era um trabalho difícil de conquistar lá. Qualquer um que fosse estúpido suficiente de ter esta responsabilidade,

poderia conseguir um trabalho com esforço. Porque quando você se torna o diretor, você não tem mais a desculpa de dizer que o filme fracassou devido ao roteiro ruim ou elenco ruim, a responsabilidade artística agora era completamente sua.”

Harry Cohn também era um homem que Capra, como muitos colegas de sua profissão, descrevia como um “jogador de apostas”, pela maneira em que confiava em novos talentos para produzir seus filmes, e ele não estava fazendo uma aposta cega quando Capra, recém-chegado do trabalho como *gag-men* de Sennett, apareceu para uma entrevista de emprego nos prédios da Columbia.

Capra disse que foi chamado para uma entrevista de emprego na Columbia porque o nome dele havia aparecido, em ordem alfabética, na lista de diretores que estavam sem emprego em Hollywood. Mas se Cohn ainda não conhecia o trabalho que Capra fez para a série documental “Screen Snapshots” (uma série de curtas-documentários feitos, entre 1920 até 1958, e que aparecia na biografia oficial de Capra que estava disponível na Columbia), ele possivelmente pode ter ouvido algo sobre o trabalho que Capra fez em conjunto com Sennett (a Columbia era famosa por empregar artistas que trabalhavam e eram recomendados por Sennett), e ele definitivamente teria ouvido algum elogio sendo feito sobre o primeiro filme que Capra dirigiu, a aclamada comédia *O homem forte* (1927). Cohn, sendo inteligente,

logo descobriu que poderia conquistar Capra por um preço barato e que, após dois fracassos consecutivos de filmes que Capra dirigiu e que o forçaram a voltar a trabalhar com Sennett, ele provavelmente estaria interessado em voltar ao cinema em grande estilo, com um bom cronograma de gravação e com um orçamento razoável para ele poder realizar sua visão como diretor.

E o fato é que, como muito aconteceu no início da carreira de Capra, ele havia recebido uma excelente recomendação que fracassou em reconhecer no período tardio de sua carreira.

Ralph Graves, que estrelou em cinco filmes escritos e coescritos por Capra em colaboração com Sennett, havia feito sua transição para diretor de filmes- sob a produção de Harry Cohn. Ele dirigiu três longas-metragens para a Columbia no ano de 1927, em dois deles, ele também trabalhou como ator principal. Pouco depois de seu falecimento em 1977, Capra discutiu e rememorou a carreira de Ralph Graves com o historiador Anthony Slide, e disse o seguinte relato: "Ele era um dos roteiristas que criava *gags* para o Mack Sennett. Ela era um cara adorável. Um diretor maravilhoso. Fui eu que consegui que ele fosse do Mack Sennett para o Harry Cohn."

Embora Capra tenha posteriormente negado esse relato, ele também negou ter escrito qualquer roteiro dos filmes de Sennett que eram estrelados por Graves, e o

primeiro filme que Capra dirigiu para Columbia, intitulado *O meu segredo* (1928), teve justamente o Ralph Graves como protagonista, que coincidentemente compartilhava o mesmo agente com Capra na época, o Eddie Small.

A entrevista de emprego para a Columbia, de acordo com Capra, foi realizada com Sam Briskin, o parceiro de confiança de Harry Cohn. Capra alega que ele aceitou imediatamente a oferta quase desprezível de Briskin de um cachê de mil dólares para cada filme que ele dirigisse, se Capra aceitasse ser não apenas o diretor, mas também as funções de produtor e roteirista dos projetos.

Quando Briskin o transportou para o escritório de Harry Cohn e Capra repetiu a lista de demandas que ele tinha, Cohn aparentemente perguntou a ele "O que posso fazer?", e Capra respondeu: "Você, Sr. Cohn, tem o melhor trabalho no estúdio inteiro, você pode me demitir."

Os relatos imaginativos e dramáticos de Capra, observados em seu livro oficial e pelos relatos de outras pessoas que conviviam com ele, descreviam a sua entrevista de emprego como uma espécie de "casamento com uma prostituta" parafraseando a maneira como ele descrevia seu comprometimento em seguir adiante sua carreira cinematográfica. Era uma definição que ele usava para mostrar que ele não estava desesperado por trabalho, mas que ele aparentemente estava trocando dinheiro por poder. "Eu pensava que, se eu realmente

seguir adiante trabalhando aqui, eu quero ter poder sobre o que eu faço-sobre tudo. Ou eu abandono a carreira e pego uma carona para Pasadena.”, disse Capra.

“Foi o clímax da minha vida inteira. Eu estava em um momento que ou eu segurava o bastão, ou o deixava cair. Então, eu disse que se eu fosse trabalhar lá, eu queria ser o “Chefão”. Eu nunca iria ter tido essa coragem e confiança se eu não soubesse que havia o plano B de eu poder voltar a minha faculdade em Califórnia. Era isso que me permitia poder enfrentar aquela gente. Anos depois, eu percebi que eu sempre achava que esse lugar me receberia de forma aberta.”

Embora Capra tenha entrado lá com a intenção de ser um “Chefão,” ele não conquistou uma liberdade criativa apenas por ter pedido por ela. Foi um processo bem gradual, que foi conquistado por uma combinação de teimosia e de um reconhecimento pela boa bilheteria que seus filmes forneciam- e mesmo quando os filmes tinham uma boa bilheteria, ele mesmo assim não tinha uma liberdade criativa completa sobre tudo.

Apesar de ter supostamente entrado em um acordo com Sam Briskin, se Capra fizesse alguma alteração no roteiro do seu primeiro filme na Columbia, ele não receberia nenhum crédito final. Elmer Harris era o roteirista principal creditado do filme *O meu segredo*, um fato que não é mencionado no livro autobiográfico de Capra. E

além disso, Capra não recebeu crédito como produtor do projeto- Isso foi apenas finalmente conquistado após ele ter dirigido mais de cinco filmes para Columbia. E sobre o seu cachê de mil reais por filme... é extremamente improvável que Capra possuía algum poder de escolha de aumentar esse valor, era isso ou aceitar voltar a trabalhar como criador de *gags* para Sennett. E se Capra realmente agiu de forma arrogante e presunçosa na sua entrevista de emprego, foi apenas uma maneira dele mascarar o fato constrangedor de que ele estava muito feliz de poder finalmente trabalhar de novo, e era também uma espécie de mecanismo de defesa contra as suas dúvidas particulares sobre o ramo de cinema.

Um motivo para que Capra estivesse tão determinado em pegar a autoria do roteiro de *O meu segredo* é o fato de que, de todos os primeiros filmes que ele dirigiu para a Columbia, esse é o que tem o estilo mais "Capraniano."

Nele, Ralph Graves é um filho de um milionário, que foi retirado da herança por ter se casado com uma pobre, mas ambiciosa menina irlandesa (interpretada por Viola Diana). O pai do personagem de Graver, interpretado por Burr McIntosh, fez fortuna por ter criado uma cadeia de restaurantes, que era operada pela sua frase de efeito: "Você Deve Cortar Um Presunto Em Partes Pequenas". Como resposta à sua empreitada, os personagens de Dana e Graves decidem criar sua própria companhia de restaurantes, onde fornecem alimentos disponíveis em caixas

grandes para a classe operária, e em contraste com o restaurante do pai, o dilema e frase de efeito de sua empreitada é: “Você Deve Cortar Um Presunto Em Partes Grandes.” E eles tiveram um sucesso tão grande em desviar o público e o dinheiro dos negócios do pai, que ele próprio decide decretar falência e vender a própria empresa, mas por incrível que pareça ele acaba sendo enganado e vende a sua empreitada para o próprio filho e sua nova esposa. E com esse sucesso contínuo de lucros e de inteligência criativa, o pai velho e capitalista acaba admirando e aceitando o jovem casal, impressionado por terem vencido um jogo que ele passou a sua vida aperfeiçoando.

Capra já havia trabalhado em temas e elementos narrativos semelhantes em filmes anteriores, satirizando a hipocrisia da alta classe rica e privilegiada nos filmes que ele escrevia para Sennett, que eram estrelados por Ralph Graves e Alice Day, e ele já explorou a ideia do conflito entre uma corporação velha e já estabelecida contra uma jovem e nova empreitada familiar em seu filme mudo *O andarilho* (1926). Mas esta era a primeira vez que ele conseguiu com sucesso cristalizar esses temas dentro de uma fórmula comercial que era feita para atrair uma grande audiência. Era uma fórmula que iria servir a ela, de alguma maneira ou outra, durante grande parte de seu trabalho tardio. A forma “Capraniana” de mostrar um entrelaçamento entre personagens de classes sociais diferentes dentro de uma narrativa

romântica, era combinada com uma visão sobre a economia presente na vida dos personagens, em que eles conseguem propor um método de se tornarem ricos sem terem que prejudicar a classe trabalhadora.

Durante os primeiros dias de gravação de um cronograma de filmagem de apenas 12 dias, o Harry Cohn se encontrava longe do estúdio e aproveitando seu tempo de férias no México. A primeira coisa que ele fez quando voltou aos Estados Unidos foi pedir para ver todas as “dailies” (o material que era gravado diariamente) da produção. Cohn começou a ficar ansioso pelo trabalho de Capra no projeto após ele ter sido demitido por Langdon, e por ter ouvido certos rumores de que Capra não havia conseguido mostrar autoridade e força no set dos filmes *O homem forte* (1926) e *Pinto Calçado* (1927), ambos estrelados por Harry Langdon.

Com isso, Cohn foi à cabine de projeção da Columbia, e sentou em uma cadeira para ver o material gravado. Quando as “dailies” do primeiro dia começaram a ser exibidas, ele ficou completamente chocado. Tudo estava sendo filmado em planos longos. Capra não havia filmado nenhum close ou plano-médio em sua *mise-en-scène*. Cohn ficou tão furioso com o resultado que ele ligou para Eugene De Rue, o assistente de direção que trabalhava na produção, para ir imediatamente para o set de filmagem e que demitisse Capra do projeto.

Como assistente de direção, a primeira impressão que De Rue teve de Capra era de que ele "...não parecia ser um diretor de verdade, ele parecia ser um jovem rebelde tentando achar seu lugar no negócio. Mas desde o início eu comecei a gostar dele porque eu conseguia ver que ele havia sido educado em boas faculdades, ele sempre tinha um estilo pensativo de avaliar a situação."

Pela sua admiração por Capra, De Rue insistiu a um "furioso" Cohn para que ele não fosse demitido do projeto até que Cohn tivesse assistido a todo material já gravado. Cohn, embora tenha hesitado, finalmente concordou. E ele então percebeu que todas as "dailies" do segundo dia de gravação foram feitas com planos médios, e depois viu que consecutivamente as gravações do terceiro dia eram inteiramente compostas por *closes* dos atores.

E isso o deixou ainda mais confuso, "Escuta, se você não for demitir o Capra, eu vou demitir você." Disse um Cohn irritado.

Mas De Rue conseguiu fazê-lo desistir da ideia ao convencer Cohn de que havia um método na insanidade aparente das decisões estilísticas de Capra.

Capra explicou por que ele decidiu escolher esse método: "Eu fiz assim por causa do tempo que havia disponível. Era bem mais fácil para outros diretores fazerem diferente, pois eles tinham tempo e dinheiro, então eles gravariam um plano longo, depois um *close*, depois um

plano médio, depois teriam que mudar todo o *set-up* de câmera para gravar um plano longo de novo. Mas quando você tem que mudar o *set-up* toda hora com o diretor de fotografia, você perde tempo de gravação, você tem que ficar movimento uma parafernália elétrica e de equipamento. Então, eu pensei em filmar primeiro os planos longos no set, depois fazer os planos médios, e no final filmaria os *closes* dos atores." "Eu não faria a gravação da cena inteira direto em um dia se isso não fosse absolutamente necessário. Se eu soubesse que uma grande parte dela seria filmada em um único plano, eu então não iria filmar um *close-up* no mesmo dia. O truque era fazer algo que fizesse a gente não ter que mudar a câmera toda hora no dia. E assim a gente conseguiria adiantar um ou dois dias do cronograma de filmagem."

Capra posteriormente disse que nunca sabia no dia que estava prestes a ser demitido. E não demorou muito para que Cohn mudasse de opinião em relação ao realizador.

"Eu e o Harry Cohn havíamos assistidos a todas as "dailies" do projeto juntos, e eu podia notar que ele estava bem satisfeito com a direção de Capra", lembra Viola Dana. "Nós tivemos uma boa relação no processo inteiro, era um filme bem adorável." Diz Harry Cohn, que posteriormente usou esse filme como um exemplo de que "... a Columbia estava começando a entregar filmes de qualidade para o público."

O meu sagredo foi também o primeiro filme que Capra fez em colaboração com um homem que iria acabar se tornando um dos mais importantes colaboradores de sua carreira, o diretor de fotografia Joseph Walker. Um homem forte e de fala mansa, Walker havia trabalhado como o diretor de fotografia habitual do cineasta George Seitz, mas quando Harry Cohn havia decidido reduzir de 18 mil para 12 mil dólares o orçamento de um filme que seria dirigido por Spitz, ele acabou desistindo de trabalhar para sua produtora.

“Seitz era um diretor de dramas sérios”, diz Walker. “Eu era um diretor de fotografia especializado em dramas sérios, eu filmava histórias reais- não filmes de comédia. E tudo que eu sabia sobre Capra era que ele era um diretor de filmes de comédia estrelados por Harry Langdon. Foi apenas quando eu vi que a Viola Dana iria atuar no projeto que eu decidi fazê-lo. É muito engraçado como na vida esses acidentes felizes acontecem, se a Viola Dana não estivesse naquele filme, eu nunca teria começado a colaborar e ter feito tantos filmes com o Frank Capra.”

No final das contas, eles fizeram mais de vinte filmes juntos, entre eles obras clássicas que Capra fez para Columbia e seu trabalho mais reconhecido: *A felicidade não se compra* (1946).

Nascido na cidade de Denver, Colorado, em 1892, filho de um rico engenheiro de mineração, Joe Walker come-

çou sua carreira como um assistente do pioneiro de rádio, Dr. Lee De Forest, e ele administrava a estação de rádio do De Forest, localizada na cidade de Venice, Califórnia. Ele passou a ficar interessado em cinema, em 1911, ao presenciar o diretor de fotografia Billy Bitzer trabalhando na produção de um filme na cidade de Venice, e, em 1914, ele conseguiu um emprego como assistente de Bitzer na produtora Reliance-Majestic, cujo dono era o cineasta D. W. Griffith. Walker também era fotógrafo de diversos curtas de noticiários e de documentários antes de ele fotografar seu primeiro longa narrativo em 1919. O seu trabalho se distinguia de outros pela sua iluminação suave, difusa, e pelo seu retrato extremamente sensível das estrelas femininas fotografadas. O seu estilo de fotografia romântico e sutil, fornecia a atmosfera e o tom necessários para as melhores obras dirigidas pelo Frank Capra realizadas na década de 30.

Capra também achava Walker uma presença agradável pelo fato de ambos terem interesses científicos, Walker pessoalmente elaborava o *design* das lentes de câmera que ele usava para fotografar com as estrelas femininas de cada filme (chegou a criar mais de 98 lentes diferentes para sua câmera), e ele era também dono de doze patentes de dispositivos técnicos que ele próprio inventou para serem usados no set de filmagem, entre eles a primeira lente de *zoom* oficial que foi usada no cinema, que ele havia começado a desenvolver em 1922, e também uma lente de *zoom* utilizada para produções televi-

sivas, com o nome de “Walker Electra-Zoom”, que ele criou depois de ter se aposentado como cinegrafista. Ele também inventou dirigíveis inovadores de movimentação de câmera que evitavam o som alto que os equipamentos causavam no set, e com isso revolucionou as possibilidades do uso de som na produção cinematográfica; outros equipamentos notáveis desenvolvidos por Walker foram suas lentes de ajuste de foco e de difusão ótica na imagem. Capra o incentivou a tentar utilizar o seu dispositivo Duomar (uma lente que permitia à câmera realizar foco duplo durante a gravação) na produção de *Dirigível* (1931), e a utilizar uma lente de zoom durante a filmagem de *Loucura americana* (1932). Um dos primeiros filmes da história de Hollywood que utilizava uma tecnologia inovadora.²

2 Durante os anos 30 e 40, Capra ajudou o financiamento de diversos dispositivos inventados por Walker que ele tentou, sem sucesso, vender para o exército americano. Entre eles uma máquina de criptografia que tinha a função de fazer o interior de bombas aéreas começarem a funcionar mesmo antes de elas tocarem o solo. Capra relatou, em 1984, que ele ajudou no design das lentes de zoom que Walker havia inventado: “Não fui eu que tive a ideia inicial claro, mas foi a partir das nossas conversas e observações que a forma como esses dispositivos ficariam, iria começar a se tornar clara para nós dois. Algumas vezes, ele ia em minha direção e perguntava: ‘O que devemos fazer para esse equipamento funcionar?’ E eu, como tinha um conhecimento científico e técnico, explicava a ele, usando modelos de cálculo que ele não compreendia direito inicialmente. Ele era um cara extremamente inteligente e esperto, mas ele não havia feito uma faculdade técnica que nem eu. Ele não entendia direito a teoria do negócio em si. Ele aprendia tudo pela prática, pelo ato de fazer.” Walker posteriormente respondeu de forma indignada o relato de Capra e negou que Capra havia ajudado a criar o design de suas lentes de zoom, ou em qualquer uma de suas invenções: “Ele só teria me ajudado se eu tivesse pedido. Eu realmente não precisava da ajuda ou do conhecimento dele para trabalhar. Eu já tinha começado a trabalhar com lentes de zoom em 1922, e comecei a usar profissionalmente de maneira definitiva em meu trabalho já em fevereiro de 1929. E eu também poderia ter vendido esse equipamento para Capra, mas eu não teria chegado a ele para pedir que comprasse, eu nunca iria colocá-lo em uma posição assim. Eu havia desenvolvido o dispositivo, mas inicialmente não encontrei ninguém interessado em pagar,

Antes deles trabalharem juntos pela primeira vez em *O meu segredo*, Capra já havia dirigido mais de três longas-metragens, e Walker, em contrapartida, havia fotografado mais de trinta e seis. Quando ele teve seu primeiro encontro com Capra no escritório de Briskin, a reação de Walker foi: "Esse cara não é apenas um diretor de comédia, ele é também só um garoto novato!"

Após esta reunião, Capra o convidou para um escritório pequeno, que quase parecia um quarto de prisão, que era localizado no meio do prédio principal da Columbia. Ele deu uma cadeira para Walker sentar e contou a ele como seria a narrativa do roteiro do projeto. Após terminar sua história, Capra elogiou muito o trabalho de Seitz, colaborador anterior de Walker, mas também frisou: "O que estamos fazendo aqui é uma comédia, e temos que trabalhar de maneira rápida na produção. Não vamos ter a liberdade de fazer uma parada mais 'artística'. Nós desejamos uma iluminação clara e cristalina para contar esta história, que tudo o que esteja na tela esteja o mais visível e transparente possível."

Walker respondeu: "Então... você entende", começou seu diálogo com o jovem cineasta, "...quando eu usei os dispositivos de difusão no meu trabalho anterior para a Columbia, aquilo era bem mais que só uma tentativa de

parecer 'artístico'. Os sets de filmagem que eles davam eram bem fracos e baratos; o meu trabalho como fotógrafo era fazer eles parecerem interessantes ao espectador. E a maior parte dos atores protagonistas dos projetos estão interpretando personagens que são mais jovens que eles, então uma iluminação suave e difusa consegue nesse aspecto realizar milagres."

Capra compreendeu perfeitamente o que Walker quis dizer. Gradualmente ao longo de sua colaboração com ele, Capra permitia que Walker tivesse mais liberdade de escolha para experimentar novos truques com a iluminação cênica. Mas se tratando da produção de *O meu segredo*, Capra estava completamente motivado a provar a todos sua habilidade de realizar um bom trabalho mesmo dentro de um cronograma de filmagem bem apertado. E Capra nem tinha, antes de ele conhecer Walker claro, um senso de composição imagética muito desenvolvido ou sofisticado. A forma que ele utilizava a iluminação na fotografia dos seus filmes anteriores estrelados por Harry Langdon era nada mais que algo extremamente funcional, e após Capra interromper a sua colaboração artística com Walker no ano de 1946, o seu estilo visual entrou em colapso completo. E o seu trabalho tardio como diretor de filmes coloridos no final de carreira é especialmente notável pela fraca composição visual, refletindo a falta de sensibilidade que Capra tinha com o uso de cor como elemento estético.

A falta de um reconhecimento claro da parte de Capra do papel importantíssimo que a colaboração com Walker foi para a sua carreira como diretor talvez tenha dificultado Walker a conseguir um crédito justo pelo sucesso artístico de seus filmes. Como o crítico Elliott Stein bem descreveu em seu artigo sobre Capra publicado na revista *Sight and Sound*, uma crítica do livro autobiográfico escrito pelo próprio Capra *The Name Above The Title* (1971); "...embora Walker apareça de forma esporádica nas páginas do livro, o que nós observamos é uma ignorância letal da sua importante contribuição artística para o estilo cinematográfico de Capra e de seus filmes." A esposa de Walker, Juanita, respondeu de forma diplomática à publicação do livro: "Parece que eu e Capra conhecemos um homem completamente diferente, eu fiquei imensamente decepcionada que ele não prestou mais atenção ao trabalho de Walker durante o desenvolvimento de seu livro." E George J. Folsey, um cinegrafista que também trabalhou profissionalmente com Capra no filme *Sua esposa e o mundo* (1948) falou da controvérsia da seguinte forma: "...eu acho isso péssimo; eu não gosto dessa qualidade da pessoa do Capra. O Joe [Walker] era uma figura maravilhosa e um diretor de fotografia excepcionalmente talentoso. Cada plano que ele fotografava era uma maestria de iluminação e composição, e ele elevou muito o talento artístico de Capra em sua carreira."

Mesmo estando perplexo inicialmente pela falta de in-

teresse que Capra tinha em criar um estilo visual dinâmico, Walker acabou se tornando cativado pela personalidade do jovem diretor: Quando ele chegou no set de filmagem pela primeira vez, ele estava agradavelmente surpreso ao ver Capra já analisando e trabalhando na composição do set de filmagem.

“Frank aparecia sorridente e confiante quando estávamos prestes a iniciar as gravações - dava a sensação de que fazer filmes era em si uma atividade bem divertida”, Walker escreveu, em seu livro autobiográfico. “Mas eu me perguntava por quanto tempo esse entusiasmo e energia iriam conseguir durar. E isso não era uma visão pessimista ou cínica da minha parte, era apenas vinda da minha experiência de ver quantos diretores jovens haviam se decepcionado com as condições de trabalho que eles encontravam em Hollywood. E o quanto isso podia abater os seus espíritos.”

Naquela mesma manhã do primeiro filme que fizemos, a energia e o entusiasmo de Frank se tornaram contagiosos para os outros membros do elenco e da equipe do projeto. Até mesmo o normalmente sério e barra pesada Burr McIntosh, um ator veterano em Hollywood, acabou sendo contagiado pelo júbilo do jovem diretor. Foi uma mudança de ritmo de trabalho muito bem desejada, ele parecia saber exatamente o que ele queria que acontecesse em cada cena, e de uma forma surpreendentemente rápida conseguimos colaborar bem durante a gravação.”

“Eu estava bem impressionado pela energia, confiança e entusiasmo generalizado que Frank radiava ao redor de si. A facilidade e suavidade que ele tinha em expressar para cada membro da equipe exatamente o que ele queria que acontecesse. Ele era radicalmente diferente de qualquer diretor com quem eu já havia trabalhado.”

Capra, entretanto, havia percebido uma hesitação e dúvidas iniciais rondando a mente de Walker. “Eu acho que ele achava que eu era um parafuso solto- ele só me conhecia pela minha reputação de ser um diretor que queria ter controle sobre todos os aspectos da produção. E ele havia me perguntado se eu sabia alguma coisa sobre os elementos técnicos da câmera de filmagem, e eu respondi de forma sincera: ‘Não, não sei, esse trabalho aqui é seu.’ Então, ele reconhecer que havia controle de suas responsabilidades pavimentou o caminho para nossa colaboração começar a engatinhar. Eu tinha que ter uma relação de amizade com todo esse pessoal. Qualquer pessoa que aparece em um set de filmagem achando que sabe de tudo é um maluco. Se eu tivesse gritado pra eles ‘Não se preocupem, sei fazer cada uma de suas funções’- eu ficaria parecendo ridículo.”

“Foi a primeira vez de verdade na minha carreira que eu me deparei com um cinegrafista que sabia exatamente o que estava fazendo. Ele entendia como a câmera funcionava e entendia o porquê da câmera funcionar de certa maneira. Foi uma alegria tremenda poder traba-

lhar e dialogar com ele. Ele me mostrava as lentes que ele usava, me contava de forma precisa de como elas eram, e depois me falava que estava preparando a criação de novos tipos de lentes. Quando ele descobriu que eu havia estudado na Universidade da Califórnia, ele passou a me respeitar muito mais e me admirar. Esse fato o fez mudar drasticamente de atitude em relação à minha presença. Ele sabia que estava conversando com alguém bem inteligente. E embora eu não soubesse muito sobre a parte técnica de câmeras, ele ao menos sabia que eu conseguiria entender e aprender rápido.”

“Era bem fácil de trabalhar e de me comunicar com ele. Eu dizia poucas palavras e ele tinha um entendimento completo de qualquer coisa que estava na minha mente. Ele conseguia ler meus pensamentos com facilidade.”

“Capra nunca dizia como eu deveria fazer meu trabalho”, diz Walker, “mas ele tinha um entendimento suficiente do tipo de lentes que iria funcionar em certo momento e os tipos que não eram adequados para uma cena. Ele nunca diria, ‘Eu quero que você use uma lente de 75mm ou uma de 150 pra este enquadramento.’ Não, ele só falaria, ‘Me dá uma daquelas lentes grandes que você tem.’ E ele sabia exatamente como iria ficar pela imagem. Ele falava coisas como ‘Eu tenho milhares de coisas no set pra me preocupar, não posso ficar preocupado apenas com a fotografia.’ Ele deixava e confiava em mim nessa responsabilidade. Capra só queria

trabalhar com profissionais que ele respeitava.”

Embora Capra tenha aparecido com uma energia leve e sorridente no set de gravação de *O meu segredo*, Walker rapidamente começou a notar que ele também possuía uma forte determinação e confiança em sua visão como diretor.

Houve um momento em que eles estavam gravando uma cena contendo a presença de uma multidão, em uma rua no rancho da Columbia em Burbank. Capra havia feito um pedido fixo de haver quinze extras durante a gravação da cena, mas apenas quatro pessoas apareceram. Capra reclamou diretamente para o seu primeiro assistente de direção, Eugene De Rue, que respondeu: “Me desculpa Sr. Capra, mas este foi o máximo de pessoas que o estúdio conseguiu trazer hoje pra gente.” E Capra então falou para Walker: “Joe, eu e você vamos pro meu carro e vamos direto para o estúdio, agora.”

Ao chegar lá, Cohn respondeu às demandas de Capra, “Acho que você não entende porque você é novato. Nós entendemos vocês diretores, nós entendemos como vocês trabalham. Se algum de vocês pede cem extras, nós damos quarenta. Se você pedir sessenta extras, você no máximo vai conseguir vinte e cinco até trinta pessoas. E no final das contas, o filme vai continuar sendo gravado, ninguém vai se machucar ou morrer, então isso não é uma preocupação muito séria. Você

pegou um número um pouco menor de extras, tudo bem, isso acontece. Agora o importante é você voltar pro set o mais rápido possível para a gravação continuar e você não fazer a gente perder tempo ou dinheiro.”

“O.K. Eu vou voltar, sim”, respondeu Capra, e Walker pensava, “Bem, ele perdeu essa batalha, mas é a Columbia, o que fazer?”

“Mas eu só vou voltar ao set quanto eu conseguir meus quinze extras”, declarou Capra, enfaticamente.

“Como assim quinze extras?!”, um perplexo Cohn respondeu. “Eu acabei de dizer a você- X.”

E Capra replicou: “Eu entendi perfeitamente o que você me disse. É assim que vocês trabalham. Eu topo trabalhar no formato que vocês desejam, mas eu quero só saber o quanto vai custar para eu conseguir os meus quinze extras.”

Durante os seus primeiros anos na Columbia, Capra repetidamente insistia, talvez de maneira exagerada, que constantemente “...tinha que lutar, lutar, lutar e lutar. Mesmo se eles me comprovassem cientificamente que eles iriam me deixar sozinhos para eu poder trabalhar, eu mesmo assim ficava apreensivo. Eu era o cara mais teimoso no bairro inteiro, eu tinha que ser assim porque se você perder sua força e seu respeito, você perde

tudo no ramo.”

A intensidade de Capra no set de *O meu segredo*, se tornou até forte demais para o próprio Walker, mesmo com a admiração que ele tinha pelo cineasta. No final das gravações do projeto, Walker foi falar com Sam Briskin e declarou a ele: “Nunca me faça trabalhar com esse diretor de novo! Ele pode até ser um cara legalmas ele é o diretor mais teimoso quem já trabalhei na minha carreira. Só me faça uma favor então, entre em contato com Seitz por mim.”

Quando o filme finalmente teve sua estreia oficial no tapete vermelho em Los Angeles, Walker decidiu ir para assistir à versão final do filme, mesmo não tendo grandes expectativas. “Para a minha surpresa, o material parecia ter ficado muito bom”, ele escreveu. “Alguns planos com a Viola Dana na chuva eram esteticamente belos, e o resto do filme parecia ter uma qualidade razoável. E ao longo da sessão, eu passei a perceber que eu nem estava mais prestando atenção na fotografia do filme, eu estava completamente investido na narrativa e na trajetória dos personagens. E aí, de repente, eu tive uma epifania: “Uau, então ele sabia dirigir bem um filme! E me fez ficar totalmente envolvido em uma trama tão simples!”

Na manhã seguinte, Joe Walker tinha retornado ao escritório de Briskin para uma conversa. Ele disse: “Eu

mudei de ideia, quero trabalhar no próximo filme de Frank Capra.”

“As pessoas que acreditam que jovens diretores ainda não são capazes de realizar bons filmes deveriam pagar um ingresso para ver *O meu segredo*.” Assim descreveu o crítico Mark Vance em uma publicação da revista *Variety* na época de lançamento. “Aqui temos um filme independente que funciona como bom entretenimento... O trabalho de direção é esplêndido e o elenco está afiado em sua qualidade... é uma obra divertida, prazerosa e possui um toque caseiro que irá agradar a qualquer tipo de público.”

Foi desta forma que a recepção abraçou o primeiro filme que Capra fez para Columbia, lançado no primeiro dia do ano de 1928. Embora tenha sido distribuído como a segunda parte de sessões duplas de filmes de baixo orçamento, ele possuía uma qualidade especial que fez com que Columbia emancipasse o filme para que conquistasse horários e programações mais “tradicionais” em cinemas ao redor do país. Após a finalização deste projeto, o segundo filme que Capra realizou para Columbia foi uma comédia romântica, intitulada *Defende o teu amor* (1928), lançada apenas um mês depois da estreia de *O meu segredo*. E devido ao sucesso duplo do trabalho de Capra em ambos os projetos, Harry Cohn decidiu em janeiro do mesmo ano, recompensar Capra com um contrato de um ano na Columbia, triplicando o

seu salário para 3 mil dólares por filme, com uma opção de ser aumentado para 4 mil dólares depois de um ano de trabalho.

Cohn fez com que Capra se movimentasse agilmente de um filme para outro quase sem ter nenhuma pausa, nesses primeiros meses de trabalho na Columbia. E Joe Walker apenas voltou a trabalhar e se adaptar a este ritmo frenético de produção no quinto filme que Capra fez para o estúdio, intitulado *O que a lei não castiga* (1928), filmado em junho de 1928. O departamento de criação de histórias e tramas de filmes da Columbia iria oferecer a Capra o poder de escolher diferentes histórias para serem transformadas em um filme, mas ele reconhecia que, às vezes, ele não iria pegar um material que seria tão bom quanto o primeiro filme que ele fez lá: "Cada um dos filmes que eu fiz para a Columbia têm que ser vistos como experimentos, como tentativas de aprendizado. Cada filme que fiz, seja ele bom ou mau, foi uma oportunidade de aprendizado imensa para mim. Eu aprendia o que eu não deveria fazer, e também aprendi o que eu deveria fazer. Eu estava fazendo filmes que eram extremamente diferentes entre si, porque eu sinceramente nem sabia direito o que eu queria fazer. Eu apenas descobri cedo que não queria ser um diretor de dramas sérios. Os primeiros dramas sérios que eu dirigia não funcionavam, porque eu tinha sucesso em fazer os atores chorarem, mas não conseguia fa-

zer o mesmo com o público no cinema. E então eu aprendi que eu deveria me dedicar a realizar comédias e não obras dramáticas.”

Na produção de *Defende o teu amor* (1928), o roteirista do projeto era novamente o Elmer Harris, desta vez adaptando uma história escrita por Norman Springer. E a irmã da Viola Dana, Shirley Manson, interpretava a protagonista do filme, uma garota que trabalha em uma delicatessen que faz com que sua paixão por um lutador premiado (interpretado por Johnnie Walker) convença o seu namorado tímido que trabalha na criação de vestidos (interpretado por William Collier, Jr.) a entrar em um ringue de luta com Walker para provar o seu amor por ela. Satirizando e ridicularizando o estilo macho e agressivo dos personagens masculinos durante o filme, Capra dirigiu esta versão de Davi Contra Golias de uma maneira leve e desarmada que faz com que uma história que pudesse parecer violenta ou masoquista tenha um estilo agradável e alegre durante a projeção.

Defende o teu amor precisou de todo o cuidado possível de seu diretor para que não fosse um fracasso, já que o seu orçamento era ainda menor que *O Meu Segredo*. Quase todo o filme se passa em um set de rua pequeno, gravado em estúdio, e a falta de extras disponíveis para a loja de delicatessen, a loja de vestidos, e as cenas que se passam externamente em uma rua, é abundantemente clara durante a projeção. Sugerindo que o estú-

dio estivesse talvez determinado a mostrar a Capra que seu lado rebelde de controle era limitado e de que eles eram os verdadeiros “chefes” da produção, ao definir de forma fixa o baixo orçamento disponível. Os recursos baratos para compor o cenário do projeto são o que provavelmente fez o filme ter uma recepção mais morna que o anterior. A Revista *Variety* classificou o filme de forma até engraçada, mas bem crua: “...se for um filme feito para ficar no segundo ou terceiro lugar da bilheteria semanal- até que não é tão ruim.”

Mas Capra estava fazendo filmes de maneira tão frenética e rápida que todos os seus primeiros três filmes da Columbia, *O meu segredo*, *Defende o teu amor*, e *Esta vida é uma comédia* (1928), foram todos lançados em Nova York em um período de apenas seis dias de diferença entre eles. O estilo frenético de gravação contínua de projetos influenciava diretamente o modo que o ritmo interno dos filmes era feito. De acordo com Cohn, o filme *Esta vida é uma comédia*, uma comédia burlesca sobre um pequeno grupo de teatro tentando ensaiar uma peça que se passa na Guerra Civil Americana, “Fazia o público do cinema gargalhar desde os primeiros segundos de projeção, e as risadas só paravam quando o filme desacelerava para mostrar o lado mais humano dos personagens principais.” O crítico de cinema da *Variety*, Sid Silverman, aplaudiu e aprovou a qualidade da produção, definindo o filme como “Uma comédia sólida e consistentemente engraçada.” Columbia desde então

passou a investir mais dinheiro nos orçamentos dos filmes dirigidos por Capra, e isso ajudou a elevar *Esta vida é uma comédia* para um filme que era bom o suficiente para ser exibido fora de sessões duplas em cinemas americanos. “Se esse filme tivesse mais alguns milhares de dólares no orçamento, ninguém iria questionar seu *status* como uma obra comercial sólida, que não precisa ser parte de sessões duplas com filmes inferiores.”, dizia a própria *Variety*. O filme foi futuramente redescoberto pela Cinemateca Francesa, em 1992 e teve um lançamento remasterizado pela Columbia em 1997. *Esta vida é uma comédia* era um produto de reflexão de Capra sobre as peças de Guerra Civil amadoras de que ele se lembrava de ter feito durante suas aulas de Arte no Ensino Médio.

Cohn começou pela primeira vez a colocar o crédito de “Uma Produção de Frank Capra” apenas no lançamento do filme *O que a lei não castiga*, em julho de 1928. Ele também fez um empréstimo inicial para Capra de 7 mil e 500 dólares para ele conseguir comprar uma casa de praia que custava 45 mil dólares no total. Esse local de dois quartos, que possuía sua própria quadra de tênis, era situado perto da praia de Malibu, na cidade de Califórnia. Com isso, Capra deixou sua casa antiga, situada na rua Odin Street de Los Angeles, para a sua mãe e sua irmã Ann. O marido de Ann havia ido embora para a América do Sul depois que ela passou por uma gravidez complicada e difícil que a deixou infértil, e agora ela traba-

lhava como uma designer para a loja de vestidos Zukin, localizada no centro da cidade. O amigo de Capra, AL Roscoe, que também estava habitando sua casa antiga na Odin Street, decidiu se juntar a ele na sua casa em Malibu. Em outras épocas, Capra também possuía condomínios localizados perto de academias de exercício atlético em Los Angeles, e também frequentava o Hotel Hollywood Roosevelt de lá. Mantendo uma rotina de se locomover para Malibu apenas nos fins de semana e nos recessos de realizar produções cinematográficas.

Agora que ele estava em uma situação financeira bem mais estável e segura ao trabalhar para Columbia, Capra decidiu tentar experimentar fazer novas obras dramáticas. Talvez essa decisão tenha sido mais do estúdio do que dele em si, como uma espécie de "teste" para ver se esse diretor realmente tinha talento para transitar entre diferentes gêneros. Mas embora Capra tenha realmente acreditado que suas tentativas anteriores de fazer filmes sérios, as obras *Os predestinados* (1928), e *O que a lei não castiga*, eram filmes fracassados. Se focados apenas no lado autobiográfico que essas obras revelam sobre o próprio Capra, eles fornecem um material muito interessante.

Uma obra tão pomposa que chega a parecer uma ópera traduzida para o cinema, *Os Predestinados* (1928) foi escrita pelos roteiristas William Counselman e Peter Milne, e foi descrita na época pela Columbia como a história do

“homem mais feio do mundo, que pode enfrentar toda a miséria que existe no planeta, mas não consegue suportar olhar pro próprio rosto no espelho.” Mitchell Lewis interpreta o “Galã” Williams, um gângster brutamontes cuja face é repleta de cicatrizes antigas. E a beleza que existe dentro dessa figura grotesca é o carinho que ele realiza em seus gestos com a personagem Nora (interpretada por Alice Day), uma violinista cega que trabalha na cafeteria frequentada por Williams e que se apaixona por ele. Mas na primeira vez que ela consegue entender como é sua aparência, ela sente repulsa. O “Galã” Williams, completamente abalado pelo seu destino inoperável como aberração neste mundo cruel, vê Nora o abandonando por um homem belo, e decide cometer suicídio dirigindo seu carro em direção ao oceano. De todas as tentativas de suicídio presentes na carreira de Capra, esta é apenas uma das duas em que o personagem realmente tem sucesso (a outra é presente no filme *O último chá do General Yen* (1933). E para um diretor que possui uma fama de “otimista” ou de “esperançoso”, é um final narrativo particularmente chocante e cruel.

Nesse momento de sua carreira, Capra já era reconhecido como uma figura elegante e sofisticada pelos corredores de Hollywood. Colleen Moore, a estrela feminina mais popular do cinema na época em que trabalhava para o estúdio First National Pictures, se lembrava de estar gravando um filme e, de repente, ver Capra vagan-

do pelas ruas de Los Angeles. “Quem será esse homem?”, ela pensou, sendo encantada pela figura sombria, mas estranhamente bela, que o jovem Capra tinha na época.

Era uma época em que, graças à influência da empresa de moda Valentino, o estilo latino de se vestir e de se apresentar socialmente era popular, e Capra aparecia nos sets de filmagem com um terno de três peças meticulosamente cuidado que o transformava em uma figura elegante, embora alguns hábitos antigos da personalidade de Capra, na maneira em que ele lidava com roupas caras, ainda eram possíveis de serem vistos: A sua irmã Ann iria ficar bem frustrada e exausta de ver o irmão trazer caros suéteres de caxemira que ele simplesmente deixava abandonado em seu quarto, o que fazia com que seus tecidos fossem destruídos por traças. Mas mesmo assim, havia uma figura de confiança e de exuberância sendo exaltada pelo diretor no set de filmagem, e essa nova disposição em sua personalidade o fazia ser considerado um homem bem atraente pelas mulheres locais. Um silencioso sentimento de força e de poder começou a emanar externamente dele a partir do momento em que ele se tornou diretor de filmes. Mas Capra (assim como foi evidenciado pelo relato de Moore), às vezes, nem parecia notar os olhares de admiração femininos direcionados à sua figura. Na sua visão internalizada de si, ele ainda era um imigrante feio, desajeitado, ostracizado socialmente por todos. E essa visão crítica o fez acreditar, e se tornar habituado à ideia de que ele seria rejeita-

do por mulheres durante a sua vida.

Capra e Milne escreveram a trama de *O que a lei não castiga* (1928), um filme que voltava para as representações sexistas dos filmes feitos para Sennett; o roteiro foi escrito por uma editora do departamento de histórias da Columbia, Dorothy Howell, e seria um dos primeiros roteiros que ela iria passar a escrever para Capra. A atriz Margaret Livingston interpretava a protagonista do projeto, uma mulher garimpeira que tem uma obsessão em conquistar roupas de peles de animais caras. Na trama, o banqueiro com o nome de Francis X. Bushman abandona a personagem de Margaret para se casar com uma mulher mais gentil e suave, interpretada pela Helene Chadwick, mas anos depois desta traição, ela consegue sua vingança contra ele ao seduzir o seu filho não muito esperto (interpretado por Arthur Rankin). No desenvolvimento progresso da narrativa, a mãe do filho dá um tiro em Margaret, e um detetive, comovido com o caso, cria um relatório que diz que sua morte foi um suicídio. É um final extremamente moralista. Um melodrama em que o filho sofria pelos “pecados” gerados pela figura paterna.³

3 Todo o material que existe hoje do filme é apenas um trailer de 40 segundos de duração, preservado por um colecionador privado na Flórida e no qual o American Film Institute possui uma cópia depois de começar a pesquisar filmes antigos no final dos anos 60. Outros filmes mudos de Capra que foram considerados perdidos devido a problemas no nitrato de película antiga são os filmes *Filhos da fortuna* e uma parte do material filmado de *Mocidade audaciosa* (1928). O motivo de existirem cópias de *O meu segredo* é devido ao fato de um colecionador privado ter preservado uma cópia de 16mm do filme. *Defende o teu amor*, assim como *Esta vida é uma comédia*, tiveram sua versão copiada de um material de película encontrado na França, a cópia de *Os predestinados* foi encontrada na Dinamarca.

Harry Cohn, jogador corajoso e arriscado, percebeu que ele tinha uma moeda de sorte na figura de Frank Capra. Ele havia anteriormente ficado frustrado com a falta de capacidade de Capra em conseguir roubar estrelas de cinema de estúdios maiores, mas ele logo percebeu que ele poderia transferir os serviços de Capra que poderiam ser usados no contrato de outro estúdio competitivo para aumentar o valor de uma produção na Columbia. O principal alvo da inveja de Cohn foi a Metro-Goldwyn-Mayer, que era um estúdio que se gabava frequentemente de “Ter mais estrelas em um filme do que existem de noite no céu.”

Capra não se importava em ser usado como um peão no jogo de xadrez proposto por Cohn. Considerando a sua hierarquia social baixa em Hollywood por fazer filmes em estúdios da famosa “Poverty Row” (entre eles a própria Columbia), ele ficava encantado com a ideia de dirigir um filme de prestígio produzido pela MGM. Então, Cohn decidiu negociar um acordo com o produtor Louis B. Mayer para emprestar um projeto para Capra dirigir, uma comédia que se passava dentro de uma prisão, intitulada *Brotherly Love* (Amor Entre Irmãos) para a MGM.

Até mesmo grandes obras dirigidas por Capra como os filmes *Dama por um dia* (1933), *Aconteceu naquela noite*, *A vitória será sua* (1944), *Horizonte perdido* (1937), *Adorável vagabundo* (1941) e *A felicidade não se compra* possuem seus negativos de película originais em estado perdido, e o AFI, A Livraria Nacional do Congresso, e vários institutos de arquivos cinematográficos fizeram um esforço hercúleo para remasterizá-los, com a ajuda e o incentivo do próprio Frank Capra.

Capra relatou que Cohn estava intimidado o suficiente pelas ofertas de Mayer, e que ele aceitou mediar a negociação com a esperança de que Capra retribuísse o favor a ele no futuro.

No início de 1928, Capra foi para os estúdios da MGM se encontrar com os roteiristas Earl Baldwin e Lew Lipton para desenvolverem o roteiro de *Brotherly Love*, que era baseado em uma reportagem feita por Patterson Margonni para a revista *Liberty*. O filme seria protagonizado por Karl Dane e George K. Arthur, respectivamente como um guarda da prisão e um prisioneiro, ambos estão apaixonados pela filha do carcereiro da prisão onde se passa a narrativa. No processo de ver quem vai conquistar a garota, o personagem de Dane tenta humilhar a figura diminutiva de Arthur ao colocá-lo dentro do time de futebol americano do estádio da prisão, mas Arthur vence o jogo, se torna um herói, é libertado da prisão e consegue se casar com a garota. O roteiro final foi aprovado por um executivo da MGM chamado Harry Rapf, no dia 24 de março de 1928, e o cronograma de filmagem iria começar no final de maio do mesmo ano, com vinte e quatro dias totais para a gravação do projeto (um cronograma que era quase o dobro do que as comédias da Columbia tinham na época). Capra iria fazer o projeto como um filme mudo, mas que iria conter seqüências específicas em que o som apareceria.

Mas assim que o início das gravações se aproximava,

Capra começou a relatar que se sentiu preso e limitado pela visão de cinema que a MGM demonstrava a ele. Ele percebeu que, apesar dos orçamentos minúsculos e os valores de produção baratos que ele passou a se tornar acostumado na Columbia, ele possuía uma liberdade criativa muito maior mesmo sob o poder autocrático (porém gentil) de Harry Cohn. Uma das estratégias da MGM para exercer poder e controle sobre os seus cineastas era, ao ordenar refilmagens extensas em quase todos os filmes produzidos, a MGM contratava novos diretores, diferentes dos que haviam sido contratados inicialmente. O resultado era que embora seus filmes tivessem uma homogeneização de qualidade final, eles não possuíam em si uma visão autoral distinta que os diferenciasse entre si. Os cineastas que trabalhassem para a MGM eram muito bem pagos, mas, como o próprio Capra apontava, eles não eram tão bem reconhecidos fora da indústria em si porque eles eram proibidos de explorar sua visão artística e pessoal através de seus filmes. Capra mencionou brevemente em seu livro que ela havia sido demitido de uma produção da MGM, mas ele não nomeou diretamente o título do filme, e ele erroneamente falou que o ano que ele começou a trabalhar nela era em 1931.

A narrativa que ele contou sobre o projeto era que, três dias antes de o filme começar a ser gravado, ele havia sido contratado para este projeto como o diretor que iria realizar refilmagens de certas seções do filme, e a

atriz principal que iria interpretar a filha do carcereiro seria a Polly Moran, que anteriormente já havia realizado comédias com Sennett. Mas, de acordo com Capra, Moran se recusava a aparecer no filme com o figurino curto que a personagem teria que se apresentar em cena, então ele foi forçado a inventar diversas cenas novas dentro do set do estúdio para se adaptar a demanda da atriz, e ele fez isso com o intuito de, quanto mais cenas diferentes ele gravasse, maior o número de opções que o estúdio teria para colocar no corte final. Mas o Harry Rapf não apreciou esse lado imaginativo e improvisado de Capra. E decepcionado com isso, o demitiu e o mandou de volta para Columbia, substituindo-o pelo diretor Charles F. Reisner no projeto.

Ninguém sabe com certeza se esse foi realmente o motivo de Capra ter sido demitido da produção, o mais provável de ter acontecido foi ele não ceder às suas conhecidas demandas por liberdade criativa na direção do filme, algo que inevitavelmente o fez entrar em conflito com os executivos do estúdio. Um dos exemplos principais da falta de controle criativo que ele tinha na produção de *Brotherly Love* era o fato que ele não podia opinar sobre a escolha da atriz principal do filme, Jean Arthur, uma mulher que ele só iria conhecer profissionalmente sete anos depois, ao colocá-la no elenco de *O galante Mr. Deeds* (1933).

Por causa do sucesso das vendas de ações públicas e

também pelo lucro que estavam recebendo da bilheteria dos filmes (em especial dos filmes dirigidos por Capra), a Columbia conseguiu ter dinheiro suficiente, em 1928, para poder brincar e se arriscar fazendo uma aposta. Apesar do nervosismo inicial de Harry Cohn acerca desta ideia, o seu irmão Jack Cohn (que também trabalhava na Columbia) conseguiu persuadir os seus parceiros de negócios a tentar fazer o estúdio se tornar mais respeitado e competitivo como os demais, e com isso, financiar um filme de prestígio para inaugurar uma nova etapa na Columbia. O orçamento deste filme seria de 150.000 dólares, mais que oito vezes o orçamento dos filmes que Capra estava acostumado a fazer para o estúdio, mas Columbia conseguiu financiar sua aposta ao colaborar com a Marinha dos Estados Unidos para ser uma parceira na produção do filme.

O nome do projeto era *O submarino* (1928), uma história de aventura baseada em relatos reais de pessoas que estavam presentes em desastres marítimos em navios da marinha americana. A Marinha, que foi duramente criticada na época por perder dois submarinos em batalhas de guerra, estava bem disposta a fornecer para Columbia uma colaboração total para ajudar na veracidade que o filme teria na representação dos heroicos protagonistas da história. Columbia concordou que o navio que seria utilizado no filme seria preservado e ficaria seguro até o final da produção, diferentemente de sua inspiração real, o navio S-44. Em troca de uma “pro-

paganda militar gratuita”, como a revista *Variety* descreveu na época, a Marinha deixou a Columbia usar um submarino de verdade, assim como aviões, navios e homens militares de verdade para servirem como figurantes em cena.

Para uma produção de uma escala tão grande como esta, era necessário um diretor que tivesse experiência em filmar cenas de ação. Com isso, Columbia decidiu contratar Irvin Willat, conhecido por dirigir filmes que se passavam no mar, como (também contendo um submarino como foco principal) o filme *Below The Surface* (1920). Para os protagonistas do projeto, foram escalados os atores Jack Holt e Ralph Graves, respectivamente interpretando o comandante da escola naval Jack Reagon e o chefe do submarino do filme, Bob Mason. Muito do roteiro genérico escrito por Winifred Dunn era centrado no conflito dos protagonistas em tentar conquistar a esposa promíscua de Jack, chamada Bessie (interpretada por Dorothy River, que havia também aparecido em um documentário de Capra feito em 2021 sobre a batalha naval traçada no país da Líbia.)

Joe Walker, que atuou como o diretor de fotografia de *O submarino*, recordou que durante a pré-produção do projeto (quando o filme ainda tinha o título alternativo de *Nas profundezas de nós mesmos*.) o produtor Harry Cohn “...havia ficado ainda mais nervoso e irritado que o

normal. Pela primeira vez no rosto dele, eu consegui ver medo, dúvida e desconfiança em um rosto que normalmente exaltava seriedade e determinação. Os executivos de Nova York estavam pressionando-o; esse filme tinha que ser bom.”

Os primeiros dias de filmagem, em junho de 1928, não foram suficientes para acalmar a ansiedade de Cohn. Na opinião dele, as atuações de Holt e Graves como os personagens principais estavam fracas e não convincentes.

“Não é possível fazer com que pareçam homens mais fortes em cena?” Ele perguntava a Walker.

Mas, após três semanas de filmagem já completas, os executivos do projeto decidiram que o problema não era com os atores.

“A gente estava bem decepcionado em como o filme estava caminhando”, recorda Sam Briskin em uma entrevista que ele realizou, em 1965, com Bob Thomas, “... então em um sábado [dia 7 de julho] nós decidimos que a melhor opção era substituir o Willat pelo Frank Capra. E na época, era como se a gente tivesse substituído o Billy Wilder por um diretor de televisão. Nós pedimos para o Capra assistir ao material já filmado e ler o roteiro no mesmo dia, e ele aceitou fazer parte e se locomoveu para San Pedro para começar a trabalhar no filme na segunda-feira seguinte.”

Variety escreveu, em sua reportagem mensal sobre eventos cinematográficos, que “um colapso nervoso pela demanda excessiva de trabalho no set” havia sido o motivo principal da demissão de Willat do projeto. E Willat, ainda sendo bem sagaz em sua idade avançada, atribuiu a sua demissão como uma “mudança na política interna” do estúdio; “Capra, naquela época, ainda era um jovem e talentoso diretor que estava começando a criar a sua carreira... o Sr. Cohn queria dar uma chance a ele e ajudá-lo.” Ele parafraseou o que o próprio Harry Cohn havia falado a ele um dia, “Eu quero fazer parte da construção do Frank Capra.”

Apesar das diversas batalhas que enfrentaram, foi a confiança de Cohn neste jovem diretor que fez Capra, posteriormente, olhar para sua carreira e dizer, “...eu devo muito do meu sucesso a Cohn- Eu devo a ele a minha carreira inteira. Então eu o respeitava imensamente, e também havia um certo carinho e admiração mútua entre nós, um certo amor. Apesar de todas as brigas e grosserias, foi ele que me deu esta chance. Ele fez uma aposta em mim, em meu sucesso.”

Esperando na Baía de San Pedro, em uma segunda de manhã, no dia 9 de julho de 1928, para poder finalmente conhecer o diretor que o estúdio havia escolhido para trabalhar com ele, Walker ficou agradavelmente surpreso quando viu a figura de Capra sair da limusine alugada pelo estúdio.

“Eu queria dar apoio e fazer ele ficar feliz lá”, ele se lembra. “Isso era como uma troca de bastão entre um diretor experiente e mais velho, para um talento jovem emergente.... Mas ele [Frank] não estava com o seu bom humor habitual. Ele estava tristonho e levemente nervoso ao chegar, ele sabia que tinha uma responsabilidade alta sob os seus ombros, e ele demonstrava isso pela direção firme que ele dava à equipe do projeto, de forma direta e gastando apenas poucas palavras. Dizendo de forma transparente a todos que todo o material que havia sido feito teria que ser refilmado do zero.

Apesar das afirmações de Willat de que a Columbia havia usado “todo o material de película que eu havia gravado nessa porcaria”, e de que o Capra havia sido apenas responsável por dirigir o final do filme, Walker confirmou que era verdade que Capra havia refilmado todo o material feito por Willat. E Walker também chegou a concordar com Capra que o motivo de Holt e Graves parecerem fracos em suas atuações era devido a sua maquiagem e figurino excessivos, que faziam com que fosse difícil eles terem liberdade de movimento e de expressão no set.

Por lealdade e por anos de amizade com Willat, Holt e Graves ameaçaram abandonar o projeto após a sua demissão. Reconhecendo a posição desconfortável que ele havia se colocado, Capra decidiu ser firme e fazer com que eles o aceitassem como autoridade máxima

do projeto, ele demonstrou isso na primeira manhã das filmagens ao emitir uma ordem que todos os atores do projeto estariam proibidos de usar maquiagem. Ele também convenceu Holt a fazer com que seu figurino de uniforme militar ficasse deliberadamente sujo, e que o seu cabelo não fosse tocado por nenhuma maquiadora durante as gravações.

Desde aquele momento, Capra havia se tornado o chefe do set. E mesmo sendo uma figura de autoridade, Walker acabou achando que sua atitude em geral "...em um filme de grande orçamento, não era tão diferente da forma que ele agia em filmes de pouco custo, ele era fácil de conversar, extremamente profissional e não fazia ninguém que trabalhasse pra ele ficar tenso ou nervoso."

No dia 30 de agosto de 1928, *O Submarino* teve sua estreia e tapete vermelho em Nova York, em um cinema da Broadway chamado Embassy, e foi o maior sucesso de bilheteria do estúdio até então, também foi um sucesso de crítica, reabilitando o prestígio de Capra, e mostrando que ele poderia sair da sombra dos filmes de comédia com Harry Langdon para ser tornar um grande e versátil diretor em Hollywood.

"A direção do jovem Frank R. Capra é uma exibição de inteligência cênica", escrevia o crítico de cinema, Mor-daunt Hall, para o *The New York Times*, "...não apenas ele foi capaz de compor as cenas de ação da história,

como também conseguiu extrair excelentes performances e caracterização impecável do elenco principal, em um nível de qualidade muito maior do que o seu melodrama caseiro.”

Até mesmo o próprio Irvin Willat reconheceu posteriormente, “...bem, o filme até que ficou bom pra caralho.”

“*O submarino* também foi a primeira tentativa da Columbia e de Capra de produzir um longa-metragem sonoro após vários filmes mudos. A indústria cinematográfica estava em um estado de pânico após o inesperado sucesso do primeiro longa-metragem sonoro da história de Hollywood, *O cantor de jazz* (1927), distribuído pela Warner Brothers e estrelado por Al Jolson. E lançado pouco depois de Capra ter entrado na Columbia pela primeira vez. Já que não era uma certeza de que os filmes sonoros e falados ficariam para sempre, ou eram apenas um evento passageiro, os grandes estúdios decidiram adotar uma atitude de espera e de observação geral. Eles hesitavam em decidir reconstruir todos os seus cinemas no país inteiro para se adequar a esta nova tecnologia emergente. Havia também muitos dentro de Hollywood que sinceramente acreditavam que o som era uma maldição ao cinema e que o melhor seria deixar esse novo formato desaparecer.

Mas Capra não era uma dessas pessoas. Quando ele assistiu a *O cantor de jazz* pela primeira vez no cinema, ele

posteriormente disse que "...foi um choque tremendo ver um homem na tela abrir a boca e conseguir ouvir uma voz, uma canção nesse caso, sair dela. Foi uma experiência que eu nunca iria ver se repetindo na minha vida, foi extraordinário."

Capra estava convencido de que o uso de som era um avanço importantíssimo para a arte do cinema. "Eu não me sentia confortável fazendo apenas filmes mudos; eu achei que depois desse avanço todo, seria estranho simplesmente voltar a utilizar letreiros na tela para descrever as ações e pensamentos dos personagens. Era uma maneira que, a partir daquele momento, começou a se tornar antiquada. Quando eu finalmente trabalhei com som pela primeira vez, eu pensei, '...meu deus, que ferramenta incrível que foi descoberta!' Eu acho que havia coisas que eu não conseguia fazer em meus filmes mudos justamente porque o som ainda não havia sido descoberto."

A cena mais marcante de *O submarino* envolvia o uso de um efeito especial de som. E ele havia sido adicionado, como todos os efeitos na época, apenas após as filmagens terminarem, na pós-produção. Seguindo o exemplo do estúdio da Fox, que havia utilizado a ferramenta de música chamada "Movietone" e outros tipos de efeitos de som para complementar os filmes mudos que lançavam, a Columbia decidiu adicionar uma trilha musical ao projeto, uma canção, e alguns poucos efeitos

de som para tentar aumentar o número de bilheteria de seu ambicioso projeto.

O clímax dramático de *O submarino* acontece no momento em que a equipe do submarino quebrado está quase perdendo sua fonte de oxigênio. E os heróis tentam nadar até o submarino para salvar as pessoas. E Holt consegue nadar mais de 400 metros até chegar ao fundo do oceano (como eles não tinham dinheiro o suficiente para cobrir uma cena de larga escala como essa, Capra e Walker gravaram parte do material dentro de um tanque de peixes com um submarino de brinquedo e um homem operando-o manualmente. Esse homem tinha sido encontrado por Capra perto de uma farmácia próximo ao Sunset Gower Studios.) Holt, ao chegar finalmente ao topo do submarino, bate em seu focinho de metal, na esperança de que algum sobrevivente consiga ouvi-lo. O público, presente na estreia oficial do filme em Nova York, comemorou quando um leve som de um tapa conseguiu ser ouvido como resposta. Até hoje, esse simples efeito sonoro possui um impacto impressionante.

A reação da audiência conseguiu acalmar e dar confiança aos executivos da Columbia de que eles precisavam adaptar seu estúdio para a nova era de som em Hollywood. Enquanto isso, Harry Cohn decidiu dar a Capra um novo contrato, com um adiantamento significativo de seu salário para poder arcar com uma nova colaboração que duraria três anos. E quase de forma casual

e corriqueira, Cohn decidiu dar a Capra a chance de ele dirigir o seu último filme mudo, um melodrama jornalístico intitulado *Mocidade audaciosa*, que foi lançado no dia 31 de outubro de 1928, e tinha Douglas Fairbanks Jr como protagonista, interpretando um repórter corajoso e determinado em desvendar o mistério do assassinato de um promotor público. Mesmo tendo uma trama de *thriller* genérico que era desnecessariamente complicada, ainda assim fornecia a Capra uma chance divertida de explorar seu interesse em jornalismo (que ele sempre teve desde a juventude, quando trabalhou como entregador de jornais para o *Los Angeles Times*). A melhor cena do filme é quando Capra consegue exibir sua maestria de *mise-en-scène*, uma sequência filmada e montada de maneira genial que mostra o processo de como uma reportagem arrebatadora de jornal emerge do simples ato de escrever em uma escrivania. Atravessando todos os aspectos práticos e mecânicos da produção, desde o processo da escrita até a impressão do jornal em si.

Capra, de certa forma, havia ficado aliviado em voltar a trabalhar para a Columbia, onde a sua arrogância e determinação conseguiam emanar um certo respeito local. Mas a rejeição que ele sofreu pela MGM havia feito ele ter um desejo de algum dia voltar a trabalhar neste estúdio, onde ele conseguia ter mais respeito dentro da indústria, mas ele só retornaria lá se conseguisse exercer seu poder criativo com liberdade. Mas mesmo as-

sim, ele reconhecia que possuía uma base de poder sólida mesmo não trabalhando para a MGM: "...eu poderia ter conseguido ganhar muito dinheiro em outros estúdios, mas eu preferia continuar trabalhando na Columbia porque lá eu tinha a minha liberdade. Eu pagava para conquistar a minha liberdade. A liberdade de poder fazer o filme da maneira que você quiser também é a liberdade de você poder escolher- poder escolher os seus atores, a história e o roteiro do projeto. E ninguém naquela época, além de mim, tinha esse poder e liberdade dentro da Columbia."

"Mas eu tinha uma carta na manga, pois eles sabiam que eu poderia sair do estúdio quando eu quisesse. Era isso que deixava Cohn irritado porque ele sabia que precisava de mim."

Após concluir a gravação do primeiro filme sonoro que ele dirigiu, intitulado *Duas gerações* (1929), haviam sido espalhados rumores na indústria que a educação que Capra obteve no Instituto de Tecnologia da Califórnia havia feito ele ter facilidade em se adaptar à nova tecnologia. Capra também se gaba desse fato em seu livro. Mas o diretor de fotografia com quem ele trabalhou neste projeto, Ted Tetzlaff, que também trabalhou com Capra em *Mocidade audaciosa* e no segundo filme sonoro que dele dirigiu, *Na trama das paixões* (1929), não havia sido informado em nenhum momento de sua colaboração de que Capra havia estudado ciência anteriormen-

te. "...não era um assunto que ele levantava trabalhando comigo.", diz Tetzlaff. "Você tinha que se adaptar para sobreviver. Quando o som apareceu em Hollywood, ninguém entendia direito como funcionava. Nós estávamos atirando no escuro. Até mesmo o próprio cara que trabalhava no som no set não sabia com certeza de que o equipamento era formado. O Frank conseguiu sobreviver durante esse processo, mas ele era um cara bem inteligente sim. Ele era um dos poucos diretores que sabiam de verdade como fazer um bom filme. A maioria dos diretores só ficava improvisando no momento- eles não elaboravam um plano com cuidado."

Realizado no final de 1928 e no início de 1929, e tendo sua estreia oficial no dia 4 de março do mesmo ano, no mesmo dia em que o novo presidente dos Estados Unidos, Herbert Hoover, foi inaugurado, o filme *Duas gerações* (1929) foi, assim como *O cantor de jazz*, metade filme mudo e metade filme falado, e sua narrativa era sobre uma família de imigrantes vivendo em Nova York. A produção foi filmada com a intenção de apenas ser lançada como um filme mudo, mas quando a Columbia finalmente decidiu que seria melhor começar a entrar na tecnologia nova da época, diversas cenas do filme tiveram que ser refilmadas para adicionar diálogo aos personagens, com diversas câmeras sendo utilizadas de uma só vez na gravação para obter todos os ângulos necessários para que o som ficasse perfeitamente sincronizado com a imagem no processo de montagem na

pós-produção. Desde que a Columbia começou a reestruturar todos os cenários de gravação dentro do estúdio para serem adequados a uma produção sonorizada, os executivos tiveram que alugar novos prédios dentro do armazém Hollywood Metropolitan Studios (agora chamado de Hollywood Center Studios), cujo dono na época era o Al Christie. A trilha sonora do filme era gravada dentro de discos de cera e era exibida como acompanhamento sonoro dentro dos cinemas nacionais; uma trilha sinfônica era utilizada nas sequências do filme que não possuía diálogos entre os personagens.

“Cada dia que você trabalhava nesse formato novo era meio que uma forma de experimentação e de teste”, Tetzlaff recorda. “Se alguma coisa funcionava, você a mantinha no set. Se algo não funcionasse, você tinha que refazer o processo inteiro de novo. Nós tínhamos que esconder gravadores de som dentro de buquês de flores. É por isso que no filme eles se aproximavam desses buquês. Eu me lembro de quando eu gravei uma sequência sonora de *Duas gerações*, em que os personagens principais estão em uma mesa de jantar, e o gravador de som tinha que ser precisamente colocado no meio da mesa, escondido para não aparecer, então foi um trabalho e tanto se adaptar a esse novo formato.”

Quando o crítico de cinema da *Variety* da época, Alfred Rushford Grearson, assistiu pela primeira vez a *Duas gerações*, na sua sessão de estreia no cinema Colony

Theater em Nova York, ele opinou que achou que a reprodução do som presente no filme estava "...muito ruim dentro do cinema, pior impossível. O Som e a ação dos personagens na tela estavam dessincronizados. A linguagem labial e o som da máquina não se encaixavam, e as linhas de diálogos que, mesmo supostamente sendo sérios, provocaram gargalhadas na audiência em que estive." Entretanto, Grearson responsabilizou este problema no disco do sistema de projeção utilizado pelo cinema mais do que pela produção feita pela Columbia em si: "A qualidade da produção em si é excelente, e os áudios das vozes dos atores principais estão bem interessantes apesar dos problemas técnicos."

Apesar de todos esses problemas na parafernália mecânica, *Duas gerações* (baseado em uma peça de 1927, escrita por Fannie Hurst, com um roteiro adaptado por Sonya Levien e Howard J. Green) possui uma carga dramática que é superior a qualquer filme que Capra tenha realizado no meio da década de 1920. Capra obviamente sentiu uma identificação com a narrativa de um imigrante judeu (interpretado por Ricardo Cortez) que cresce dentro de um gueto nova-iorquino e consegue obter sucesso na fase adulta, algo que ele associa diretamente à sua origem étnica. O personagem, ao caminhar as ruas do sucesso, muda seu nome de Morris Goldfish para Maurice Fish, ele decide abandonar os negócios decadentes empreitados pelo seu pai para poder entrar no mercado de venda de antiguidades na

Fifth Avenue, e eventualmente começa a se sentir envergonhado de seus pais, Julius e Tilda (interpretados por Jean Hersholt e Rosa Rosanova). Na sequência climática do filme, uma cena devastadora em que Morris, após ter conseguido subir na escada social, fica constrangido e envergonhado ao ver seus amigos ricos encontrando os seus pais pela primeira vez ao vivo, e ele finge que eles são apenas mordomos, basicamente os desonerando de sua vida.

Um dos motivos de *Duas gerações* ser tão pouco reconhecido em discussões sobre a carreira de Capra, é que ele próprio nunca discutiu ou escreveu muito sobre esse projeto em entrevistas ou em sua autobiografia, além de uma breve menção de seu nome ao falar de seu início em dirigir produções sonoras. Quando ele foi perguntado se a história do filme o impactava por se tratar sobre uma narrativa de imigrantes, Capra insistiu que "...eu não concordei em fazer esse filme por causa da história dele." Ele também insistiu que não possuía um interesse específico em narrativas sobre imigrantes ou em seus problemas porque de acordo com o próprio Capra:

"Eu praticamente cresci e nasci nos Estados Unidos, assim como a maioria das pessoas que eu conheci e cresci junto aqui."

"Esse era o problema dele", Josie Campisi comentava este aspecto de seu tio Frank: "Ele tinha uma inseguri-

rança enorme em ser visto pelos demais como um camponês. Os irmãos e irmãs dele eram boas pessoas. Mas ele era muito inseguro e queria se distanciar disso.”

Apesar da negação de Capra em relação a este aspecto, *Duas gerações* possui paralelos muito interessantes com a própria trajetória de vida de Capra. O pai do protagonista, Julius, com o seu tom caseiro, cordial, improvisado e com um cigarro sempre perto de sua boca (e isso também devido à excelente performance de Hersholt no papel) tem muito em comum com a personalidade do pai de Frank Capra, o Papa Turiddu. Julius é um homem que passa boa parte de seu tempo livre apenas bebendo com seus amigos ou vendendo paraférrias velhas pela rua, em vez de passar seu tempo livre com membros da alta classe social. A sua esposa, que trabalha bastante em casa, o questiona em um momento do filme: “Querido, como vamos sair dessa vida pobre se você fica o tempo todo se divertindo com os seus amigos em vez de tentar pegar mais dinheiro?” O filho deste casal, o jovem Morris, possui a coragem e o otimismo de seguir o melhor pra si mesmo, algo que é muito característico da personalidade de Capra em seus anos de juventude: Quando a casa desta família entra em um incêndio, o filho exclama “Isso vai ser bom, podemos vender o resto e comprar uma casa nova!”. E a rejeição tardia de seu pai e sua mãe ao longo da narrativa encontra um eco autobiográfico na forma que Capra imaginava que a sua família real se sentia ao ver ele

crescendo na hierarquia social de Hollywood.

A falha principal do filme é que o personagem de Morris/Maurice nunca consegue realmente conquistar a simpatia do espectador além dos momentos de sua infância e logo no momento final do filme quando ele tenta, de maneira patética, se reconciliar com a sua família. A maior parte do tempo, ele é uma figura muito plana como protagonista central, ele possui um caráter distanciado do espectador, e mal aparece durante grande parte do filme. É como se Capra sentisse que ele não poderia arriscar em fazer com que ficasse muito parecido com a sua própria trajetória e tivesse que mudar o foco emocional da narrativa para o pai e outros membros de sua família, assim nenhum crítico de cinema iria poder escrever que o Maurice Fish era parecido com Frank Capra.

Capra seguiu o lançamento de *Duas gerações* com o seu primeiro, e da Columbia também, filme totalmente falado e sonoro, intitulado *Na trama das paixões*, baseado em uma peça escrita por Owen Davis, com adaptação e diálogos em cena feitos por Dorothy Howell e Howard J. Green. O estúdio havia escolhido esse material por conter uma trama de mistério de assassinato dentro de uma casa de campo, e esse cenário específico e amplo iria fornecer um número muito reduzido de possíveis problemas com o equipamento de som na gravação, ou para as cinco câmeras diferentes que

eram necessárias para filmar o filme.⁴

A trama do filme era ridiculamente complicada, tanto que Capra teve pouca escolha além de aceitar fazer uma abordagem mais irônica e descompromissada no tom e atmosfera do projeto. No filme, Jack Donovan (interpretado por John Roche) é um jogador de apostas assassinado por uma figura misteriosa dentro da sala de jantar de uma casa de campo. Como é de costume em um filme deste gênero comercial, todos os convidados que estavam presentes na casa no momento de seu assassinato tinham motivos específicos e realistas desejarem a morte dele. O detetive da trama, Killian (interpretado por Jack Holt), reencena o momento do assassinato com todos os participantes disponíveis na casa, e a atmosfera geral é cheia dos clichês característicos do gênero, com um vento uivante e tenso, cães constantemente latindo, e mordomos com aparência sinistra e suspeita também aparecendo. Todo esse material é orquestrado por Capra e Tetzlaff com um ritmo narrativo rápido e ágil e com uma fotografia pomposa e exuberante, que Capra considerava ser um próximo passo artístico na sua composição de *mise-en-scène*

⁴ Uma versão muda desse filme também foi lançada simultaneamente em cinemas que não tinham capacidade suficiente para atender às demandas do equipamento de som. Hoje, esse filme perdido de Capra pode apenas ser encontrado na Livraria do Congresso, em uma cópia de película na qual a trilha sonora está faltando. Os elementos de som do projeto ainda existem, mas seria necessário realizar um trabalho extenso de restauração para sincronizá-los com a imagem do filme.

na sua carreira como diretor.

“Capra manipula e compõe a sua narrativa de crime com uma disciplina e inteligência admiráveis”, diz o crítico de cinema Robert J. Landry para a revista *Variety*. “Os aspectos técnicos e de gravação de som estão muito bem cuidados. O cenário da trama é muito bonito de se ver. Resumido, Columbia possui um *design* de produção bem elevado.” E o crítico Mordaunt Hell escreve sua crítica em *The New York Times*, “é um conto de crime que consegue captar o interesse do espectador, especialmente devido aos elementos de farsa e de ser uma experiência interessante e divertida de assistir no cinema.”

Agora que estava em um momento de sua carreira em que fazia menos filmes, mas com orçamentos bem maiores, Capra agora tinha tempo para poder parar e relaxar, e ele marcava de ir com seu amigo AL Roscoe para sua casa de praia em Malibu e para poder pescar e participar de jogos de caça em Baja, Califórnia, e no resort de Silver Lake. Perto da comunidade de June Lake, onde um amigo de Roscoe se encontrava, Wallace Beery.⁵

Algumas pessoas, que se baseavam em relatos contados pelo próprio Capra, descreveram Frank como sendo um “sedutor de mulheres” naquela época. Embora ele não demonstrasse capacidade de criar relações

⁵ Roscoe faleceu devido a um câncer, em 1933, quanto tinha trinta e quatro anos.

emocionais duradouras com elas, e o próprio sentia que ele não era “um bom partido.” Mesmo assim, ele aparentemente conseguiu, sobre a influência de seu amigo Roscoe, explorar o seu lado mais “Don Juan”. Jossie Campisi disse que o seu tio “...sempre foi um cara meio quadrado”, quando o assunto era falar com mulheres, mas mesmo reconhecendo que a sua timidez sexual era ainda uma grande limitação de seu tio, Capra se orgulhava e se gabava do relacionamento que ele conseguiu ter na época com a jovem atriz Ginger Rogers. “Eu a amava”, Capra se lembra. “Eu amava tudo nela. Ela era engraçada, ela era bonita, ela era inteligente, mas eu não conseguia visualizá-la como uma mãe para os meus filhos. Nós éramos ótimos amigos, a gente até se pegava, mas eu escolhi não ter um relacionamento sério com ela.”

“A minha missão e dedicação principal era com o Cinema. Eu estava determinado a não me casar com uma atriz porque eu sabia que isso iria interferir no meu trabalho. Eu sabia que seria a escolha errada a fazer, porque atrizes de cinema nunca deviam se casar. Você não consegue controlar essas mulheres. Meu Deus, seria uma esposa minha que ficaria me dizendo o que fazer! Então eu abandonei essa ideia de casamento, porque eu sabia exatamente o que iria acontecer.”

A Columbia decidiu lucrar pelo sucesso de bilheteria que o filme *O submarino* conquistou, ao investir em outro fil-

me militar de ação e de melodrama, que também seria estrelado por Holt e Graves, desta vez interpretando dois fuzileiros navais que batalhavam contra rebeldes de Nicarágua e que também batalhavam para conquistar a mesma mulher (interpretada por Lila Lee). Graves também foi o responsável pela trama do filme, intitulado *Asas do coração* (1929), enquanto Capra foi apenas creditado pelo fraco diálogo do filme. Se o filme passasse a ser objeto de revisão nos dias de hoje, *Asas do coração* indiscutivelmente seria visto como muito problemático pelos elementos mais conservadores e reacionários que se encontram na narrativa principal, e faria que qualquer crítico que anteriormente classificasse Capra como uma cineasta “Liberal” a revisar e mudar de opinião sobre o tema e sobre suas visões políticas.

A versão de 1929 de *Asas do coração* é basicamente uma obra de propaganda para o exército militar americano, cujos fuzileiros navais foram enviados à Nicarágua para uma tentativa malsucedida de suprimir a primeira rebelião Sandinista no país em 1927 (o personagem interpretado por Cesar Augusto, no filme, é referido pelos demais como o “Lobo Bandido”, e suas características marcantes no filme são “sua inteligência maléfica e cruel”). O filme mostra Graves e Holt bombardeando de forma bem entusiasmada os “vilões” que antagonizam os fuzileiros navais da região, uma sequência que é baseada no evento real do massacre aéreo promovido

pelo exército americano contra milhares de Sandinistas na “Batalha de Ocotal” que aconteceu no dia 16 de julho de 1927. A situação política existente no país não é nada mais nada menos que uma boa desculpa para que o personagem de Graves consiga provar a sua masculinidade- e é uma desculpa que ele vê como sendo absolutamente necessária, já que este bizarro filme explora pela figura de Graves o lado mais extremo da covardia e da entrega à violência sanguinária que um personagem masculino possa ter.

Embora haja um paralelo óbvio entre o personagem de Graver e o Lord Jim de Conrad, a história do filme também demonstrava uma repercussão pessoal forte para Capra, que lutou a sua vida inteira contra os seus medos, incertezas e covardias. E que durante sua época de garoto sonhava em se tornar um aviador, como o seu ídolo e herói Jimmy Doolittle. Ele e Graves usaram como base de referência para o filme um incidente que Capra e Harry Cohn haviam diretamente presenciado: uma partida de futebol americano que aconteceu entre a Universidade de Georgia contra o time do Instituto de Tecnologia da Califórnia, sua antiga faculdade. O time da Georgia conseguiu ter sucesso em um placar final de 8 a 7 contra o da Califórnia, justamente porque um dos jogadores principais da seleção da Califórnia, Roy Riegels, pegou a bola e foi correndo rápido mais de sessenta e nove jardas na direção errada do campo. Antes que alguém de seu time conseguisse alertá-lo de seu

erro. A sua má decisão deu-lhe o apelido de “Caminho Errado” Riegels. E esse incidente serviu de inspiração para a cena inicial de *Asas do Coração*, que começa com Graves jogando uma partida de futebol americano no campo da Faculdade de Yale e indo correndo na direção errada do campo, e a cena termina com o time de Harvard ganhando a partida. O personagem de Graves, Lefty Phelps, é uma versão mais dramática e séria dos tipos neuróticos que ele interpretava em comédias que Capra escrevia para Mack Sennett. Para escapar da sua humilhação local, Lefty decide se alistar e ir à Nicarágua para poder se redimir ao assumir o papel de um corajoso aviador, sob a tutoria de seu simpático chefe superior, Jack Holt. Essa dinâmica narrativa demonstra a fascinação que Capra sempre teve na sua vida com os dois pólos diametralmente opostos de heroísmo e desespero. E ele explora isso pelo contraste das personalidades opostas dos protagonistas maníaco-depressivos nesta narrativa.

Columbia, novamente, recebeu apoio e colaboração total do governo americano para a produção do projeto, com homens e aviões sendo disponibilizados pela Força Naval de San Diego. Para interpretar os rebeldes de Nicarágua, a Columbia decidiu contratar atores e figurantes indígenas que viviam perto da locação onde o filme seria gravado. A maior parte do projeto foi realizado na beira das montanhas de La Mesa e na região de

Fallbrook, na Califórnia, apenas a algumas milhas de distância do rancho que Capra posteriormente comprou em Fallbrook. E apenas a uma hora e meia de carro da base do estúdio, localizada no Hotel del Coronado, perto da Baía de San Diego.

As filmagens de *Asas do coração* representaram um avanço significativo do uso de som por Frank Capra, esse é um dos filmes falados mais fluidos e naturais em sua composição sonora que existia na época, e isso era produto da recusa de Capra de se limitar artisticamente pelas restrições impostas por técnicos de som ou pelos seus complexos equipamentos. Com Joe Walker como diretor de fotografia do projeto, e com Elmer G. Dyer realizando material fotográfico aéreo para cenas de aviação, Capra filmou as cenas de ação do projeto no formato de cinema mudo, dublando as trilhas sonoras na pós-produção. Ele explorava ao máximo a vantagem dos recursos técnicos disponibilizados pelo respeito que ele conseguiu obter de executivos da Columbia, e então usou mais de 100.000 pés de película em apenas uma única sequência de aviação, a cena dos pilotos americanos bombardeando os rebeldes na Nicarágua. Demorou mais de dois ou três dias apenas para poder projetar todas as "dailies" disponíveis do material gravado da cena, e a Columbia tinha que adicionar três montadores para o filme para que ele conseguisse ficar pronto até a data de estreia de setembro do mesmo

ano. Mas apesar do sucesso de Capra em não se deixar limitar pelos aspectos técnicos da produção, isso infelizmente não foi totalmente bem-sucedido, como o crítico Elliott Stein observou na época de lançamento que "...o filme possui cenas de aviões de miniatura voando, de aviões de miniatura batendo entre si, enquanto Jack Holt e outros soldados durões do exército americano bombardeiam e dizimam centenas de rebeldes magrelos na Nicarágua."

Asas do Coração estreou em grande estilo em Nova York, no dia 13 de setembro de 1929. E, como o anterior *O submarino*, foi também um sucesso de bilheteria notável nos Estados Unidos e também internacionalmente. Alguns críticos de cinema se manifestaram contra o caráter político que o filme defendia- um jornal canadense descreveu o filme como "...um objeto irritante, uma interpretação falsa e ridícula da atividade americana realizada na Nicarágua"- mas a maior parte dos críticos ignoraram esse aspecto da produção, e a crítica considerada mais valiosa e importante para Cohn era da revista *Variety*, escrita por Sime Silverman, que elogiou a produção como sendo "uma aventura bombástica e tremenda, realizada por um produtor independente". Silverman classificou Capra como sendo "um diretor imaginativo e habilidoso em suas composições... com bastante força e crueza."

Foi durante o processo de produzir *Asas do coração* que

Capra encontrou pela primeira vez uma jovem viúva chamada Lucille Warner Reyburn, apelidada, por todos ao seu redor, de apenas “Lu.”

A pessoa “...mais importante da minha vida inteira” (como Capra a definiu, anos depois de conhecê-la) tinha aparecido no set de filmagem para visitar a sua amiga de faculdade, Alyce Coleman, a esposa do assistente de direção do projeto, C. C. (Buddy) Coleman. “Mas que voz linda!” assim Capra pensou, quando Lu falou pela primeira vez com ele. Ela aparecia sentada na mesa de jantar lotada da equipe da produção durante diversas noites antes de Capra poder notá-la. O casal Coleman havia conseguido fazer com que ela se aproximasse de Capra durante uma noite, após as primeiras “dailies” do projeto serem exibidas para a equipe. E ele ofereceu-lhe uma carona para o hotel, onde ela ficou em San Diego, um cenário de península perfeito para um primeiro encontro romântico noturno. Ele descreveu o primeiro beijo com ela nesse hotel, na porta de entrada do seu quarto. “Eu a beijei, foi intuitivo, sabíamos que queríamos fazer esse gesto.”

Lu era uma dessas “garotas com classe” pelas quais Capra sempre se apaixonava. Embora mais elegante do que bela, ela era baixa, magra, e possuía uma figura que parecia ser deliberadamente delicada. Ela tinha uma energia carinhosa e não possuía o *glamour* de outras estrelas da época, ela era doce em vez de ser cínica, ela

facilmente poderia ser ignorada se estivesse em um quarto com pessoas mais extrovertidas. E foram exatamente essas qualidades que fizeram Capra se interessar por ela.

Quando as pessoas conseguiam notar Lu, elas apreciavam mais o sorriso sincero, sem falsidade, e cheio de energia que ela carregava junto de seus olhos abertos, negros e atenciosos ao momento presente. “Ela era uma pessoa com um maravilhoso senso de humor”, lembra Jean Arthur. “Ela era muito bonita e charmosa e tinha uma energia feliz, como se toda hora ela estivesse prestes a cair em gargalhadas. Ela sempre achava um lado cômico em qualquer situação. Você se sentia melhor ficando perto dela.”

Ela era de descendência galesa e inglesa, e tinha um *background* familiar que a fazia, ao menos na visão de Capra, parecer uma “mulher de classe.” Pelo lado de sua mãe, ela dizia que tinha descendência direta de Sir Thomas More. O seu avô por parte de pai, James Warner, veio aos Estados Unidos do País de Gales e morou na Vale de San Joaquin na zona norte central da Califórnia, onde ele teve uma carreira de sucesso como um rancheiro. Ele criou mais de sete filhos e duas filhas, a família passou a ficar tão grande e famosa que a pequena comunidade na qual viviam, perto de Ceres, foi nomeada por homenagem a eles- Warneville. Um dos filhos de James Warner, Myron, se casou com Florence Marr, a

primeira filha de imigrantes ingleses que viviam em Oakland; o pai dela era um construtor naval.

Lucille Florence Warner, a primeira criança de Myron e Florence Warner, nasceu em Oakland no dia 23 de abril de 1903, dezessete dias antes de Frank Capra, com cinco anos, sair da Itália para passar a viver nos Estados Unidos.

Ela passou os primeiros anos de vida em Ceres, onde o seu pai trabalhava como dono de racho e fazendeiro local, e ela também passava uma parte de seu tempo em áreas de Oakland e Sacramento. Quando ela tinha uns doze anos de idade, a sua família, que agora era complementada pelo nascimento de seu irmão James, se mudou para Rochester, Nevada, onde o seu pai passou a trabalhar como operador de uma mina de ouro na região. A cidade era consistida de apenas dois salões, uma escola, e um apanhado de alguns prédios. Nesta região isolada na qual as crianças cresceram, acabaram conquistando personalidades resistentes e, ao mesmo tempo, introspectivas. Um dos passatempos favoritos delas era brincar com bezerros que andavam pelo deserto perto do centro da cidade. Posteriormente, a família Warner retornou para viver no Vale de San Joaquin, em uma cidade pequena perto de Planada, quando Lu tinha mais ou menos dezesseis anos de idade. O seu pai conseguiu ter uma vivência confortável ao trabalhar como operador e coproprietário de uma fazenda de 400 acres que cultivava figos.

Lu era uma mulher jovem e inteligente na época, embora a sua ambição pessoal não fosse mais do que conseguir se casar com alguém. Ela foi a aulas na Universidade de Berkeley, entre setembro de 1921 e dezembro de 1923, graduando-se em Inglês após três anos. “Ela adorava ler livros- ela leu praticamente todos os livros já feitos na época”, Capra diz. Mas ela gostava mais de participar da vida social local do que ficar em casa estudando para exames, e acabou saindo da universidade sem obter seu diploma. Seguindo o exemplo de sua família em Los Angeles, onde o seu pai havia trabalhado no ramo de negócios imobiliários, ela passou a trabalhar como estenógrafa e, posteriormente, como assistente no escritório da UCLA, e como secretária de outro homem que trabalhava no ramo imobiliário. (Capra nega que ela havia conseguido algum emprego antes de ele ter conhecido ela. “Quando eu a conheci pela primeira vez, ela não tinha um tostão.”)

Em 1928, ela se casou com um jovem engenheiro que trabalhava em uma companhia de petróleo, Francis Clarke Reyburn, que trabalhava na região Long Beach. Clarke vinha de uma família rica e de classe social alta em St. Louis; o seu pai era um juiz. Lu e Clarke viviam em Los Angeles e estavam vivendo um casamento feliz, planejando futuramente ter crianças. Após terem completado um ano de casados, Clarke, que de alguma forma estava acima do peso, mas mesmo assim parecia gozar de boa saúde, sofreu de uma ruptura no apêndice

e morreu devido a peritonite. A jovem viúva havia herdado uma quantia do fundo fiduciário da família de Clarke, o que permitia que ela vivesse de maneira confortável após seu falecimento (Na época da morte de Lu, em 1984, a quantia que ela possuía era de mais de 277,216 mil dólares, ajustados pela inflação seriam hoje em dia mais de 6 milhões.) Lu permaneceu por algum tempo com a família de Clarke em St. Louis, apenas depois decidiu ir para Los Angeles. Ela esperou alguns meses após sua morte para poder ter energia e voltar a socializar, e foi neste momento que Alyce Coleman a convidou para o set de *Asas do coração*.

Lu era a alma gêmea “perfeita” para Frank Capra. “Ela adorava o trabalho que eu estava fazendo”, ele disse, após Lu falecer. “Ela era uma garota muito inteligente. - Ela havia sido formada pela Universidade da Califórnia. Ela tinha conhecimento sobre diversos assuntos. Era bem divertido ficar ao redor dela. Ela gostava das mesmas coisas de que eu gostava. Ela era uma figura radiante. As poucas discussões que tivemos nunca foram violentas e sempre terminavam bem.”

E, o mais importante, era que Lu, diferente da ex-esposa de Capra, Helen, não tinha nenhum rancor ou inveja do trabalho que Frank fazia. “Ela não fazia parte do show *business*, mas ela gostava de cinema. Ela era uma boa espectadora. Ela gostava e se divertia com processo inteiro de filmagem da mesma forma que eu me diver-

tia. Eu não precisava ficar preocupado com ela, se ela iria ficar irritada por eu chegar um pouco tarde em casa após o trabalho, ela era esperta.”

Ou, como Josie Campsisi a definiu, “Ela era a sombra de Capra- em qualquer lugar que ele fosse.”

Mas, mesmo assim, ele hesitou em ficar com ela após ter sofrido uma péssima primeira experiência do casamento anterior.

Se Capra precisava de algum lembrete dessa infeliz experiência, ele recebeu um dramático, em 1930, quando Helen apareceu de surpresa em seu escritório do prédio da Columbia. Ela apareceu junto de uma criança, que ela disse a ele ser de um novo relacionamento. O que surpreendeu e chocou Capra por acreditar que ela era incapaz de engravidar. Se tornou evidente que, apenas uma de suas trompas de Falópio havia sido removida após a gravidez, e que ela poderia ter filhos. E se a surpresa de Capra foi verdadeira, ela deve ter intensificado ainda mais a sua insegurança sexual. Capra diz que neste momento Helen queria voltar a ter um relacionamento com ele, e que ele voltasse a viver com ela. Mas Capra disse a ela “Me desculpe, meu amor, mas é tarde demais.” Esse foi o último encontro que ele teve com sua ex-esposa, que morreu vivendo na obscuridade nos anos 60.

Mas também houve outro motivo para que Capra hesitasse em se casar com Lu: Barbara Stanwyck.

Columbia contratou Capra para dirigir a produção *A flor dos meus sonhos* (1938), baseado em uma peça de 1924 escrita por Milton Herbert Cropper. Capra escreveu a primeira versão do roteiro sozinho. A protagonista principal do filme, Kay Arnold, é uma prostituta nova-iorquina que entra em um conflito emocional quando um jovem, rico e idealista, a contrata para servir como modelo de sua arte, e acaba se apaixonando por ela no processo.

Ralph Graves iria interpretar o papel de Jarry Strong, o pintor, mas Harry Cohn estava em dúvida sobre qual atriz Capra queria para interpretar Kat. E ele sugeriu a Capra que ele entrevistasse Stanwyck, que havia conquistado sucesso atuando em peças da Broadway, mas ainda não havia traduzido este sucesso nos primeiros três longas-metragens de que participou, incluindo uma produção da Columbia chamada *Amor de Satã* (1929), na qual ela posteriormente se referiu como "... o momento de decadência absoluta da minha carreira, o pior filme que fiz." Mas Cohn havia assistido a ela cantar e dançar em um evento beneficente em Hollywood e achou que ela possuía uma combinação de vulnerabilidade e deslumbramento que seria perfeita para o papel principal do projeto.

"Ela havia aparecido em apenas dois filmes- dois filmes

bem ruins aliás.”, Capra escreveu em 1941. “No nosso primeiro encontro, eu lhe informei a que eu havia assistido aos filmes que ela fez e que eu seria sincero em relação as suas performances. E ela recebeu meus comentários com a maior maturidade possível. Ela admitia de forma sincera os seus fracassos artísticos, ela não se desculpava, aceitava a responsabilidade total. Isso me impressionou enormemente.”

Mas ele também se recordava (como assim descreveu em sua autobiografia) que ele a achou muito “mal-humorada” e desdenhosa, e que isso o afastou da ideia de contratá-la para o projeto. A entrevista de emprego terminou abruptamente logo após Stanwyck se recusar a filmar um teste para Capra, “Aquilo foi como pendurar um lenço vermelho perto de um touro ranzinza”, diz Stanwyck. “Eu não me lembro com exatidão de tudo o que ele falou, mas eu me lembro de que ele disse: Sem teste, sem trabalho. E nesse momento eu decidi desistir de uma carreira em Hollywood e voltar para o meu lar. Eu estava pertíssimo de sair de lá de verdade. Eu estava com um clima péssimo dentro de mim e eu não gostava das pessoas que conheci lá. Eles eram muito narcisistas e esnobes. Eu achava aquilo tudo besteira. E eles não eram muito educados com pessoas que tinham vindo do Leste do país, por algum motivo. Todos eles estavam em pânico- era o início da entrada do cinema falado- e só agora eu entendo por que eles esta-

vam assim, mas eu não entendia na época.”

Ela estava cansada de realizar testes. “Ele tinha o direito de me dizer para fazer um, mas eu também tinha o direito de dizer não. Mas eu não fiquei chateada de verdade com ele. Eu apenas pensei, “Ah, dane-se.” Eu não consigo me dar bem nesse lugar, então eu vou voltar para a área artística em que eu consigo ter sucesso.”

Stanwyck estava casada, naquela época, com a estrela do *vaudeville*, Frank Fay, que também estava tentando criar uma carreira em Hollywood, mas sem muito sucesso. Foi um casamento ruim. Fay, um alcoólatra, ressentia-se da carreira da esposa e de sua dependência nos contatos dela para ajudá-lo a conseguir papéis.

Mas se não fosse por Fay, Capra nunca teria dado a ela uma segunda chance. Quando ela voltou da entrevista, Fay ligou para Capra e o motivou a não desistir dela sem ver um teste que ela já havia feito anteriormente para a Warner Bros. Uma cena dramática e intensa que ela já havia representado no teatro, da peça *The Noose*. O teste foi gravado em Technicolor pelo fotógrafo Ray Rennahan, e foi dirigido por Alexander Korda, a quem a Warner também estava dando uma segunda chance para conquistar um trabalho como diretor no estúdio.

Sendo pressionado, Capra aceitou assistir ao teste. E ele ficou cativado e impressionado pela intensidade

que essa jovem mulher se entregava ao papel. “Eu decidi, após ver o teste, oferecer o papel do filme, e ela teve a maior reação de surpresa que já vi”, Capra se lembra. “Muitos diretores não iriam querer trabalhar comigo depois da forma como agi na entrevista”, disse Stanwyck. “Mas não o Frank Capra! Ele é forte demais.”

Perguntado por Richard Glatzer a comparar a presença de Stanwyck com as outras estrelas que Capra havia dirigido, Jean Arthur e Claudette Colbert, Capra respondeu: “Barbara Stanwyck começou vivendo uma vida difícil. Ela era uma garota de coro na época em que gângsteres eram donos de boates, e por isso trabalhar lá como uma garota de coro era bem difícil. A rotina era bem monótona. Então, ela tem uma energia recalcada dentro dela que consegue sair de forma ainda mais forte que as outras duas atrizes. Ela é provavelmente a presença mais interessante entre as três. Ela também é a mais difícil de definir: ela é magra, ela é sombria, ela age como se não te ouvisse, mas está prestando atenção em cada palavra. Ela é a atriz mais fácil que eu dirigi. Ela interpretava papéis que eram mais duros do que sua personalidade real, ao mesmo tempo, você conseguia ver essa garota sofrendo por ter que ser dura com os outros, e realmente sofrendo com o custo e a dívida que essa atitude causaria.”

“Verdade. Verdade.”, disse Stanwyck, “Uma definição bem lúcida. Mas eu já esperava isso de Capra. Ele sentia

coisas em você, que você estava tentando esconder dos outros. Ele também já foi rejeitado, talvez não de maneira tão intensa, mas ele entendia a sensação. E, sem pressionar você, ele fazia você ter confiança para que ele pudesse te fazer perguntas mais pessoais, só ele sabia como fazer isso.”

Capra também teve a sorte de encontrar um roteirista que entendia perfeitamente o que ele valorizava nessa emergente atriz.

Nessa época de incertezas e medos pelo avanço do som em Hollywood, quando estúdios não tinham certeza de que roteiristas e diretores, treinados a produzir filmes em formato mudo, seriam capazes de se adaptar a este novo formato, uma multidão de jornalistas novaiorquinos e de dramaturgos teatrais foram contratados para irem a Hollywood.

Um deles era Jo Swerling, um jornalista veterano, enrugado, e frequente fumante de cigarros. Swerling havia fugido da Rússia czarista com sua família, e passou a viver em Nova York. Onde ele, como Capra, ficava vendendo jornais nas ruas como uma forma de poder sustentar financeiramente sua família. Mas as opiniões políticas de Jo eram muito diferentes das de Capra.

“Jo era um esquerdista emocionado”, disse o roteirista Phillip Dunne. “Ele foi um garoto pobre, muito pobre, vi-

vendo em Nova York. Ele parecia que comia muito mal e não cuidava de si mesmo. Então, a sua visão política foi muito informal e baseada mais em suas reações emocionais e a sua situação. Ele idolatrava qualquer herói que aparecesse em devido momento, e o Franklin D. Roosevelt foi a maior herói na vida dele.”

Swerling havia atravessado empregos jornalísticos nas cidades de Chicago, Boston e Nova York, por mais de 12 anos. Sendo empregado como um repórter, para reescrever matérias que seriam publicadas, e como um crítico de cinema, ele era o correspondente de Chicago para a revista *Variety*, e também desenhava uma tira de quadrinhos para o jornal, intitulada “Gallagher e Shean”, que era baseada na vida das duas estrelas de *vaudeville*. Paralelamente, ele escrevia pequenos contos e experimentou tentar escrever esquetes cômicas de *vaudeville* e também peças. A quinta peça que ele havia escrito, *The Kibitzer*, foi escrita em parceria com Edward G. Robinson, e ajudou a fazer com que Robinson se tornasse uma estrela.

Durante o período de estreia de *The Kibitzer* em Hollywood, em 1929, a Columbia contratou Swerling e o fez se mudar para Los Angeles, junto com outros três roteiristas. Swerling se lembrava do momento em que ele conheceu Capra por uma história contada por Harry Cohn: “Para o choque da minha visão, todas as pessoas que foram contratadas e levadas para o estúdio pare-

ciam que não queriam realmente estar aqui, e isso desde os diretores até o pessoal da equipe. Logo alguém teve a coragem de ditar o roteiro para todos, com uma voz que parecia que estava cantando os parágrafos, e, mesmo assim, a face de cada um lá parecia de desinteresse completo. E isso continuou ao longo do dia. Eu comecei a ficar irritado, a me movimentar, a gritar e falar palavrões. Era, de toda as equipes que trabalhei na vida, a que me fez me sentir mais intimidado.”

“Finalmente, a leitura do roteiro acabou, e Cohn, que estava telefonando para alguém, olhou para fora de sua janela, enquanto anotava no seu caderno, e isso o fez sair do escritório para fazer perguntas a cada um. Ele começou perguntando ao camarada que estava mais próximo dele e depois foi em direção circular a todos os membros da equipe. E ele mudou de tom e começou a ficar mais irritado. Mesmo com todo mundo falando que a história do filme era boa, e que o filme seria um sucesso.”

“Todo mundo tentava elogiar o filme, e isso me fez ainda mais irritado. Então, quando era a minha vez de falar, eu disse na cara dele que achei que o roteiro era péssimo. A minha garganta estava apertada, eu estava tão irritado que parecia que eu fazia parte de um coro de igreja. Após o meu falatório, um silêncio constrangedor contagiou o quarto inteiro. E eu percebia um cara perto da porta dos fundos me olhando com um olhar assassino, e eu acho que provavelmente era o secretário de Cohn.”

“Em alguns minutos, todos tivemos que sair da sala. Eu estava completamente preparado para ser demitido, eu até tinha certeza absoluta de que isso iria acontecer, mas aí o Cohn me disse:

“Hey, você!’ apontando pra mim. ‘Volte aqui. Quero que você conheça o Sr. Capra. Foi o roteiro que ele escreveu que você estava criticando.’ E aí parecia que estava ficando menor e menor dentro da sala, e Cohn continuava ‘Já que você sabe tanto de como um filme deve ser feito, por que você não pega esse roteiro aqui e dá uma melhorada nele?’”

“‘Olha... sim, eu posso fazer isso.’ Afinal, eu tinha dado a minha opinião sincera sobre o projeto. Eu não podia mentir e simplesmente abandonar o meu posicionamento.”

“É uma versão do conto de Camille, mas eu acho que precisa de algum elemento novo para se tornar especial.”, eu disse a ele. E ele respondeu: “Entendi, leve esse material pra casa e veja o que você pode fazer com ele.”

“Então, eu fui para o meu hotel, me tranquei dentro do meu quarto por um período de cinco dias para reescrever e melhorar o roteiro inteiro de acordo com a minha vontade. E eu só parava de trabalhar no roteiro para tomar café preto nos intervalos, comer sanduíches, e tirar sonecas rápidas. Eu tinha costume de entregar material para jornais com um prazo apertado, então não

era algo estranho para mim. O resultado final disso tudo foi *A flor dos meus sonhos* (1930)“.

As gravações do projeto começaram no dia 14 de janeiro de 1930, apenas onze dias após Swerling ter terminado de reescrever o roteiro. O diálogo passou a ser mais feroz e sagaz, os personagens ficaram mais excêntricos e imprevisíveis, as situações em cena passaram a se tornar simultaneamente engraçadas e comoventes. Capra continuava a trabalhar no roteiro durante a filmagem, mas ele nunca discutiu ou mencionou a importância das contribuições de Swerling ao projeto.

A flor dos meus sonhos marcou a primeira vez que Capra dirigiu um roteiro contendo um estilo de diálogo mais sofisticado, e o roteiro trouxe novas qualidades ao seu trabalho de direção que nem mesmo ele sabia que tinha. O projeto inaugurou uma fase mais ambiciosa dentro da carreira de Capra, na qual, pela primeira vez, em parte devido a Stanwyck, ele parecia conseguir usar o seu lado mais sentimental para realizar um exercício conciso de suas habilidades artísticas.

Um elemento igualmente importante nesse momento de abertura para Capra foi o fato de as atitudes sociais encontradas no roteiro de Swerling demonstrarem uma malícia bem maior que os filme anteriores de Capra apresentavam, mostrando uma fúria contra a hipocrisia latente de pessoas supostamente “respeitáveis” que

insultam e desvalorizam a personagem sincera e simpática interpretada por Stanwyck, apenas por ser uma prostituta. O filme foi o início de uma ligação que Capra, com a ajuda não reconhecida de seus roteiristas, fez com a audiência da classe trabalhadora que ia ao cinema assistir a seus filmes durante o momento da grande depressão econômica americana.

Mas Capra encontrou um problema inesperado trabalhando com Stanwyck. Ela sempre dava o melhor de si no primeiro *take* que era gravado. E no *segundo take*, a energia poderosa dela passava a diminuir.

“Eu acho que isso é devido ao meu treinamento teatral.”, ela explicou. “No teatro, as cortinas se abrem às oito e meia da noite, e a primeira impressão tem que ser muito boa. Você não consegue parar a peça para fazer um *take* novo. Eu já trabalhei com atores que esperam o outro terminar de gravar uma cena de novo para começarem a trabalhar. E que precisam de cinco ou seis *takes* para darem uma boa performance. Pra mim, isso é uma besteira completa. Você devia já dar o melhor de si na primeira vez. E se você está filmando uma cena emocionante em que água é jorrada perto de você na gravação, quando eles fizeram dois ou três *takes* da mesma cena, a água vai começar a secar, não porque você quer, mas porque é ciência básica.”

Capra, que gostava de ensaiar, mudou a sua metodolo-

gia de trabalhar para se encaixar com a de Stanwyck. Ele deu apenas um modelo simples da forma como ela começava os ensaios no teatro, ele não fazia um ensaio de verdade, mas se encontrava isoladamente com ela antes de cada cena ser gravada. “Essa mudança de ensaiar para não ensaiar de verdade”, ele disse, “a salvava de ter que soltar toda a emoção que ela possuía de uma só vez, e a energia dela podia ser armazenada.”

“Houve momentos que pareciam que ele não estava me dirigindo”, disse Stanwyck, “mas é claro que ele estava. Você não era burra o suficiente para acreditar nisso. Mas ele ia dentro do seu camarim e dizia, ‘Vamos falar sobre essa cena.’ Mas ele não falava algo do tipo, ‘Psicologicamente, você acha crível essa atitude específica do personagem?’ Eu sempre rio quando penso nesse aspecto dele.”

“Esse aspecto era analítico demais, ele gostava de trabalhar instintivamente, intuitivamente. O papel dele em sua vida não era o de manipular pessoas, mas de simplesmente assistir a elas.”

“Nós iríamos conversar sobre a personagem, ele fazia perguntas tipo ‘...você acha que ela responderia assim?’, e eu respondia: ‘Não, acho que não.’ E aí ele perguntava: ‘Por quê?’ E se você tivesse uma resposta plausível, então tudo bem. E se ele concordasse com você, ele diria algo como ‘Sim, você tem razão, vamos

fazer dessa forma no set.' Então, era sempre 'Nós' nunca era 'Eu vou fazer...' Era sempre uma colaboração."

"Ele amava atores, esse era o grande segredo dele. Alguns diretores não gostam de trabalhar com atores, sabe, eles realmente não gostam, e você quase consegue cheirar isso em um set. Mas ele gostava. E ele gostava de trabalhar com mulheres- não de uma maneira pegajosa ou inapropriada, ele só gostava de ficar na presença de mulheres, pronto. E muitos diretores não gostam. Mas ele gostava. Ele não as inferiorizava ou as ridicularizava de qualquer forma. Se você fosse uma prostituta, você teria que ser uma boa prostituta, e se você é boa no que você faz para ter sustento financeiro, então você merece ser respeitada por todos."

"Eu tento deixar uma pessoa interpretar e agir como ele mesmo ou ela mesmo no set", disse Capra, em 1931. "A Senhora Stanwyck é uma presença natural em cena. Ela possui um lado emocional primitivo forte. Eu a deixo atuar como ela mesma, e não tentar fingir que é outra pessoa."

Capra rapidamente começou a adotar a prática de filmar as cenas de Stanwyck com duas ou três câmeras para que ele conseguisse, já em um *take*, diferentes planos da mesma cena gravada (ele aprendeu a desenvolver esse método como adaptação do uso de som nos seus primeiros filmes falados): "Eu tive que usar múlti-

plas câmeras para gravá-la, porque eu sabia que nunca conseguiria recapturar depois a mesma emoção e cena se eu tivesse que fazer novos planos e mudar a posição de câmera de novo.”

Apesar de o fato de que ninguém realmente sabia exatamente o que a Stanwyck iria fazer quando as câmeras comesçassem a gravar, Capra insistiu que nenhum membro da equipe cometesse erros durante as filmagens. “Todo mundo aqui está trabalhando para ajudar os atores”, ele repetia à sua equipe. “os atores não estão trabalhando pra vocês, é o contrário!”

“Isso colocava um peso enorme sobre todo mundo”, de acordo com Edward Bernds, que começou a trabalhar com Capra na mixagem de som no set de *A flor dos meus sonhos* e posteriormente trabalhou em todos os filmes seguintes que Capra fez na Columbia. “A gente ficava muito tenso, porque o primeiro *take* que a Stanwyck fazia agora deveria ser um momento sagrado.”

“Foi muito inspirador trabalhar com Capra porque todos estavam dando o seu melhor no set”, recorda Al Keller, que trabalhou como assistente de câmera em quase todos os filmes dirigidos por Capra no período de 1930 até 1939. “A gente ficava ansioso para fazer coisas para ele. O Capra aumentava em 110% o nível de dedicação da sua equipe durante as filmagens. Nós sentíamos que, trabalhando com ele, fazíamos parte da elite de

Hollywood. Mas ele não tinha tolerância com pessoas que não eram boas o suficiente para estarem no set. Então, se você cometesse um erro, você estaria fora.”

Outra maneira na qual Capra conseguia preservar o lado espontâneo das performances de Stanwyck foi que, após a marcação dos atores em cena estar finalizada com a presença dos atores e da equipe, ele já sabia, com certeza, tudo o que ele queria de uma cena. E sabia de todos os planos que ele queria gravar. E ele sempre queria gravar os *closes* de Stanwyck primeiro, em vez de filmar *master shots* da cena inteira acontecendo e só no final gravar os *closes*.

“Não é um problema quando você tem apenas uma ou duas pessoas, mas se você tem mais de quatro ou cinco pessoas aparecendo em cena, trabalhar de forma não linear e de trás pra frente para gravar os planos é uma tarefa muito difícil para um diretor, porque ele tem que memorizar toda a continuidade e as ações dos personagens.”, notou Stanwyck. “Mas o Sr. Capra facilitou o processo inteiro para mim. Ele queria que eu tivesse liberdade total para me movimentar no set de filmagem.”

Depois do seu formato mais experimental de trabalho com a Stanwyck em *A flor dos meus sonhos*, Capra começou a evoluir mais o seu método de trabalho, e a desenvolver um estilo próprio. Como ele próprio caracterizou em 1931, “Ao assistir a um filme, a audiência nunca

deve saber que um diretor foi o responsável por compor o filme em si, deveria ser invisível.”

“Todos os aspectos técnicos- a trilha de *traveling*, o formato das lentes, tudo aquilo- ele não prestava nenhuma atenção nisso.”, disse Jimmy Stewart, que trabalhou pela primeira vez com Capra, em 1938. “Se você precisasse atuar em cena, ele usava duas ou três câmeras simultaneamente para gravá-la. Mas ele não as movimentava em si, e não queria dar a você a sensação de sentir essas máquinas se movendo ao redor. Eu me lembro da cena do monólogo no corte que eu gravei para *A mulher faz o homem* (1939)- sabe, a cena que ficava falando interminavelmente- e só depois quando o *take* terminou que eu percebi que ele havia utilizado mais de seis câmeras diferentes para gravar aquele momento? Se você focasse apenas na sua atuação, era possível não ficar consciente de onde exatamente a câmera estava. Você esquecia a presença dela. Você apenas atuava.”

“Ele era capaz de fazer as coisas acontecerem na tela, de contar uma história, na qual você não fica pensando ou notando a direção do filme, e você esquece que são atores, que há um roteiro. Você se perde no universo cinematográfico que ele criou. Isso fez com que as audiências sentissem que estavam assistindo a um evento real, a algo que realmente acontecia no momento em que eles estavam assistindo. E que as câmeras só tive-

ram a sorte de estarem lá para gravar ao vivo.”

“Se alguma coisa desse errado, ele não colocava a culpa no ator, ele colocava a culpa em alguma outra pessoa”, relata Joe Finocchio, que trabalhou para seu tio como gravador de som no set nos anos de 1934 até 1939. “Ele nunca gritava na frente de ninguém e nunca perdia a paciência.”

Teve uma vez, lembra Edward Bernds, que um ator tinha feito uma péssima performance durante um *take*, mas em vez de constranger ou humilhar o ator na frente de todos, Capra pegou um espeto de metal do chão, o segurou por um momento, e o deixou cair naturalmente pela gravidade, fazendo um som metal enorme no set. Depois disso, ele gritava “Corta!” Olhava em direção à equipe e perguntava com clareza quem foi a pessoa responsável por deixar o espeto cair no chão. “A gente sabia porque ele fazia esse teatro”, diz Bernds, “Era pra tentar tirar a pressão e aliviar um pouco o ator.”

Os métodos particulares de Capra causavam mais problemas para Joe Walker do que para qualquer outro membro de sua equipe, porque o uso de múltiplas câmeras de filmagem, junto do fato de que era permitido que os atores mudassem de marcação durante um mesmo plano, forçava o diretor de fotografia a ter que limitar a sua liberdade de mudar a iluminação do set. “Eu reclamei com Frank sobre isso”, diz Walker, “mas aí eu cheguei à conclusão que era exatamente esse for-

mato que ele desejava, então eu me empenhei a trabalhar nesse modelo para ele.” Capra também trabalhou com outros diretores de fotografia que não queriam fazer exatamente tudo o que ele desejava, e essas novas colaborações não duravam muito tempo. Você não ganha um argumento quando o outro lado está certo. O uso de câmeras múltiplas em seus filmes é muito responsável pela sensação que temos ao ver um filme de Capra, de que estamos vendo pessoas reais ao vivo. E não algo encenado. Estamos dentro do filme.

“Eu não quero dar a impressão que os métodos de ensaio de Capra eram algum tipo de improviso ou mistura que ele criou, era algo bem imaginado. Entretanto, Capra sempre tinha a palavra final no set, e eu nunca ouvi um ator questionar o seu julgamento. Um ator poderia ter a chance de ler uma fala da maneira que ele desejava, de fazer de maneira diferente, mas a palavra final sempre dependia de Capra. Algumas vezes, ele gostava de surpreender um ator e gravar uma cena quando eles acreditavam que estavam ensaiando e não gravando. Isso criava um realismo maior em suas atuações.”

“Agora, qualquer um pode fazer algo assim- a questão principal é o julgamento, o que deve ser usado e o que não deve ser usado. Todos perguntam: ‘Qual é o segredo de Capra?’ Eu acho que sinceramente é esse.”

Capra passou a dar tanta liberdade para Walker quanto

a que ele dava para os seus atores, e o resultado final foi uma melhora na sofisticação visual dos filmes dirigidos por Capra no início dos anos 30. O estilo romântico na fotografia, que passou a se tornar marca de Capra - a iluminação nas costas das atrizes, e o perfil iluminado e vibrante de seus atores, a capacidade de transformar sets pequenos em uma atmosfera de sonho pela fotografia, a beleza delicada de suas cenas noturnas e o estilo erótico de suas cenas que se passavam na chuva - todos esses elementos foram trazidos a Capra pela sua parceria com Walker.

Antes do começo da gravação de *A flor dos meus sonhos*, Walker gravou um teste de iluminação de Stanwyck a pedido do produtor Harry Cohn. Cohn começou a ficar preocupado com o visual dela e pediu ao diretor de fotografia para fazer de tudo para dar um *glamour* adicional a esta estrela do filme. Mas Capra não concordou com a opinião de Cohn sobre Stanwyck. Como o personagem de Jerry Strong no filme, ele respondia favoravelmente à beleza característica da classe trabalhadora que o visual dos personagens emanava na imagem, e acreditou que seria um erro tentar mudar artificialmente o visual de Stanwyck para deixá-la mais glamurosa. Ele ordenou para Walker que ele extraísse a beleza não ortodoxa que Stanwyck emanava durante as gravações.

A flor dos meus sonhos teve sua estreia oficial no dia 2

de abril de 1930. A reação inicial do público foi divulgada na revista Photoplay: "...lá pela metade do filme, todos os membros da audiência engasgaram. Alguma coisa havia acabado de acontecer... algo belo, exuberante e especial na nossa frente."

"E essa coisa era Barbara Stanwyck, cuja performance nesse filme é uma das melhores já filmadas nesse pouco tempo disponível do Cinema Falado. É algo absolutamente arrebatador, e nós ficamos com lágrimas de alegria pela sua presença... ela, belíssima jovem, possui um poder emocional e um talento como atriz que é realmente extraordinário."

Foi durante o processo de fazer *A flor dos meus sonhos*, que Capra, evidentemente, começou a ter um caso com Stanwyck.

Embora Stanwyck não fosse discutir com detalhes o relacionamento íntimo que ambos tiveram, Capra escreveu sobre esse assunto em seu livro: "Eu me apaixonei pela Stanwyck, e se eu não estivesse ainda mais apaixonado pela Lucille Reyburn eu teria pedido a Barbara em casamento logo após ela se divorciar com Frank Ray."

Mas foi Stanwyck que o rejeitou.

Ela reconhecia o caso que ela teve com Capra— que durou de forma esporádica em um período de dois anos, até

chegar ao fim no outono de 1931- mais como uma válvula de escape da pressão que ela sofria pelo seu casamento ruim com o alcoólatra e possessivo Frank Fay, do que como um início de um relacionamento sério e duradouro.

A irmã de Capra, Ann, foi a única pessoa da família a ter contato com a Stanwyck, "Capra era uma pessoa bem privada em sua vida pessoal", diz Stanwyck. "Ele não contava pra todo mundo o que ele tinha feito, ou com quem ele estava." Ann falava desta maneira sobre o relacionamento dele com Stanwyck: "Ele gostava bem dela, mas ela não queria se casar com ele." Ann tinha a impressão de que se casar com alguém novamente era exatamente o oposto do que Stanwyck queria fazer.

Mas também, talvez Stanwyck tenha sido bem perspicaz ao perceber, apesar de Capra não entender isso, de que apesar do relacionamento satisfatório que eles tinham profissionalmente, eles não iriam ser compatíveis dentro de um casamento duradouro. Ela deveria saber que Capra precisava de uma mulher mais "tranquila" e "calma", por assim dizer. Uma mulher que concordasse em ficar em casa cuidando de crianças, uma mulher que decidisse centrar sua vida inteira ao redor de Capra. E não uma que seguiria sua carreira externa.

Discutindo as mudanças de humor de Capra, Stanwyck observou: "Eu acho que isso é uma qualidade italiana

dele. Os irlandeses também têm esses episódios depressivos. Eu sei disso, sou uma irlandesa. Se você perguntar a qualquer um de nós, diremos que sentimos essa estranha nuvem escura nos seguindo em todo lugar. E os italianos também têm esse lado mais emocional. Você pode dizer olá para um italiano e, do nada, ele pode responder com raiva. Mas isso é parte do charme especial desse grupo. O Sr. Capra não tinha medo de mostrar suas emoções. Ele as entendia.”

Ao ser perguntado sobre seu caso romântico, Capra falou de forma como se quisesse esconder todos os detalhes: “O meu relacionamento com ela foi muito importante e recompensador para mim. Nós éramos muito próximos. Eu adoraria te contar mais sobre isso, mas eu não posso. Eu não deveria e eu não vou contar mais.” Depois, ele comentou, “Mas ela era adorável!”

Não há dúvida nenhuma do caos emocional que esse novo romance criou na vida de Capra. Ele tentou desviar por completo desse tema ao dizer “Eu não queria me apaixonar por ela. Eu era um homem casado.”

Na verdade, ele não era casado na época, mas o relacionamento que ele tinha com Lu Reyburn era algo tão sério que Capra sentia que a estava traindo. Ela havia se apaixonado e dado tudo de si para ele, mas ele estava trapaceando. Se Lu conseguiu notar que o modo distante que ele de vez em quando mostrava a ela era de-

vido à sua fixação pela Stanwyck, ela então passava a sentir que ele não estava dando atenção a ela como ela merecia e não estava sendo fiel o suficiente para o relacionamento deles funcionar. Em uma série de cartas solitárias e amargas que Lu escreveu para Capra durante o verão de 1930, enquanto ele estava em uma viagem de seis semanas de duração no Leste dos Estados Unidos para gravar o filme *Dirigível* (1931), ela se recordava de uma visita que Alyce Coleman realizou junto de sua filha bebê, chamada Gay. Ela usou essa visita para avisar a Capra que ela estava decidida a ter uma criança com ele e um novo lar para os três morarem juntos. Mas Capra não comentou diretamente o assunto ao responder sua carta nove dias depois dela ser enviada a ele.

Ao ser perguntado se Lu, alguma vez, discutiu a ideia deles se casarem oficialmente, Capra respondeu, "Não. Mas, cara, você não precisa dizer em alto e bom som. Eu sabia que ela queria casar comigo."

O ÚLTIMO CHÁ DO GENERAL YEN¹ FILIPE FURTADO

Meu amigo David Phelps curou um programa dos mais interessantes chamado *Auteurs Gone Wild*, atualmente em cartaz em Nova York. Numa troca de *e-mails*, David sugeriu que eu escrevesse aqui para o *blog* sobre os filmes que ele selecionou e me pareceu uma ótima ideia para reativar este espaço, além de ser uma excelente desculpa para visitar alguns favoritos e descobrir algumas raridades. Parte da ideia de David é buscar filmes nos quais cineastas tiveram liberdade para fugir de formatos em que se consagraram e se aventurar por terrenos desconhecidos. Filmes cujos diretores frequentemente tiveram um controle maior do que em suas obras mais canonizadas e se revelam bem mais

¹ Publicado originalmente no blog *Anotações de um cinéfilo* no dia 24 de março de 2014. Disponível online em: <https://anotacoescinefilo.com/2014/03/24/o-ultimo-cha-do-general-yen-frank-capra-1933/>

excêntricos. Como alguém sempre fascinado pela ideia de contra cânone, a seleção de Davis não poderia ser mais interessante. Além de *O último chá do General Yen* (1933), a série inclui os dois filmes que Chaplin apenas dirigiu, *A Woman of Paris* (1923) e *A Condessa de Hong Kong* (1967), e *Sob o signo de Capricórnio* (Hitchcock, 1949), *Anatahan* (Von Sternberg, 1953), *Peter Ibbetson* (Hathaway, 1935), *Edward, My Son* (Cukor, 1949), *You and Me* (Lang, 1938) e *Broken Lullaby* (Lubitsch, 1932).

Por uma dessas coincidências, passei uma parte razoável dos dois primeiros meses do ano assistindo a uma série de filmes pré-código Heyes, com Barbara Stanwyck, incluindo os três primeiros longas que ela fez com Frank Capra (*A flor dos meus sonhos* [1930], *A mulher miraculosa* [1931] e *Mulher proibida* [1932]), e não deixa de ser interessante retomar *O último chá do General Yen*, que acabou por ser a última colaboração deles, tendo em vista os filmes anteriores. Apenas *A mulher miraculosa* pode ser descrito como um típico Capra, e *Mulher proibida* tem um pouco da perversidade de *General Yen*. São também progressivamente melhores (*A flor dos meus sonhos* é bem medíocre, *Mulher proibida* irregular, mas muito interessante) e se *O último chá do General Yen* permanece o meu Capra favorito, os dois filmes que realizaria na sequência (*Dama por um dia* [1933], *Aconteceu naquela noite* [1934]), seriam meus outros dois candidatos.

No geral, ver *General Yen* pouco depois de uma série de outros filmes do começo da carreira ajuda a contextualizá-lo melhor e torná-lo menos um objeto estranho na carreira do diretor. Capra é um cineasta que só pode pertencer aos anos 30, porque o populismo protofascista dele não faz muito sentido no pós II Guerra e, de certa forma, a condição de outro do General Yen permite que Capra lance mão com mais liberdade dos impulsos antidemocráticos que permanecem no subtexto de seus filmes posteriores. Yen é o primeiro das grandes figuras que fascinam o diretor, mas sua concepção permanece mais distante e indecifrável de que nos filmes posteriores, muito pela relação estranha que ele mantém pela ideia do outro. Pois *General Yen* é uma fábula sobre o desejo missionário no qual o orientalismo é menos usado pelo seu fascínio (como em Sternberg), do que para desenvolver um jogo de dualidades em que o fracasso do missionarismo é inseparável da constatação de que o estrangeiro não é o general oriental, mas a missionária ocidental.

As sequências menos interessantes de *O último chá* são aquelas que reduzem o filme a um jogo ideológico entre Stanwyck e Nils Ashter (ambos extraordinários, e é uma pena que o incômodo da presença politicamente incorreta do dinamarquês Ashter, como um general chinês, atrapalhe o reconhecimento do trabalho dele aqui), mas elas permanecem graças à concepção geral do filme. *O último chá do General Yen* é um romance in-

ter-racial, previsto nos esforços da mulher branca de negar o seu desejo e na capacidade da imagem cinematográfica de desnudá-lo. Tanto quanto o melhor Sternberg do período, *General Yen* é na sua essência um filme erótico que está no seu melhor quando a câmera (um dos melhores trabalhos de Joseph Walker) isola Ashter e Stanwyck no quadro e torna o desejo deles palpável. *Yen* é um dos raros filmes onde a figura objetivada pela câmera é quase sempre o homem, apesar de o longa levar tal ideia em direções curiosas como no pesadelo em que o general faz às vezes tanto de Nosferatu como de Valentino. Não se pode afinal escapar da câmera de cinema. O tom brutal da perversidade do filme vem do reconhecimento desta ideia.

ACONTECEU NAQUELA NOITE: TODOS A BORDO!¹ FARRAN SMITH NEHME

Há quase oitenta anos, um filme fez a limpa nas cinco principais categorias do Oscar: ganhou as estatuetas de melhor roteiro, ator, atriz, diretor e filme. E não foi um grandioso drama épico ou social, mas sim uma comédia romântica, cheia de champanhe e fofocas, sobre o amor de uma herdeira mimada por um repórter recém-demitido, malandro e beberrão.

O filme começa com a herdeira já casada com um sujeito claramente caça-fortunas. O pai a mantém aprisio-

¹Publicado sob o título de "*It Happened One Night: All Aboard!*", no site Criterion, em novembro de 2014. Disponível online em: <https://www.criterion.com/current/posts/3369-it-happened-one-night-all-aboard>

nada num iate, exigindo que ela aceite uma anulação. Mas ela foge em um ônibus interestadual e acaba se envolvendo com o tal jornalista, louco por furos de reportagem. Eles passam uma noite juntos, depois outra. E se apaixonam. Contado assim, o enredo não tem muito peso. No entanto, depois de tantos anos, *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934) é quase universalmente reconhecido como um filme eterno, cujo clima deslumbrante afetou todas as viagens românticas, namoros improváveis, brigas e casais apaixonados que vieram depois dele.

É um filme ao mesmo tempo escapista e igualitário. O diretor Frank Capra, tal qual um chefe de torcida americano, garante a todos que na vasta extensão deste belo país [os Estados Unidos], embora haja perigos, também há muitos exemplos de companheirismo e democracia. Nossa terra pode ter o bem encarnado até em Ellen Andrews (Claudette Colbert), uma mulher tão mimada que, na primeira cena, arremessa um bife inteiro por uma das escotilhas do iate. Seu pai (Walter Connolly) lhe aplica uma sonora bofetada, um gesto que choca os dois. Porém, para um público ainda impactado pela Grande Depressão (1929), que Franklin Delano Roosevelt descreveria, em 1937, como “uma terça parte... mal abrigada, malvestida, malnutrida”, desperdiçar uma refeição luxuosa seria quase um crime. O castigo merecido estava a caminho, na figura do repórter Peter

Warne (Clark Gable). Quando aparece na trama, ele está ao telefone com o editor que o demitira. Enquanto um público apreciativo se reúne para ouvir, Pete toma uma bebida do gargalo e defende uma reportagem impubli-cável com “Esse é meu estilo, seu imbecil!”. Obviamente, ele não reverte a demissão, desperdiçando outra coisa escassa e preciosa em 1934: um emprego.

Dá para ver que os dois amantes compartilham uma absoluta incosequência. Eles desconfiam da autoridade, do papo-furado e, o que complica ainda mais, um do outro. Costuma-se dizer que o progresso social enfraqueceu as histórias de amor, removendo todos os obstáculos importantes — o mais óbvio é o tabu do sexo antes do casamento, mas outro é o sistema de classes que é tecido ao longo de *Aconteceu naquela noite*. No entanto, à luz dos tempos atuais, as dificuldades do filme não são apenas relíquias de uma época conturbada. Uma mulher moderna forçada a passar a noite com um repórter obstinado que acabou de conhecer provavelmente ainda quer ter certeza de que o quarto é a única coisa que eles vão compartilhar. E, hoje, assim como na década de 1930, os ricos tendem a flertar e se casar com outros ricos.

Capra e seu maior colaborador, o roteirista Robert Riskin, usam esses mesmos obstáculos para fazer o público acreditar na igualdade dessa incompatibilidade superficial. Quando um dos amantes alcança uma vitó-

ria, ela é sempre temporária. Ellie rouba o assento de Pete no ônibus e quando ele reclama (“Isso aí onde você está sentada é meu”), ela, sem fazer força, conta com o apoio do motorista (Ward Bond, o tipo de ator onipresente como só o cinema americano pode oferecer). Pete tenta falar com ela durante uma parada e ela o esnoba, mas ele ainda consegue contar-lhe que, enquanto ela estava fumando um cigarro e ignorando solenemente os pés-rapados que a cercavam, um ladrão tivera tempo para partir com a sua mala recheada de dinheiro.

Naquela que é provavelmente a cena mais famosa do filme (embora a concorrência seja forte), Pete demonstra, com muitos detalhes e enorme condescendência, a maneira correta de pedir carona: “O segredo está no polegar”. Ellie, esplendidamente impassível, observa como os carros passam ignorando Pete e seu polegar mágico e, em seguida, se esgueira e levanta a bainha para revelar uma das pernas mais bonitas da história do cinema. Corta para uma freada brusca e logo o casal aparece no banco de trás de um carro. Só um detalhe: o homem que parou (interpretado por Alan Hale) acaba por ser um ladrão de estrada, empenhado em roubar a mala restante. Apesar da grande vitória de Ellie, o canalha estava procurando um alvo e teria provavelmente parado de qualquer maneira.

Esse é o ritmo de *Aconteceu naquela noite*, uma sincopada dança de loucura e galhofa. Galhofa não quer dizer

zombaria: é como uma gangorra, e não um estilingue. É sensualidade e, claro, também é amor, pelo menos na última parte. Mas, antes do corpo a corpo final, a galhofa é como um respiro para dizer: “Seu ego é absolutamente colossal”, com uma resposta gaiata: “Sim, sim, nada mal, e como anda o seu?”.

Produzido durante a última e feliz fase da chamada era pré-Código, aquele tempo paradisíaco anterior à aplicação mais rigorosa da censura do Código de Produção de Cinema² (a partir de julho de 1934), o filme passeia pelos dois lados do cinema dos anos 1930. Há indícios de que o olho clínico do censor-chefe Joseph Breen ainda não se aplicava neste filme, como a fala que Shapeley (Roscoe Karns), um lascivo passageiro do ônibus, dirige a Ellie, acompanhada de uma olhada de cima a baixo: “A maioria das garotas que a gente encontra no ônibus eu não poderia descrever para a minha esposa”. Quando os passageiros do ônibus cantam “The Man on the Flying Trapeze”, há uma explosão de alegria. O grupo todo se une, desde os músicos *folk*, na parte de trás, até o desafinado motorista na frente. Mas a canção é ainda mais inclusiva do que parece à primeira vista. Quando um marinheiro canta um verso, ele sugere que o maior fã do trapezista era homem: “Ele jogou um beijo

² Também chamado de Código Hays (oficialmente *Motion Picture Production Code* ou Código de Produção de Cinema), foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos dos anos 1930 até os anos 1960 pelos grandes estúdios cinematográficos. [N.T.].

para ele e gritou: 'Bravo!'. Além disso, a visão do torso nu de Gable, ainda capaz de provocar suspiros da plateia, foi uma espécie de parênteses em um momento em que o Código já estava em ascensão. (Parece que as vendas de camisetas despencaram logo após o lançamento do filme, mas nos perguntamos se isso foi porque o americano médio delirou pensando que, assim, se pareceria com Gable, ou se ele simplesmente percebeu que "The King" havia lançado uma nova forma de reduzir os gastos com roupas.)

Contudo, na maioria dos aspectos, *Aconteceu naquela noite* anuncia uma nova era. Nessa cena sem camisa, Ellie e Pete são forçados a passar a noite em um camping para trailers (o precursor do motel) e Pete pendura um cobertor entre as camas — as "muralhas de Jericó". O que faz esse arranjo passar da fofura ao arrebatamento é o que acontece quando as luzes são apagadas e toda a beleza da fotografia de Joseph Walker aparece. A chuva do lado de fora faz as janelas brilharem e sua luz delinea a silhueta de Colbert quando ela se põe de pé, tentando acalmar os nervos. É uma tomada que, na época, poderia ter revelado mais da nudez de Colbert e, de fato, foi assim que Capra planejou. Mas a atriz se opôs e mais tarde o diretor diria que a cena ficava mais sexy na penumbra. *Aconteceu naquela noite* tornou evidente o desejo sexual, mas fez isso de uma forma que acabou mostrando aos futuros cineastas como rezar pela cartilha dos censores.

A comédia romântica ideal não ignora a realidade e sim conversa com ela. A Grande Depressão pode até ter sido suavizada pelo luar e pelos olhos brilhantes, mas está presente o tempo inteiro no longa, desde a mulher no ônibus que desmaia de fome, até o vagão cheio de vagabundos que acenam de volta para um alegre Pete, enquanto ele corre para se declarar à Ellie. Uma das cenas mais adoráveis do filme é a trilha sofisticada que segue Ellie enquanto ela se dirige para o chuveiro comunitário do camping, ao mesmo tempo em que crianças perseguem umas às outras e adultos cansados se preparam para voltar à estrada.

A maneira como *Aconteceu naquela noite* chegou à premiação do Oscar daria um filme de Capra em si; um conto corajoso, de um estúdio de baixa renda, com estrelas endinheiradas que aprenderam as virtudes da rusticidade. Para resumir, o que dizem sobre o filme é verdade: quase ninguém queria fazê-lo. Quer dizer, ninguém, exceto Capra, que tirou de uma gaveta cheia de possibilidades o conto "*Night Bus*" [Ônibus noturno], de Samuel Hopkins Adams. Mesmo assim, segundo o biógrafo de Capra, Joseph McBride, não foi um amor à primeira vista. Riskin lembrou-se de Capra descrevendo o enredo para ele: "É sobre um casal fugitivo". O roteirista respondeu: "Parece fofo". Capra, então, ponderou sozinho em seu escritório e voltou para dizer a Riskin que eles o fariam. Mas o parceiro já tinha até esquecido de qual história eles haviam falado.

Com essa empolgante chancela, querendo ou não, o projeto começou a se desenvolver. McBride cita Walker dizendo que ele estava “infeliz em fazer isso”. O sobrinho e engenheiro de som de Capra, Joe Finocchio, descreveu o comportamento geral como “Que inferno, vamos acabar logo com esse maldito filme!”.

Pelo menos Harry Cohn, o temível chefe da Columbia Pictures, era simpático ao projeto. A Depressão estava prestes a entrar no quinto ano, milhões de pessoas ainda estavam na pista, à procura de trabalho, e um ônibus era muito mais barato do que um trem. Certamente isso significava que o público poderia encontrar uma identificação agradável com os passageiros de ônibus na tela. E o que quer que você possa dizer sobre a proposta de Capra, ela indiscutivelmente incluía um ônibus.

O problema é que as grandes ideias de Hollywood sempre foram misteriosamente contagiosas. Capra imaginou Robert Montgomery da MGM na liderança do projeto, mas Montgomery, quem poderia imaginar, já estava envolvido em um filme da MGM com um ônibus, *Aman-tes fugitivos* (*Fugitive Lovers*, 1934). A Universal estava fazendo algo chamado *O ônibus misterioso* (*Cross Country Cruise*, 1934), com o referido cruzeiro [*cruise*] também ocorrendo dentro de um ônibus. A equipe da Columbia precisava seguir em frente, mas eles não conseguiam nem contratar os atores protagonistas.

Myrna Loy odiou o roteiro (e, anos mais tarde, filosofou: “Claudette tinha as pernas para isso”). Miriam Hopkins o rejeitou, supostamente classificando-o como “apenas uma comédia tola”. Margaret Sullavan disse que “de jeito nenhum”. Constance Bennett só estaria interessada se pudesse comprar toda a história. A Warner Bros. disse “não, você não pode ter Bette Davis”. Carole Lombard estava em *Bolero* (*Bolero*, 1934). Cohn sugeriu Loretta Young, uma solução que Capra não queria engolir.

Finalmente Cohn veio com Colbert, que fizera sua estreia no cinema com Capra no filme mudo *Filhos da fortuna* (*For the Love of Mike*, 1927), uma produção longe de ser um sucesso (hoje está perdido), tampouco uma experiência de trabalho feliz. Mas Colbert era uma mulher sagaz (“Ouvi dizer que a francesinha gosta de dinheiro”, foi como Cohn a definiu). No fim das contas, ela concordou em cair de paraquedas na produção de Capra se o estúdio concluísse tudo a tempo de sua viagem de esqui natalina e se lhe pagasse 50 mil dólares. A quantia era o dobro de seu cachê habitual e o equivalente à bagatela de um milhão de dólares hoje em dia. O orçamento completo do filme foi de cerca de 350 mil dólares.

A MGM emprestou Clark Gable, não porque Louis B. Mayer tivesse virado um bom samaritano, mas porque Gable estava em ascensão e andava perturbando muito para ganhar mais dinheiro. *Aconteceu naquela noite* foi o equivalente a Mayer mandar Gable para ir para o seu

quarto pensar sobre o que ele havia feito. Gable reagiu (de acordo com Capra) tomando um porre antes da primeira reunião de pré-produção e informando ao seu diretor que a Columbia poderia muito bem ser a Sibéria. Capra alega que Gable, então, saiu do escritório e gritou para os assustados trabalhadores do estúdio: "Por que vocês não estão usando casacões de neve?".

A ideia original de Riskin e Capra era comprar os direitos de *O grande motim* (*Mutiny on the Bounty*, 1935) como uma continuação de seu trabalho em conjunto anterior, o sucesso *Dama por um dia* (*Lady for a Day*, 1933), mas o estúdio lhes disse que os direitos eram muito caros. Os preparativos para *Aconteceu naquela noite* provavelmente fizeram uma ilha deserta OK parecer ótima. As filmagens também geraram muita tensão. Capra conta que Colbert estava contrariada com a ideia de mostrar uma perna no filme, até que ele ameaçou usar uma dublê, uma corista cujos membros inferiores não eram tão atraentes quanto os da atriz. De alguma forma, todos acabaram se superando. E os artistas envolvidos eram espertos demais para não suspeitar, depois de um tempo, que estavam fazendo parte de algo bom. "O carcamano até que tem seu valor", Gable comentou no meio das filmagens. A própria Colbert disse mais tarde que só percebeu que o longa era especial quando viu a reação encantada de sua empregada à filmagem da cena com a canção "Man on the Flying Trapeze".

Mesmo depois do lançamento, *Aconteceu naquela noite* enfrentou alguns obstáculos. As críticas foram boas, mas a bilheteria nas grandes cidades caiu acentuadamente na segunda semana, até engrenar. Salas de cinema menores continuaram exibindo o longa, semana após semana, já que o público voltava várias vezes para reviver seus trechos favoritos. “As pessoas descobriram esse filme”, afirmou Capra mais tarde, com um lampejo de seu dom único para o patriotismo mitológico. De todas as formas, o diretor estava certo. Seu contemporâneo Otis Ferguson disse a seus leitores que o longa retratava “um modelo de vida que todos conhecemos, com aquela inequívoca dureza na superfície, mas também com a beleza que esperamos encontrar logo abaixo dela”.

Quando os artistas de cinema se propõem a fazer uma obra-prima profundamente séria, às vezes matam as pessoas de tédio. O fato de todos terem tratado *Aconteceu naquela noite* como aquela irritante irmã mais nova fez com que o filme se tornasse um manual para inúmeros imitadores. O mundo virou as costas para o longa, até que, em algum momento indefinível — talvez quando ele começou a engordar as receitas da Columbia no ano fiscal de 1934 — todos perceberam que ali estava o verdadeiro amor. E o amor verdadeiro nem sempre pode permanecer na vida real, mas, na tela, ele dura enquanto as pessoas o assistem. Não há nada mais Frank Capra do que isso.

INDIVIDUALISMO E POPULISMO EM "ADORÁVEL VAGABUNDO" (1941), DE FRANK CAPRA¹ SANDRA E. LIM

Adorável vagabundo (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941), é a história do jogador de beisebol empobrecido Long John Willoughby (Gary Cooper), que nunca chegou à liga principal, e assumiu a vida despreocupada de um vagabundo, atravessando o país em trens de carga com seu companheiro de confiança, o sempre crítico e autocon-

¹ Publicado originalmente sob o título "Individualism and Populism in Frank Capra's *Meet John Doe* (1941)", na revista *Sense of Cinema*, edição 78, na seção "Annotations on Film", em março de 2016. Disponível online em: <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/meet-john-doe/>

Tradução de José de Aguiar.

fiança Coronel (Walter Brennan). Passado no final da Grande Depressão e, com os Estados Unidos prestes a entrarem na Segunda Guerra Mundial, Willoughby e o Coronel aparecem no jornal *Bulletin* em busca de qualquer emprego disponível. Eles chegam bem a tempo de Willoughby, com seu típico rosto de americano médio e honesto, ser escalado como o manifestante suicida John Doe [“João Ninguém”], infeliz com o estado doentio da sociedade da época. Esta trama é arquitetada pela repórter desonesta Ann Mitchell (Barbara Stanwyck), que, em uma tentativa desesperada de manter seu emprego, planeja o golpe midiático para aumentar a circulação do jornal e impressionar seu novo chefe, o executivo de Wall Street D.B. Norton (Edward Arnold). O que se segue é um conto sobre um indivíduo um tanto quanto imperfeito, Long John Willoughby, também conhecido como John Doe, que, inicialmente relutante e depois com segurança, desenvolve uma retórica populista que uma figura como o empresário e autoritário D.B. Norton compraria. Para compreender mais amplamente a intenção subjacente de Capra com *Adorável vagabundo*, é necessário entender como o diretor emprega diferentes noções de individualismo, bem como o tipo de individualismo que ele pede que o público de 1941 aceite, à luz da iminente participação americana na Segunda Guerra Mundial.

De acordo com K. L. Dooley, as noções de liberdade, igualdade e individualismo, como entendidas pelo olhar do escritor e pensador político francês do século XIX

Alexis de Tocqueville a respeito dos Estados Unidos, são mais bem compreendidas como uma mistura de crenças e valores do “Norte” e do “Sul”². Na visão puritana do Norte, as concepções de liberdade, igualdade e individualismo formavam um tipo de “individualismo mediado pela comunidade”³, responsável perante Deus, em que o trabalho árduo e a igualdade formam a espinha dorsal de um grupo de indivíduos com ideias semelhantes, cujo objetivo final é o bem-estar geral de todos⁴. Por outro lado, a variação sulista foi caracterizada como um tipo de “individualismo desenfreado”⁵. Na pior das hipóteses, esse tipo de individualismo equivalia à busca de interesses próprios e pela competição, em detrimento do bem-estar da comunidade como um todo. Na melhor das hipóteses, a classe endinheirada sulista também era capaz de aspirar à honra, ao conhecimento e à verdade, indo além do interesse próprio, de acordo com as expectativas e privilégios dessa classe abastada. Além disso, essas duas formas de conceber o individualismo acabariam entrando no caldeirão de crenças e valores que acabariam por moldar a democracia americana.⁶

2 K.L. Dooley “De Tocqueville’s Allegorical Journey: Equality, Individualism and the Spread of American Values” *The Journal of American Culture* (Junho, 2014): pags. 172-181.

3 *Ibid.*, pag. 178.

4 *Ibid.*, pags. 160-178.

5 *Ibid.*, pag. 180.

6 *Ibid.*, pags. 178-180.

Em *Adorável vagabundo*, Capra explora uma noção difusa de individualismo, evidente na figura do personagem Coronel, que viaja pegando carona em vagões do trem e critica as regras e convenções da sociedade, especialmente quando se trata do acúmulo de dinheiro. Capra também promove a ideia de um “individualismo mediado pela comunidade” por meio da figura inventada por Ann do “João Ninguém” (John Doe) e da visão populista do amor ao próximo adotada pelo *John Doe Club*. Há também o exemplo de um individualismo desenfreado ou descontrolado na figura de D.B., cuja pauta é o acúmulo de grandes riquezas e poder. Esses três tipos de individualismo são frequentemente colocados em competição, com uma interação dinâmica dos elementos na *mise-en-scène* do filme. Por exemplo, depois que Willoughby faz o discurso como John Doe em rádio nacional, ele muda de ideia e foge com o Coronel, mas os dois homens são vistos em uma pequena cidade antes que possam fugir. É neste ponto que o crescente apego de Willoughby ao *John Doe Club* colide com a lealdade de Ann ao “individualismo desenfreado” de D.B. Em um *close-up* médio, Willoughby se levanta quando Ann entra em cena e um retrato de Abraham Lincoln torna-se visível sobre os ombros de Willoughby. É importante notar que Ann não veste mais o simples traje de trabalho que usava inicialmente quando conheceu Willoughby, mas agora usa um terno de aparência cara, adornado com uma peça feita de pele e um chapéu. Ela se

apresenta como uma figura glamourosa, chamando tanta atenção quanto D.B., com quem ela agora se associa.

À medida que a cena continua, o desconforto de Willoughby com a nova Ann aumenta e ele faz um movimento para sair dali com o Coronel. Como resultado, o retrato de Lincoln fica obscurecido, sugerindo o desejo de Willoughby e do Coronel de retornar às suas vidas anteriores despreocupadas. No entanto, antes que isso aconteça, Bert Hansen (Regis Toomey) e o *John Doe Club* da cidade abordam Willoughby e o Coronel com humilde admiração e começam a relatar como eles evocaram o princípio do amor ao próximo. A cena vai e vem entre Hansen e Willoughby, enquanto Hansen relata a história de um velho rabugento e amargurado que, ao que parece, tinha apenas problemas de audição. O Coronel, parado ao lado de Willoughby à esquerda da tela, fica visivelmente irritado e se senta. Ao fazer isso, o retrato de Lincoln é revelado novamente, logo acima do ombro de Willoughby, pesando a balança em favor da crescente conexão entre Willoughby e o "individualismo mediado pela comunidade" que os *John Doe Clubs* representam.

Adorável vagabundo foi o último de uma trilogia de filmes feitos pela Liberty Films, produtora independente de Capra, e fracassou por conta da má recepção e do baixo retorno de bilheteria. O filme foi lançado na primavera de 1941, três meses após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Talvez o favoreci-

mento de Capra ao “individualismo mediado pela comunidade” tenha ficado para trás com a Grande Depressão, à luz de um novo inimigo no horizonte, que exigiria não apenas a união de indivíduos como uma comunidade, mas também dos ricos industriais que impulsionassem a economia com sua produção de máquinas de guerra. Não é difícil imaginar que essa nova sociedade também exigiria a lealdade de indivíduos de pensamento crítico, como o Coronel, a fim de que pudessem desafiar de maneira livre as crenças e os valores em evolução na sociedade.

A CATÁSTROFE DE CAPRA⁽¹⁾ JONATHAN ROSENBAUM

Esta resenha de A vitória será tua (Broadway Bill, 1934), de Frank Capra, foi publicada pela primeira vez na edição de 7 de agosto de 1992 do Chicago Reader – J. R.

Embora seja indubitavelmente uma coincidência, o relançamento nas salas de cinema de *A vitória será tua (Broadway Bill, 1934)*, de Frank Capra, e a publicação simultânea do livro "*Frank Capra: The Catastrophe of Success*"², de Joseph McBride, estão impulsionando um ao outro.

O filme, lançado por Capra no Natal de 1934, foi realizado para a Columbia, comprado pela Paramount e retira-

¹ Republicado sob o título "*Capra's Catastrophe*", no blog www.jonathanrosenbaum.net, em setembro de 2022. Tradução de Guilherme Coimbra.

² Em tradução livre, "*Frank Capra: a catástrofe do sucesso*", inédito em língua portuguesa. [N.T.].

do de circulação há mais de 40 anos, quando o diretor estava preparando um *remake* intitulado *Nada além de um desejo* (*Riding High*, 1950). Este era um musical de Bing Crosby, com praticamente o mesmo enredo e diálogos, tão passível de esquecimento que, apesar de inúmeras exibições de TV, o crítico de cinema do Boston Globe afirmou, no mês passado, que jamais havia sido feito. Já o muito mais arrojado *A vitória será tua* nunca deu as caras na TV e, à exceção de algumas exibições de arquivo, permaneceu inédito por mais de meio século. Essa alegre – e ousada – comédia de corrida que mistura alguns ingredientes sérios não é tão boa quanto *O último chá do General Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933) ou *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934), que a precederam. Por outro lado, não é tão sentimental quanto as piores partes de seus sucessores *O galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) e *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946).

O livro de 768 páginas de McBride, com quase uma década de produção, é possivelmente a biografia mais documentada de um diretor de cinema já escrita, assim como uma das mais polêmicas. É uma peça revisionista importante da história e da crítica do cinema, inestimável não só pelo que tem a dizer especificamente sobre Capra, mas também pela análise da ética do sucesso americano. Um trabalho impiedoso e implacável de

desmascaramento, que expõe não apenas Capra como um mentiroso e parcialmente fraudulento, mas também segmentos substanciais do público e da intelectualidade americanos por comprar, apoiar e até mesmo incentivar sua egoísta história de fachada.

Eu nunca fui um mega fã de Capra, embora admire as texturas e sentimentos requintados de seu altamente incomum e ainda subestimado *O último chá do General Yen*. Como McBride, concordo quando o crítico Elliott Stein diz que o trabalho mais definitivo de Capra vem nos anos 1920 e 1930, portanto antes e não depois de *A mulher faz o homem*. De acordo com esses critérios, *A vitória será tua* viria no final de seu período mais fértil, caracterizado por um trabalho mais animado e mais sensual com atores, antes de a euforia populista tomar conta de suas atividades (embora haja prenúncios dessa euforia nos minutos finais do filme).

Por trás do cineasta populista está o mito populista de um pobre imigrante siciliano que realizou o sonho americano e nunca esqueceu nem repudiou suas origens humildes — uma história de sucesso proletária proposta longamente na autobiografia *best-seller* de Capra, “*O nome acima do título*”³ (“*The Name Above the Title*”, 1971). A contribuição muitas vezes dolorosa de McBride é demonstrar a falsidade desse mito, fato por fato e suposi-

³ Lançado em Portugal, mas inédito no Brasil. [N.T.].

ção por suposição, revelando-nos não apenas como ele foi fabricado, em grande parte, pelo próprio Capra, mas também como foi coletivamente forjado por seu público e críticos. (Em um dos pontos altos da narrativa de McBride, John Ford ajuda a engendrar o mito, incentivando Capra a inventar uma mentira apropriada para a conclusão de sua autobiografia — na verdade, ajudando-o a “imprimir a lenda”, como é colocado em *O homem que matou o facínora* [*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962], de Ford.)

O retrato complexo de Capra que emerge do estudo de McBride é o de um republicano tacanho, intolerante e atormentado, cuja busca obsessiva pelo sucesso o teria aleijado permanentemente. Descobrimos em detalhes como Capra repetidamente minimizou as contribuições criativas de seus principais colaboradores (como o diretor de fotografia Joseph Walker e os roteiristas Robert Riskin e Sidney Buchman) para construir sua própria reputação, para então se espatifar no sucesso: mudanças de humor maníaco-depressivas o deixaram arrasado, mesmo depois de se tornar famoso e poderoso. (O subtítulo de McBride, “A catástrofe do sucesso”, vem da descrição de Tennessee Williams de sua própria experiência com *À margem da vida* [*The Glass Menagerie*, peça de teatro de 1944], e assombra o livro, com uma presença espectral e perniciososa.)

Após seu sucesso, Capra foi atormentado pelo sentimento de culpa e falta de merecimento que tomaram muitas formas físicas e emocionais (embora ele tenha morrido há apenas um ano, aos 94). Durante os anos 1940, sua carreira sofreu um súbito e rápido declínio, do qual nunca se recuperou, apesar de o interesse em seu trabalho ter sido revivido com a publicação de sua autobiografia. (É importante ter em mente que *A felicidade não se compra*, seu filme mais famoso e querido hoje, foi um fracasso comercial retumbante quando saiu, em 1946.) Mas antes, durante e depois desse declínio, sua reputação como um gênio esquerdista, humanista, criativo e solitário permaneceu praticamente inexpugnável, apesar das evidências contrárias, que McBride consolidou e expandiu. (Uma de suas revelações mais surpreendentes envolve o comportamento desagradável de Capra durante a caça às bruxas de Joseph McCarthy, no início dos anos 1950. Ele delatou surpreendentemente os roteiristas de esquerda que foram os principais responsáveis pela veia popular de seus filmes durante os anos 1930 e 1940. É até sinistro que, em meio à paranoia daquele período, um patriota conservador como Capra, que espontaneamente se dedicou a produzir propaganda em tempo de guerra, tenha sido ameaçado por covardes caçadores de comunistas.)

Alguns críticos do livro de McBride se queixaram de que ele teria um motivo pessoal para retratar uma figura tão antipática, mas, no geral, sua abordagem me parece

muito mais convincente do que, por exemplo, o tratamento altamente censurável de Donald Spoto sobre Alfred Hitchcock em *"The Dark Side of Genius"*⁴. A meu ver, o objetivo de McBride é menos julgar e mais fornecer uma compreensão mais profunda de como e por que nossos preconceitos e suposições políticas são formados. Em última análise, o alvo não é tanto Capra, mas sim os aspectos do caráter americano, incluindo a inocência política, que tornam as imagens de Capra tão características e atraentes para nossa cultura.

Recentemente, McBride escreveu uma resenha para a *Variety* de *Jogos patrióticos* (*Patriot Games*, 1992) na qual ousou atacar a política do filme, uma postura que, na visão do estúdio, ultrapassou tanto os limites que resultou na retirada imediata de sua publicidade da publicação. O fato de McBride ter sido o único crítico a trazer à tona a política do filme automaticamente tornou seus comentários esclarecedores, mas ele estava claramente violando um tabu fundamental na crítica de cinema contemporânea, assumindo que os filmes têm, acima de tudo, significados políticos e impactos políticos. Seu livro sobre Capra é chocante e útil pelo mesmo motivo.

Os mais contundentes defensores dos filmes populistas de Capra, críticos como William S. Pechter e Charles Wolfe, concentram-se no aguçado sentimento de

⁴ Em tradução livre, "O lado sombrio do gênio", inédito em língua portuguesa. [N.T.].

desespero que espreita por trás de todas as histórias de sucesso. O fato de esses medos e esperanças intensos terem surgido principalmente durante a Grande Depressão de 1929 é fundamental para entender o significado histórico do trabalho de Capra. Contudo, ainda assim, os melhores filmes do [diretor e roteirista] Preston Sturges — lançados durante os anos 1940, mas não menos afetados pela Depressão — mostravam que havia uma alternativa artística viável para lidar com muitas dessas mesmas questões. Um estudo altamente interessante poderia ser realizado sobre os diferentes usos que esses diretores fizeram do ator dickensiano Raymond Walburn — por Capra em *A vitória será tua, O galante Mr. Deeds, Sua esposa e o mundo* (*State of the Union*, 1948) e *Nada além de um desejo*; e por Sturges em *Natal em julho* (*Christmas in July*, 1940), *Herói de mentira* (*Hail the Conquering Hero*, 1944) e *Trapalhadas do Haroldo* (*The Sin of Harold Diddlebock*, 1947). (Em geral, acho Walburn apaixonante nos filmes de ambos, porém mais cínico nos de Capra.)

Em *A vitória será tua*, Walburn interpreta o decadente Coronel Pettigrew, o amigo conivente do herói, e que corteja a dona da pensão onde vive, Edna (Margaret Hamilton) para tirar dinheiro dela. O herói, Dan Brooks (Warner Baxter), é o genro descontente de um magnata de cidade pequena, J.L. Higgins (Walter Connolly). Ele deixa a esposa Margaret (Helen Vinson) e o trabalho como vice-presidente da fábrica do sogro para inscre-

ver seu cavalo, Broadway Bill, em uma corrida com 25 mil dólares de premiação. O golpe do coronel contra a sua senhoria é apenas um dos muitos esquemas que os dois inventam para colocar Broadway Bill na corrida. Dois outros aliados importantes na causa são o estribeiro negro Whitey (Clarence Muse) e a corajosa irmãzinha de Margaret, Alice (Myrna Loy), que aparece para entregar um galo chamado Skeeter com a intenção de curar Bill de sua saudade de casa. Ela está sempre por perto, demonstrando interesse romântico pelo cunhado.

O filme está cheio de golpes atabalhoados, trapaçes e armações de última hora que acabam se voltando contra seus perpetradores. Após ler a biografia de McBride, é difícil não interpretar esses aspectos da trama como variações das dificuldades em curso na própria carreira de Capra. Em uma ocasião, Whitey faz apostas com dados viciados, no intuito de levantar um dinheiro, mas acaba levando uma surra ao ser desmascarado. (Literalmente um saco de pancadas, Whitey é o tipo de bode expiatório complacente do qual hoje teríamos vergonha de rir. Mas era para acharmos engraçado quando Dan raspava as economias dele para inscrever Bill na corrida. Como muitos outros membros do elenco de coadjuvantes, incluindo Walburn e Hamilton, Muse voltou a desempenhar um papel parecido em *Nada além de um desejo*, que carregou no estereótipo racial, mas aliviou no abuso físico.) Pouco depois, o coronel e um ajudante dão uma dica falsa de aposta para um caipira

que casa 25 dólares em um azarão. Nisso, espalha-se um boato que, no fim, atinge o próprio coronel, já que ele mesmo aposta no cavalo perdedor: “Provei do meu próprio veneno”, ele ironicamente observa.

Uma razão provável, além de sua relativa indisponibilidade, para que *A vitória será tua* tenha sido menos aclamado que outros filmes de Capra do mesmo período é o fato de Warner Baxter ser menos célebre do que Clark Gable, Gary Cooper ou James Stewart. Embora ele já tivesse se destacado como um herói típico da classe trabalhadora, o Cisco Kid⁵, Baxter é pouco famoso hoje, o que significa que é menos provável entender seu estilo rude e irritadiço — jogando pedras em um mensageiro, socando Whitey, tirando dinheiro da bolsa de Alice — com o mesmo acolhimento e a mesma indulgência que sentimos em relação às estrelas masculinas mais conhecidas de Capra.

Outro fator que distancia o filme da cultura contemporânea é que o seu espírito e as suas energias são muitas vezes mais coletivos do que individuais e, a esse respeito, talvez ainda mais evocativos da Depressão do que os filmes mais afamados de Capra. Por determinados motivos, as locações são mais peculiares e determinantes do que costumam ser no universo de Capra.

⁵ Cisco Kid foi um caubói fictício criado por O. Henry, presente no cinema (interpretado por atores como Baxter, que recebeu um Oscar pelo personagem), rádio e quadrinhos. [N.T.].

Boa parte do filme foi rodada no hipódromo Tanforan, nos arredores de San Francisco. Além disso, a caracterização do estábulo cheio de goteiras que abriga Broadway Bill torna-se fundamental tanto para o enredo quanto para o romance em curso, evocando o mesmo clima de história de amor arquetípica da Depressão do filme *O paraíso de um homem* (*A Man's Castle*, 1933), lançado no ano anterior.

Na melhor sequência do filme, lindamente composta e montada, um famoso milionário aposta dois dólares em Bill, causando uma reação em cadeia que se espalha dos telefonistas ao barbeiro, atingindo toda a cidade. Quando multidões invadem os guichês de aposta, o prêmio passa de 100/1 para 60/1. Se não me falha a memória, nenhum dos principais membros do elenco aparece nesta montagem sincopada e, graças ao ritmo frenético, eles não fazem nenhuma falta.

Neste filme, a habilidade de Capra com atores secundários é tão importante quanto seu manuseio de estrelas em outras situações. Ele constrói suspense em momentos-chave com um ritmo de edição que lembra uma pedra quicando sobre a água, algo que só pode ser alcançado por meio de uma atenção cuidadosa aos detalhes incidentais. É claro que a maioria ou todas essas sequências de montagem foram roteirizadas — por Robert Riskin, cujo texto foi adaptado de uma história de Mark Hellinger; e possivelmente também por Sidney Buchman,

que não é creditado, mas foi trazido para escrever novas cenas depois que Capra decidiu dar ao roteiro de Riskin um desfecho diferente. (Os leitores que não quiserem conhecer o final do filme devem parar por aqui.)

De acordo com McBride, Capra muitas vezes fomentou a impressão de que seus roteiros tinham muito mais a mão dele do que era realmente o caso, mas, McBride e outras fontes confirmam que o diretor foi, de fato, responsável pelo clímax surpreendente deste filme — Broadway Bill morre de um ataque cardíaco no exato instante em que vence sua corrida final. Esta pode ser a interpretação mais sucinta da “catástrofe do sucesso” ao longo de todo o trabalho de Capra. Ela ecoa inquietantemente e afeta o filme retrospectivamente, enfraquecendo a boa vontade utópica e a visão *vintage Capracorn*⁶ da sequência final (que se passa dois anos após o funeral de Bill na pista de corrida). Ao mesmo tempo em que um infeliz herói de Sturges pode despenhar das alturas para o fundo do poço e ser jogado de volta para o topo durante um filme, o cavalo que dá [o] título [original] à obra de Capra só consegue chegar à linha de partida por meio de uma longa cadeia de mentiras e fraudes para, então, com a bênção piedosa de todos, ganhar e perecer quase que simultaneamente.

⁶ “Capracórnio”, termo irônico cunhado pelos críticos pela excessiva ênfase do diretor na importância dos bons valores e da retidão de caráter. [N.T.].

O GALANTE MR. DEEDS: UMA SÁTIRA SOCIAL¹ DANIELLE SOLZMAN

O galante Mr. Deeds (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) é uma *screwball comedy* (comédia maluca) vencedora do Oscar e uma sátira sobre um homem humilde que herda milhões de dólares.

“Mas, na opinião do tribunal, você não é apenas são, e sim o homem mais são que já entrou neste recinto.” – Juiz May

Longfellow Deeds (Gary Cooper) é um homem humilde que vive em Mandrake Falls, Vermont, durante a Grande

¹ Publicado originalmente sob o título “*Mr. Deeds Goes to Town: A Social Satire*”, no site *Solzy at the movies*, em agosto de 2022. Tradução de Marina Pessanha.

Depressão. Você poderia apostar que a vida dele mudaria drasticamente para melhor ao herdar 20 milhões de dólares de seu tio, Martin Semple. Porém, o que acontece é exatamente o contrário. Deeds é um personagem excêntrico, sem dúvida, mas, assim como no filme seguinte de Capra, *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), as pessoas preferem fazê-lo de gato e sapato. Passados vários anos, após assistir novamente ao longa, pode-se entender por que Capra preferia ter trazido Cooper de volta para a sequência política do filme. Como o astro recusou, o segundo filme foi retrabalhado em favor de James Stewart e o resto é história.

Em *O galante Mr. Deeds*, John Cedar (Douglass Dumbrille), advogado que representa o falecido Semple, encontra Deeds e o leva de volta à cidade de Nova York. Ele dá ordens a Cornelius Cobb (Lionel Stander), um ex-jornalista, para que ele garanta que ninguém se aproximará do herdeiro. Por outro lado, Cedar não quer que os outros saibam que ele mesmo desviou dinheiro do espólio e que tenta obter uma procuração de Deeds. Cobb tem apenas essa missão, mas falha miseravelmente em executar a tarefa porque entra em cena a jornalista Louise "Babe" Bennett (Jean Arthur), passando-se por uma trabalhadora pobre, Mary Dawson. Babe ganha a confiança de Deeds e escreve artigos que se referem a ele de forma depreciativa, afirmando que ele apenas herdou dinheiro. Deeds pode até ser uma espécie de "Cinderelo", mas ainda é um ser humano com sentimentos!

Não é nenhuma surpresa que o coração do protagonista se parta ao descobrir a verdade sobre Babe, por meio de Cobb. O ex-jornalista passa a respeitá-lo depois de ver como Deeds consegue se defender de vários oportunistas que aparecem em seu caminho. Mesmo após Babe deixar seu emprego no jornal, o dano causado à reputação de Longfellow Deeds é grande. E, embora o filme tenha um final feliz, pode-se dizer que ela aprende sua lição.

Esta parceria quase não aconteceu porque a atriz Carole Lombard foi escalada inicialmente para estrelar o filme. No entanto, Lombard abriu mão do papel para filmar *Irene, a teimosa* (*My Man Godfrey*, 1936, dirigido por Gregory La Cava), que lhe rendeu uma indicação ao Oscar. No fim das contas, as mudanças foram benéficas para todos. A saída de Lombard permitiu que Jean Arthur tivesse sua primeira personagem de destaque em um longa-metragem, o que a levou a uma nova parceria com James Stewart no já mencionado *A mulher faz o homem*.

Quando Deeds está pronto para voltar, um fazendeiro empobrecido (John Wray) começa a ameaçá-lo. Depois que o fazendeiro se acalma, o protagonista percebe o que poderia fazer com sua nova fortuna. Como era de se esperar, Cedar trabalha para que Deeds seja declarado mentalmente incompetente. O plano, claro, sai pela culatra. Deeds quer doar o dinheiro a pessoas que realmente precisam, para desespero de todos ao seu

redor. No momento de seu julgamento, ele finalmente é chamado pelo juiz para se defender e expõe as excêntridades de todos os outros.

O filme foi um divisor de águas na carreira de Gary Cooper. Antes, ele era conhecido por seu *sex appeal* na tela. Após este longa, ele passou a dar vida a personagens mais genuinamente americanos e se tornou uma lenda. A produção também permitiu que ele não ficasse mais tão refém do sistema de estúdio. A partir de então, Cooper passou a ter o poder de assumir os papéis que quisesse. Os Oscars viriam a seguir por seus trabalhos em *Sargento York* (*Sergeant York*, de 1941, dirigido por Howard Hawks) e *Matar ou morrer* (*High Noon*, 1952, dirigido por Fred Zinnemann). Em paralelo, ele voltaria a trabalhar com Capra em *Adorável vagabundo* (*Meet John Doe*, 1941), onde enfrentaria a corrupção.

O roteiro de *O galante Mr. Deeds*, de Robert Riskin, soube como mesclar tanto o estilo de *screwball comedy* (comédia maluca) quanto o de sátira. É um tipo de sátira diferente da que vemos em *A mulher faz o homem*, mas, ainda assim, é uma sátira social. Com Frank Capra atrás das câmeras, o resultado é um filme brilhante. O cineasta daria sequência a este longa com outros que também enfocavam problemas sociais e obras em que temáticas semelhantes apareceriam. A partir desse momento, ele não apressaria mais a produção de seus filmes. Começou a conduzir seu trabalho respeitando seu próprio

tempo, garantindo que o roteiro estivesse realmente pronto. Capra repetiria um dos feitos de *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934), ao ganhar o segundo de seus três Oscars de Melhor Direção. Ele levou para casa a única estatueta conquistada por *O galante Mr. Deeds*, que recebeu indicações também para Melhor Filme, Ator (Gary Cooper), Roteiro Original (Robert Riskin) e Gravação de Som (John P. Livadary).

O American Film Institute homenageou o longa como uma das melhores comédias de todos os tempos. Eles também o reconheceram como um dos “100 Cheers”, a lista de filmes mais inspiradores do cinema americano. Uma curiosidade: o filme introduziu a palavra “doodle” [termo cunhado por Riskin, que hoje define um “rabisco distraído”] no vernáculo americano.

O galante Mr. Deeds provoca risos, ao mesmo tempo em que tem algo a dizer sobre como é tornar-se rico.

APRENDA A BIG APPLE POR 10 CENTAVOS OU DEEM O FORA, SEUS MALUCOS! EDUARDO REGINATO

É uma história simples: um casal apaixonado e duas famílias antagônicas.

Esse enredo pertence à tradição oral e aos escritos da antiguidade. As mais antigas versões registradas estão nas *Efesíacas*, a coletânea de contos de Zenofonte de Éfeso, em 2 d.C., e na história de Píramo e Tisbe, descrita no *Metamorfoses* de Ovídio, em 8 d.C.. Assim, William Shakespeare escreveu seu *Romeu e Julieta* entre 1591 e 1595 inspirado em várias obras com referências marcantes como o amor juvenil de um casal, as

duas famílias que vivem em guerra, a luta dos apaixonados para ficarem juntos, o vidro de veneno e, por fim, a ameaça de separação dos protagonistas apaixonados – seja com a fuga ou a morte.

Se é surpreendente que Shakespeare não tenha criado totalmente uma das mais belas histórias de amor e sim reciclado e editado histórias antigas, é reconfortador perceber que a leitura shakespeariana é a mais bem elaborada e serviu de cânone para um infinito de releituras e adaptações literárias, teatrais e musicais, ao longo dos séculos, até chegar aos cinemas, pela primeira vez, em um curta-metragem do cinema mudo produzido em 1908 pelos Estúdios Vitagraph e dirigido por J. Stuart Blackton e, atualmente, perdido para sempre, virando lenda. Algumas décadas depois, em 1936, George Cukor dirigiu um belo primeiro longa-metragem com a história do impossível amor juvenil em Verona.

Dois anos após Cukor filmar Shakespeare, Frank Capra – um imigrante italiano não de Verona, mas da Sicília – dirigia uma fábula cômica e romântica, com ecos de *Romeu e Julieta*, passada em Manhattan e nos arredores do centro financeiro de Nova Iorque.

Do mundo nada se leva (You Can't Take It With You, 1938), conta a história de Alice Sycamore, que trabalha como estenógrafa em um grande banco de Wall Street e está vivendo um adorável romance com Tony Kirby, o filho

do dono do banco *Kirby and Company* e recentemente eleito vice-presidente. O romance flui em segredo há meses, mas Tony quer casar com Alice e torna a intenção evidente para a mãe, uma hiperafetada *socialite* novaiorquina, que busca apoio do marido, o insensível e estressado banqueiro Anthony P. Kirby, para interferir. No entanto, os traços de *Romeu e Julieta* começam a se manifestar quando o banqueiro quer comprar a última casa que falta nos quarteirões adquiridos por ele para fazer frente à construção de uma fábrica de produtos bélicos de um concorrente, forçando assim uma fusão que o tornaria o acionista majoritário da maior fábrica de armas dos EUA. Anthony P. Kirby contrata os serviços do inescrupuloso corretor de imóveis John Blakely para que consiga a casa usando qualquer tipo de artimanha, sem saber que o imóvel pertence ao excêntrico Martin Vanderhof, avô da noiva de seu filho Tony. As investidas da família Kirby contra a família Sycamore vão colocar em risco o amor do jovem casal Tony e Alice. Uma autêntica *screwball comedy*, tudo uma grande bagunça em uma comédia romântica de erros com crítica social.

O genial roteirista Robert Riskin, constante colaborador nos filmes de Capra, escreveu uma obra que pode ser vista através de diversas óticas ou interpretada por camadas, enganando o público ao parecer uma trama simplista. Em primeiro plano, pode-se ver uma comédia romântica sobre conflitos de classes, passada na

Nova Iorque dos anos 1930. Em segundo plano, podemos identificar uma subtrama mais complexa: o inescrupuloso capitalismo industrial americano que se movimenta avidamente para lucrar com a iminência de um conflito armado que se articulava na Europa: a Segunda Guerra Mundial. Nesse cenário histórico, Anthony P. Kirby deseja se tornar o maior industrial de armas dos EUA e dominar as vendas de armas para os países da Europa ou para o próprio mercado interno americano, principalmente o governo dos EUA.

No entanto, o roteiro de Riskin não se limita a dois planos apenas, e temos um terceiro plano, mais anarquista: a casa da família Sycamore, cujo líder é o excêntrico e adorável colecionador de selos Martin Vanderhof, parece uma sociedade alternativa de artistas – tal uma comunidade *hippie avant la lettre* – ou mesmo uma comuna socialista dada algumas especificidades, como os moradores relativizarem a necessidade do dinheiro ou não respeitarem obrigações legais, por exemplo ao desdenhar da contribuição para o imposto de renda.

A caracterização dessa comunidade é semelhante a um coletivo dadaísta ou surrealista, pois elementos de ambas as vanguardas estão presentes no conjunto anárquico que Frank Capra elabora em pequenas cenas com alguns personagens isolados ou em planos abertos onde reina um delicioso caos: rompimento com os modelos tradicionais e clássicos; espírito vanguardista e

de protesto; espontaneidade, improvisação e irreverência artística, anarquismo e niilismo; caos e desordem; aversão à guerra e aos valores burgueses; rejeição ao nacionalismo e ao materialismo; e crítica ao consumismo e ao capitalismo.

Mas falemos dos personagens da casa Sycamore que estão entre o surreal, o *nonsense* e os *Silly Symphonies* da Disney: temos o vovô Martin Vanderhof que foi um executivo rico, triste e estressado e decidiu “descer do elevador e nunca mais subir”, passando seu tempo fazendo qualquer coisa que o deixe feliz, como colecionar selos ou tocar sua gaita; temos Alice, a altiva estenógrafa apaixonada que ama descer escadas pelo corrimão, e sua irmã Essie que se movimenta o tempo todo dançando balé e tem aulas com Kolenkhov, um professor russo de dança que parece ter fugido da revolução russa de 1917 e sempre está com fome; ainda temos a matriarca Penny que escreve continuamente peças de teatro porque um dia entregaram por engano uma máquina de escrever em sua casa e é casada com Samuel que fabrica e testa fogos de artifícios dentro da residência sem um propósito específico. Há também os agregados – seus Lírios, como Martin os chamam – que são Donald e Rheba, um casal afro-americano de ajudantes da casa que tentam colocar alguma ordem no caos, mas se atrapalham mais ainda; Mr. DePinna, um entregador de gelo que foi entregar uma encomenda e nunca mais saiu da casa e ajuda Samuel a fazer fogos;

Ed Carmichael – casado com Essie – que vende doces na rua e toca xilofone todo o resto do dia; e, por fim, Mr. Poppins, que era um triste contador e foi convencido por vovô Martin a ser um lírio, isso quer dizer juntar-se à sua excêntrica família e realizar seu sonho de inventar brinquedos e máscaras de monstros.

A dinâmica de cena dos personagens é extraordinária, com alguns momentos antológicos em sua anarquia teatralizada com diversos atores em cena, cada um desenvolvendo ações inusitadas e independentes que beiram o surrealismo – caso típico das *screwballs comedies* da década de 1930, que tem como obra máxima o filme *Uma noite na ópera* (A Night at the Opera, 1935). A *mise-en-scène* teatral é ser *Do mundo nada se leva* uma adaptação cinematográfica da peça de George S. Kaufman e Moss Hart, sucesso na Broadway que ganhou o prêmio Pulitzer em 1937 e se tornou a peça preferida de montagens teatrais nas escolas de ensino médio americanas.

Segundo Frank Capra, em sua autobiografia *O nome acima do título*:

“A peça era sobre uma família despreocupada de rebeldes – e alguns forasteiros que se juntaram a eles como uma comunidade – vivendo em perfeita harmonia, encontrando felicidade na expressão individual: fazendo as coisas que sempre quiseram fazer, embora, às vezes, as fizessem mal.

A amargurada observação de Thoreau de que a cidade grande era “uma massa de pessoas unidas em suas solidões individuais” não se aplicava ao particular e alegre *Shangri-La* da família Sycamore, ao virar da esquina da Universidade de Columbia. Pois esse grupo heterogêneo de “pessoas felizes” encontrou coragem para fazer o que a maioria dos americanos secretamente desejava poder fazer: enviar ao esquecimento as marretadas das manchetes sobre a crise – depressão, guerras, Hitler, Stalin – e, mais importante, escapar do mundo moderno, essa corrida de ratos que pressionava o americano médio a uma vida inteira acumulando riquezas e buscando padrões de vida que nunca poderia levar com ele depois dessa vida”¹.

O roteiro de Riskin e a direção de Capra expandem o universo da peça que era apenas centrado no cenário da casa do vovô Martin Vanderhof. As mudanças empreendidas pela dupla tornaram o filme muito diferente da peça, sem tirar seus elementos cômicos e anárquicos.

Frank Capra estava obstinado em filmar *Do mundo nada se leva*: depois das tensas filmagens de *Horizonte perdido* (*Lost Horizon*, 1937), ele precisava dirigir um filme leve e que voltasse às suas origens com sua forte marca cinematográfica de otimismo e seu extraordinário domínio dos atores e da narrativa.

¹ CAPRA, Frank. *The Name Above the Title*. New York: Bantam Books, 1971. p. 267. Tradução: Eduardo Reginato.

Mas não eram apenas as traumáticas lembranças do filme anterior que Capra queria afastar. O diretor ítalo-americano estava arrasado pela aterrorizante ameaça de guerra que pairava no horizonte. O fascismo se revitalizara com Benito Mussolini e o nazismo estava fortalecido com a ascensão de Adolph Hitler. No ano anterior, Capra havia sentido a opressiva ditadura na União Soviética sob o regime de Stalin, aonde havia viajado com o roteirista Robert Riskin para receber uma medalha do governo soviético pelos seus filmes. Investiu todo o seu tempo livre em procurar Eisenstein, um cineasta pelo qual nutria imensa admiração tanto pela cinematografia como pela causa socialista, mas o lendário encontro não se realizou.

Capra queria realizar uma ode à esperança de paz e para isso precisava construir um filme que trabalhasse contraposições e polarizações; em suma, o choque dos opostos:

“Por que essa obsessão de filmar a peça de Kaufman e Hart? Por que era uma comédia hilariante? Uma peça ganhadora do Pulitzer? Claro. Mas também vejo algo mais profundo, algo maior. Escondido em *Do mundo nada se leva* havia uma oportunidade de ouro para dramatizar o mandamento “Ama ao próximo como a si mesmo”. O que as igrejas do mundo estavam pregando para apáticas congregações, a minha linguagem universal do cinema poderia dizer de forma mais divertida para o pú-

blico, se pudesse provar, através da narrativa cinematográfica, que a lei espiritual de Cristo pode ser a força de sustentação mais poderosa na vida de qualquer pessoa.

O conflito: devorar o próximo versus amar o próximo. As armas: um banco cheio de dinheiro contra uma casa cheia de amor. O que está em jogo: a felicidade futura de dois jovens: o filho de Kirby e a neta de Vanderhof; e mais importante, a viabilidade de um cordeiro quando confrontado por um leão.

Mas, você pode perguntar, pode um cordeiro indefeso lidar com um leão armado com presas e garras e vontade de usá-las? Ele pode. E como ele faz foi, para mim, um novo formato dramático que usei em praticamente todos os meus futuros filmes”².

O novo formato dramático que Capra cita em sua autobiografia se refere a uma composição de narrativa cinematográfica que desenvolveu a partir de *Do mundo nada se leva*, que consistia em desconfigurar as quatro personagens da construção dramática – o herói, a heroína, o vilão e o comediante – ao fundir o herói ao comediante formando um novo tipo cômico mais humano.

Porém, em *Do mundo nada se leva*, Frank Capra vai além e revoluciona sua própria estrutura dramática:

² CAPRA, Frank. *The Name Above the Title*. New York: Bantam Books, 1971. pp. 267-268. Tradução: Eduardo Reginato.

“E então, em *Do mundo nada se leva*, eu novamente adulterei mais ainda os quatro personagens clássicos da construção dramática. Combinei o vilão com herói e transformei no Mr. Kirby pai – o vilão estereotipado e bi-dimensional da peça – no **vilão-herói** do filme. Além disso, joguei fora o terceiro ato da peça, reduzi a trama de amor entre Tony e Alice a um “contraponto” e elevei o conflito filosófico entre o cordeiro (vovô Martin Vanderhof) e o leão (Mr. Kirby pai) ao “ponto da história”. A “nova” trama era, na verdade, um “triângulo de amor” com: o filho de Kirby no topo, e o leão e o cordeiro nos outros dois ângulos abaixo.

Como isso funcionou? Perfeitamente. A brutalidade é humilhada pelo amor”³.

Essa era a mensagem cinematográfica de Frank Capra ao mundo: a brutalidade sempre será vencida pelo amor. O amor pelo próximo, o amor entre um casal, o amor entre a família, o amor por si mesmo, o amor pelos sonhos.

Capra nos lembra que há uma grande guerra se formando no entorno da vida das pessoas comuns e que logo esse miasma engolirá as almas de milhões de inocentes. De tempos em tempos, os sons das explosões dos fogos de artifício, que são produzidos por Mr. Samuel e Mr. DePinna no porão da residência dos Sycamore, manifes-

³ CAPRA, Frank. *The Name Above the Title*. New York: Bantam Books, 1971. pp. 268-269. Tradução: Eduardo Reginato.

tam-se no filme, inicialmente de uma forma cômica e no decorrer do filme como um símbolo de ameaça, a ameaça da pólvora: algo que é belo e divertido em mãos erradas queima corpos e casas, queima tudo que é vivo.

Um recurso semelhante seria usado no ano seguinte por Jean Renoir em sua obra-prima *A regra do jogo* (*La Règle du Jeu*, 1939), com a infame sequência da matança de lebres, alvejadas por enfatiados burgueses hospedados em uma imensa casa na região campestre francesa – não são apenas os sons que assombam; existem as imagens das lebres sendo atravessadas por tiros que remetem à brutalidade da guerra. Os dois filmes dialogam de uma forma curiosa e grotesca: *A regra do jogo* seria a imagem invertida e pervertida de *Do mundo nada se leva*. No filme de Renoir, ao contrário da obra capriana, são burgueses insanos que infestam uma grande casa. Não há amor, não há esperança no choque entre classes sociais. Nesse filme, Renoir é o anti-Capra, em seu mundo só com a vivência do horror é possível perceber o quanto cada ser humano pode ser mesquinho e revelar o pior de si.

Mesmo assim, Capra ousa em seu manifesto de esperança. Pois, não há alguém mais nefasto do que Anthony P. Kirby, um homem obtuso que administra um império industrial de armamentos em grande escala e deseja aumentar o seu império de destruição ao forçar uma fusão com um rival do ramo de armamentos. Ele faz parte

de uma elite capitalista que contribuiu para o *crash* da bolsa em 1929 e a crise econômica que mergulhou o mundo e, principalmente, os EUA em miséria e tristeza para os homens comuns que foi chamada, entre vários nomes, de A Grande Depressão. Muito se especula sobre as causas da crise de 1929, além de um colapso nas transações econômicas globais resultantes a longo prazo dos conflitos da Primeira Guerra Mundial. Segundo Eric Hobsbawm, em seu livro *Era dos extremos*:

“Em suma, não há explicações para a crise econômica mundial sem os EUA. Eles eram, afinal, tanto o primeiro país exportador do mundo na década de 1920 quanto, depois da Grã-Bretanha, o primeiro país importador. Importavam quase 40% de todas as exportações de matérias-primas e alimentos dos quinze países mais comerciais, um fato que ajuda muito a explicar o desastroso impacto da Depressão nos produtores de trigo, algodão, açúcar, borracha, seda, cobre, estanho e café. Pelo mesmo motivo, tornaram-se a principal vítima da Depressão. Se suas importações caíram em 70% entre 1929 e 1932, suas exportações caíram na mesma taxa. O comércio mundial teve uma queda de quase um terço entre 1929 e 1939, mas as exportações americanas despencaram para quase a metade”⁴.

⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 102.

Assim, a Depressão seguiria até meados de 1941, mesmo com a implementação do *New Deal* pelo presidente Roosevelt, um plano emergencial de recuperação econômica. A crise econômica estadunidense diminuiria com a produção industrial bélica para prover a Grande Guerra na Europa. A assustadora realidade é que a guerra existia devido, em boa parte, à crise de 1929 e a forma de extinguir a crise nos EUA era munir ainda mais a Guerra com armamentos.

Essa ambiguidade histórica está presente em *Do mundo nada se leva*: nas ruas estão turbas de cidadãos famintos e a indústria bélica pode ser a solução para a crise americana! Seria Anthony P. Kirby, um vilão ou herói, ou os dois como pensou Capra? No entanto, o cinema humanista capriano quer ir além do pensamento norte-americano tradicional e auto-centrado, quer demolir o *american way of life*, representado em uma placa de *Home Sweet Home* que está sempre torta ou caindo do pilar em que está fixada.

O choque de mundos acontece quando Tony Kirby leva seus pais burgueses e arrogantes para uma suposta festa de noivado na casa de Alice Sycamore, em data surpresa para que eles conheçam a excêntrica família da noiva *in natura*.

Sequências inusitadas se sucedem nesse encontro e seguem até um explosivo *clímax*: todos os fogos de ar-

tifício e pólvora estocados no porão dos Sycamore explodem em uma sequência anárquica espetacular, com direito a um russo maluco gritando “viva a revolução!” e todo tipo de correria cômica.

Todos vão presos, ricos ou pobres, os Sycamore e os Kirby estão juntos na prisão com dezenas de esfarrapados vítimas da Depressão. Em um raro momento de fúria, vovô Martin Vanderhof diz a “realidade das coisas” para o inflado e orgulhoso Anthony P. Kirby: que o magnata um dia morrerá sem ter nenhum amigo que o apoie e que seu filho não estará com ele – da vida nada se leva e tudo que se tem é o agora. Envergonhando-se da atitude que não é da sua natureza, entrega como oferta de paz uma gaita que havia ganhado de presente de sua neta Alice e pede para Kirby tocá-la em dueto com ele, coisa que o magnata recusa.

Adiante no filme teremos uma prova de quanto a família Sycamore é querida por seus amigos, quando um enorme grupo de pessoas juntam dinheiro, durante a audiência em juízo, para pagar a fiança dos nossos heróis. Nesse momento temos um rompante de Alice contra os pais de seu amado: cansada da rejeição e do preconceito do casal de ricos esnobes, ela rejeita o casamento com Tony e foge para uma reclusão em lugar desconhecido. Ao mesmo tempo Tony Kirby, desesperado de tristeza, rompe com o pai.

E como em toda obra de Frank Capra, o malvado magnata Anthony P. Kirby vai repensar sua existência no dia que assinaria o contrato de fusão para se transformar no maior industrial de armamentos dos EUA. Ao mexer no bolso do terno, ele encontra a gaita que vovô Martin Vanderhof lhe deu, e então avalia se todo o poder e dinheiro valem mais do que amigos e o amor de seu filho. Subitamente Kirby entra no elevador e desce para longe do contrato bélico que esperava sua assinatura.

E sem precisar ser crítico demais com as conveniências que se sucedem, pois se trata do universo fantasioso das *screwballs comedies*: o apaixonado Tony visita a família Sycamore e descobre que estão se mudando porque vovô Martin Vanderhof vendeu a casa para as indústrias Kirby e ao mesmo tempo surge a desaparecida Alice e o arrependido Anthony P. Kirby, todos em busca dos seus finais felizes. Assim, ao som de um dueto de gaitas cuja melodia ultrapassa as fronteiras sociais na grande festividade em homenagem ao amor.

É por causa do amor que essa fábula de Frank Capra é um filme encantador, uma comédia com toques shakespearianos, mas sem tragédia, e que projeta uma memorável sequência, especial e onírica quando Tony Kirby leva Alice Sycamore para um passeio surpresa no *Central Park*. Enquanto trocam juras de amor, surge um grupo de alegres garotos dançando ao som de um acordeão que um deles toca. O garoto mais atrevido

pergunta a Tony: “Então, senhor? Quer aprender a *Big Apple*?”⁵. Tony Pergunta: “Quanto é?”. O garoto atrevido aponta para uma plaquinha presa no acordeão do amigo: “Aprenda a *Big Apple* por 10 centavos”. Tony tenta pechinchar e o garoto gira a placa e está escrito “nuts”, que tanto significa nozes como uma expressão para denominar gente maluca. Assim, Tony e Alice aprendem o estilo de dança *Big Apple* numa das cenas mais adoráveis de todos os tempos. Galhofeiro, Kirby pendura a plaquinha nas costas de Alice sem que ela perceba e – depois de fugir de um policial mal-humorado que dispersa a bagunça – o casal apaixonado vai para um jantar de gala e Alice desfila com a placa oferecendo aulas de *Big Apple* por entre granfinos estupefatos, pois ela havia entrado num recinto da elite portando um item que representa a miséria dos que estavam fora daquele restaurante.

É essa amorosidade que Frank Capra imprime nas suas películas. É amor que Frank Capra queria que seu público percebesse estar em falta no mundo. Seu cinema é onde percebemos que um mundo melhor pode ser pos-

⁵ A *Big Apple* é um estilo de dança criado por afro-americanos que se divertiam no *Big Apple Night Club*, que ficava na antiga Sinagoga House of Peace em Park Street em Columbia, Carolina do Sul. A *Big Apple* é uma dança circular de participação em grupo que usa a dança *swing* para uma série de passos. A *Big Apple* também tem algumas raízes no *Ring Shout* e *Square Dance*. Às vezes, um solo ou casal se apresentava no centro do círculo (como as *jams* modernas de hoje), enquanto o resto dos dançarinos se apresentam em círculo ao redor deles. Fonte: <https://www.streetswing.com/histmain/z3bigapl.htm>

sível. Amar algo ou alguém e aprender a dançar a *Big Apple*. Aprender a dançar entre classes, entre guerras, entre as temporalidades do presente possível e do futuro sonhado.

Caso contrário, parem de ler e deem o fora, seus malucos!

A MULHER FAZ O HOMEM (1939)¹ ANTON BERGSTROM

Um empreendimento local concebido para beneficiar a máquina política do estado e tornar seus comparsas ricos é sorrateiramente incluído em um projeto de lei de incentivo à criação de empregos. *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) se passa na Washington de 1939 ou de 2023? Esse exemplo de corrupção, ao qual o herói do filme se opõe e contra o qual faz sua cruzada, poderia muito bem ser uma referência às atuais operações do Congresso dos Estados Unidos (ou do Parlamento do Canadá, aliás), com leis feitas sob encomenda e políticos que parecem focados essencialmente em beneficiar doadores e permanecer em seus cargos.

¹ Publicado originalmente sob o título “Review: *Mr. Smith Goes to Washington* (1939)”, no site *3 Brothers Film*, em março de 2023. Disponível online em: <https://3brothersfilm.com/blog/2023/3/7/review-mr-smith-goes-to-washington-1939>

Embora o filme seja extremamente relevante em 2023, sua atualidade é acidental. Então, há outras razões para assistir de novo, ou se interessar pela primeira vez, pelo famoso longa político de Frank Capra e Jimmy Stewart?

Eu estava preparado para escrever sobre uma comédia política, porém, redirecionei o foco para o drama político. Mas, espere aí, ainda há elementos de sátira. A elasticidade do gênero não é algo exclusivo desse filme e sim um dos deleites de muitas produções americanas dos anos 1930 e 1940. Pegue a obra-prima posterior de Capra, *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946): ela provoca risos, empatia e lágrimas na mesma medida. O mesmo poderia ser dito de *A mulher faz o homem*, embora nele o drama seja menos sincero e cru.

A mulher faz o homem oscila entre um idealismo de olhar nebuloso e uma sátira engraçada e incisiva, com a retidão do primeiro alimentando a indignação da segunda. Capra merece muito crédito por equilibrar as várias mudanças tonais da narrativa. Temos idealismo e cinismo, sonho e realismo, heroísmo e corrupção, e uma visão do que se quer que o país seja e do que ele realmente é. São as idas e voltas que tornam a história tão atraente, até para um canadense como eu, que às vezes se irrita com a presunção americana.

Não dá para esquecer que este é um longa tão americano quanto uma torta de maçã. O título original, simples

e declarativo, *Mr. Smith Goes to Washington* [Sr. Smith vai para Washington], é perfeito para um filme que se tornou essencialmente um conto folclórico americano moderno. Da mesma forma como Johnny Appleseed² ou Yankee Doodle³ lembram todos os tipos de referências americanas, no cinema, a história de Capra passa a ideia de um conto sobre um aspirante idealista (muitas vezes chamado de “escoteiro”, sendo-o ou não) entrando de gaiato na política ou em outra instituição intrincada. Para se ater a um exemplo da vida real, lembre-se da maneira como a expressão “o novato senador de Illinois” caracterizou a primeira campanha presidencial de Barack Obama. No filme, variações sobre a melodia de “Yankee Doodle” tocam durante a abertura e os créditos. Capra quer que interpretemos a história, em parte, como um conto popular.

Da mesma forma que *A mulher faz o homem* é uma referência como filme, a obra provavelmente é mais conhecida por seus trechos, memes e citações. Isso leva a percepções errôneas que obscurecem as variedades tonais do longa em si, bem como seu relato perceptivo de visões de mundo conflitivas. Quando nos aprofundamos no texto, vemos que a obra não é ingênua nem simplista em suas visões de poder e princípios.

² Nome com o qual o pioneiro americano John Chapman (1774-1845) ficou conhecido após percorrer o Meio Oeste semeando maçãs e pregando o pacifismo, o vegetarianismo e o respeito pelos animais.

³ Canção patriótica dos tempos da Revolução Americana (1765-1971).

Quando um senador novato dos EUA morre repentinamente, o governador de um estado não especificado do Oeste precisa selecionar um substituto. O governador em questão, Hubert "Happy" Hopper (Guy Kibbee), é um líder nada viril, com a figura do cacique político Jim Taylor (Edward Arnold) dirigindo a máquina política do estado. Eles selecionam o jovem Jefferson Smith (James Stewart), líder do grupo de escoteiros Boy Rangers, na esperança de que o mosca-morta seja facilmente controlado. A peça número um da engrenagem em Washington é um admirado senador, Joseph Harrison Paine (interpretado pelo sempre excelente Claude Rains). Joe Paine é o favorito para ser indicado pelo seu partido para concorrer à presidência.

Vale ressaltar aqui a escolha de Capra em manter ambíguas as identificações partidárias. Eles são democratas? Republicanos? A ambiguidade contribui para o status do filme como uma fábula, uma vez que a falta de especificidade partidária permite que ele seja interpretado de várias maneiras. Da mesma forma, o nome do nosso herói, Jefferson Smith, pode remeter a muitas figuras históricas americanas e suas referências.

Quando Smith chega a Washington, fica encantado pelos famosos edifícios e estátuas, mas logo descobre que a capital não é o que ele esperava. Claro, como um filme de Hollywood de 1939, também há um romance na história. Paine, um velho amigo do falecido pai do pro-

tagonista, da época em que eram jornalistas, cai de amores por Smith, a quem pretende unir a sua filha, Susan Paine (Astrid Allwyn), que todos dizem ser perfeita. No entanto, Smith está cada vez mais inclinado por sua secretária, Clarissa Saunders, que todos os homens chamam de Saunders, uma funcionária mundana e dura interpretada por Jean Arthur.

O fiel ator coadjuvante de Capra, Thomas Mitchell (que interpreta o tio Billy em *A felicidade não se compra*), aparece como um amigo de Clarissa. O elenco me chamou a atenção porque é excelente como um todo. Tal como acontece nas melhores produções de estúdio, Capra, seus diretores de elenco e seus atores, juntos, são capazes de criar tipos perfeitos na tela. O chefe político de Edward Arnold é um antagonista formidável. O governador está incrivelmente esfuziante. O desempenho de Jean Arthur é um ponto forte. Com suas expressões tortas, ela passa a ideia de alguém jovem, porém tão cansada, que vê uma escada fácil para a riqueza a que esperava ascender. Na realidade, a escada mais parece um pau de sebo, como todos no filme dizem.

Contudo, isso não quer dizer que os personagens não tenham profundidade ou dimensões. No centro do debate moral da história está o senador Joe Paine, um ex-jornalista combativo, que, no entanto, como ele mesmo explica a Smith, aprendera que para realizar qualquer mudança em Washington precisava fazer o

que chamava de “concessões”. Smith não concorda, mas só consegue realizar qualquer coisa com a ajuda constante de Saunders e o emprego de esforços hercúleos, culminando na mais famosa obstrução legislativa já retratada em um filme, que quase destrói sua carreira política e até mesmo sua pessoa física.

Idealismo versus cinismo. Este é um tema explícito, discutido pelos personagens em seus diálogos. Saunders representa a visão cínica, mas ela aprende a acreditar na humanidade novamente através do afeto que vira amor por Smith. Paine acaba por explodir, dando um daqueles ataques de gritos que precisamos ver de novo nos filmes. Ele entra em colapso ao tentar manter um senso de propósito em meio a crescentes medidas dúbias e implacáveis, e ao identificar a própria traição a seus princípios e também a um grande amigo.

Porém, até mesmo o Sr. Smith precisa mudar. A presença de Stewart no elenco é bastante notável, considerando a trajetória de um ator cujos papéis vão do ingênuo ao homem cansado; de *Núpcias de escândalo* (*The Philadelphia Story*, 1940), uma comédia romântica, até *A felicidade não se compra*, filme pós-guerra com momentos sombrios; de protagonistas frios e caleados nos *thrillers* de Alfred Hitchcock, mais notavelmente *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954) e *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), até seus *westerns* do final dos anos 1950. Graças a seus esforços lendários na Segunda

Guerra Mundial, ele alcançou o mais alto posto militar entre os atores americanos, o de brigadeiro-general, tornando-se também um herói nacional. Hoje, não podemos assistir à atuação de Stewart em 1939 sem considerar as diferentes credenciais que o astro acumulou ao longo dos anos e influenciar nossa interpretação de seu personagem, Jefferson Smith.

Muitos filmes posteriores sobre alguém enfrentando a dureza do mundo ou um sistema estabelecido fazem com que um jovem aprenda a se tornar implacável: pense em *Wall Street - Poder e cobiça* (*Wall Street*, 1987) ou *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972) e outros filmes de gângster, para citar exemplos mais extremos. *A mulher faz o homem* não é sobre destruir o jovem ou alterar totalmente sua personalidade, mas Smith tem que mudar. Adaptar-se é provavelmente a melhor ideia. Ele precisa aprender sobre sobrevivência política e estratégias para o sucesso. Será que precisa, mesmo?

Embora Smith não abandone suas crenças nos ideais americanos da Constituição e no amor ao próximo do Novo Testamento, livros que consulta bastante enquanto seus colegas de legislatura obstruem seu trabalho, sua crença na capacidade do Congresso de funcionar adequadamente é testada. Ele só consegue alcançar seu objetivo — expor a máquina corrupta de seu estado — usando todos os truques à sua disposição. Em uma sequência de edição ágil e feroz durante o bloqueio legisla-

tivo, vemos uma guerra midiática travada no estado natal do protagonista: de um lado, os jornais do cacique político Jim Taylor, com sua máquina de propaganda, e, do outro, os meninos do Boy Rangers distribuindo panfletos. Os garotos estão sentidos. Smith deve aprender que a política, mesmo para o bem, é um jogo, e um jogo que deve ser executado com esperteza. Há muitas coisas na mesa. A este respeito, lembrei-me do retrato de Steven Spielberg e Tony Kushner de Abraham Lincoln em *Lincoln* (2012), baseado no livro histórico "*Lincoln*" (no original, "*Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*", 2005), de Doris Kearns Goodwin. Capra, da mesma forma, não é ingênuo a respeito das engrenagens políticas, mas, ele não acha que isso signifique que se deva rejeitar completamente o sistema ou tampouco apenas aceitá-lo.

O filme é cínico? É idealista? O confronto de ideais elevados e bons princípios contra a dinâmica de poder de Washington e a corrupção das instituições impulsiona a narrativa. O enredo coloca esses pontos de vista em competição, e cada ponto de vista tem que ceder em algum aspecto até o final.

Falando em desfechos, o filme apresenta um dos finais mais abruptos que eu já vi. Talvez mais brusco do que *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), porque não conseguimos imaginar uma cena posterior, mesmo que Alfred Hitchcock tenha interrompido bruscamente o clímax.

Mas, apesar de sua brevidade, é um final com um significado imenso. É um desfecho com uma resolução implícita. A brusquidão implica hesitação. A mudança será genuína e envolverá uma reforma duradoura? E como faríamos isso? Smith pode até se sair bem desta vez, mas ele ficará em Washington? Nossa última visão do herói é de seu corpo caído e desmaiado sendo carregado. Será que ele acabará por mudar, como seu mentor, Joe Paine, velho amigo do seu pai? Será que a máquina política ou o cartel serão realmente derrubados?

É uma causa perdida, como diz Smith em seu discurso final? Observe como, à medida que sua fala avança, suas palavras visam Paine, em vez de todo o Senado ou o povo, para trabalhar retoricamente sobre um homem. Será que Smith percebe que ele começou a atingir tal homem? Quando Smith olha com frustração para as cestas de telegramas forjados, ele volta seu foco para as galerias e, por associação, para o público do cinema. Então Paine corre para fora, nós o vemos disparar desesperadamente uma arma no salão, até que ele corre de volta para o Senado e confessa sua corrupção. Em menos de um minuto o filme acaba.

Como um casamento no fim de muitas comédias, o desfecho sinaliza uma resolução duradoura sem ter que mostrá-la. O final permanece aspiracional, transmitindo a esperança do “felizes para sempre”, mas não mostrando que seja necessariamente o caso.

O final da obra-prima de Capra, *A felicidade não se compra*, é igualmente abrupto, sugerindo que as coisas serão resolvidas. Lembre-se, porém, que nesse filme o Sr. Potter não é derrotado e há muitos tópicos não resolvidos pelo desfecho do enredo. Em vez disso, Capra termina com uma afirmação de que os laços humanos ajudarão a consertar as coisas. Em *A mulher faz o homem*, a afirmação parece ser que algumas pessoas sempre defenderão as causas perdidas, que alguns se arrependem e que alguns trabalharão furiosamente para evitar a injustiça e fazer o bem. Lembre-se novamente que o discurso final de Smith se volta para a galeria e para o público. O que você vai fazer?, pergunta o filme.

A mulher faz o homem é, sem dúvida, uma das maiores obras de Capra. Eu prefiro a comédia anterior, *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934), que, além do mais, é divertida. Como outros filmes dele, a história de Smith expressa opiniões sobre o modo humano de agir e as instituições que não são facilmente aceitas pelos partidos políticos atuais, o que faz de Capra um grande exemplo de cineasta admirado pelas pessoas de esquerda e direita. O diretor mostra preocupação com a corrupção sistêmica e institucional, mas também fé na capacidade humana, na decência, no senso comum e no bem como na natureza humana básica. Capra parece abraçar a crença não de que todos escolherão o caminho certo em meio às armadilhas e perigos do mundo, mas que alguns podem e escolherão o correto, e isso faz a diferença.

**ESTE MUNDO É UM
HOSPÍCIO, "O CONTO
DE HALLOWEEN DO
BROOKLYN" DE FRANK
CAPRA, É O FILME
PERFEITO PARA O DIA
DAS BRUXAS¹ OLIVIA
RUTIGLIANO**

¹ Publicado originalmente sob o título "Arsenic and Old Lace, Frank Capra's 'Halloween tale of Brooklyn', is the perfect film for the season", no site *Crime Reads*, em outubro de 2020. Disponível online em: <https://crimereads.com/arsenic-and-old-lace/>

Tradução de Guilherme Coimbra.

O filme tem de tudo: assassinos em série, cadáveres, Peter Lorre e um psicótico condenado tentando se esconder após uma malsucedida cirurgia plástica que o deixa parecido com o monstro de Frankenstein.

Eu gostaria de dizer que *Este mundo é um hospício* (*Arsenic and Old Lace*, 1944), de Frank Capra, representa para o Halloween o que outro filme seu, *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946), simboliza para o Natal, mas as coisas não são tão simples assim. Na verdade, seria maravilhoso se *Este mundo é um hospício* fosse exibido em todos os canais nos dias que antecedem o Dia das Bruxas, ou se os personagens dos filmes modernos o assistissem em seus aparelhos de TV para ajudar o público a entender o que essa época do ano representa — e o mesmo vale para seu equivalente natalino. Não sei por que *Este mundo é um hospício* não é mais amado e celebrado entre os filmes antigos. De todas as formas, o Halloween, como todos sabem, é a temporada de dar, amar e perdoar, portanto, faço aqui as minhas queixas sem deixar de lado a alegria radiante própria do feriado. *Este mundo é um hospício* é tão representativo da cultura americana quanto *A felicidade não se compra*. Trata-se de uma comédia alegre e macabra, que corre solta em uma estética encantadora, antiquada, quase vitoriana-americana. É singular. É agradável. É alegre. Mais que um filme, é uma canção natalina. Uma canção de Halloween, daria para dizer.

No entanto, essa estética pitoresca funciona para fins temáticos significativos, chegando a fazer de seu tema (de fato, extremamente sinistro) algo aparentemente fofo e engraçado. E, a propósito, muitos de seus momentos sombrios podem render algo bonito e engraçado: *Este mundo é um hospício* está cheio de assassinos em série, condenados psicóticos, cadáveres, monstros e permanente ameaça de morte. Mas o charme deslocado e até mesmo o clima de cidadezinha do filme são bastante carregados, não apenas para transformar seus elementos grotescos em fofura, mas para fazer, de certa forma, o “bonito” e o “pitoresco” e até mesmo o “americano” aparecerem, por si sós, como grotescos.

Baseado na bem-sucedida peça de Joseph Kesselring de 1941, e com roteiro de Julius J. e Philip G. Epstein, o *dream team* de *Casablanca* (Casablanca, 1942), *Este mundo é um hospício* conta a história de Mortimer Brewster, um famoso, rico e querido (o que entrega que se trata de uma obra de ficção) crítico de teatro. Ele descobre, numa noite de Halloween, que toda a sua família é louca, criminosa e assassina. Até chegar em casa (numa singular rua do Brooklyn, onde fora criado), naquele dia, Mortimer (Cary Grant, agitado e rabugento) acreditava que o seu maior problema era um escândalo nupcial, pois estava a ponto de transformar sua vida numa piada ao se casar. Afinal, ele era o autor de vários livros bombásticos e cômicos que condenavam o matrimônio, com títulos do tipo “A Bíblia do Solteiro”. Mas,

o que ele fez? Apaixonou-se por Elaine Harper (Priscilla Lane), a filha do pastor que vivia na casa em frente à de suas duas adoráveis tias solteironas, Abby (Josephine Hull) e Martha (Jean Adair). As tias de Mortimer o criaram naquela casa, então, Elaine é literalmente “a garota da porta ao lado”, a figura acolhedora que combinava com a personalidade pomposa de garoto da cidade adotada por ele. Depois que eles se casam no fórum de Manhattan e se esquivam dos *paparazzi* (lembrando que ele é um crítico de teatro!), eles passam pelo Brooklyn para dar um rápido adeus às suas famílias antes de ir para as Cataratas do Niágara. É quando Mortimer dá de cara com um cadáver enfiado no assento perto da janela da bem-cuidada sala de estar de suas tias.

Primeiro, ele imagina ser obra de Teddy (John Alexander), seu primo que vive lá e acredita ser Teddy Roosevelt. O próprio ex-presidente Roosevelt². Mas Mortimer logo descobre que, na verdade, o cadáver era obra de suas duas tias fofas e alegres, animadas assassinas em série sem qualquer remorso, que hospedam “velhos solitários” para matá-los envenenados (usando um coquetel de arsênico, estricnina, cianureto e vinho de sabugueiro). Felizes da vida, elas veem isso como atos de compaixão, mas Mortimer tenta, com muito tato, convencê-las do contrário. Assim como o público. Aliás, uma das coi-

² Theodore Roosevelt, 26º presidente dos EUA (1901-1909), militar, herói da Guerra Hispano-Americana (1898).

sas mais inteligentes que esse roteiro tão autorreferente faz é estabelecer uma conexão entre o personagem do crítico de teatro e os espectadores, separando-o da farsa e resguardando seu julgamento como legítimo. Mortimer nunca estivera na posição de julgar sua própria família, mas agora seus olhos se abriam para a atividade macabra que, sem o seu conhecimento, fora exercida no seu entorno durante a vida toda.

Desta forma, o filme se transforma. Passa de uma doida comédia romântica sobre um chauvinista convertido que se apaixona por uma garota de seu próprio bairro a uma arriscada farsa sobre um homem que descobre que sua querida família (e o bairro idílico onde fora criado) não são tão encantadores e inocentes quanto pareciam. Havia pistas para isso o tempo todo — incluindo o irmão de Mortimer, Jonathan Brewster (Raymond Massey), que não aparecia havia anos. O protagonista passara a infância sendo atormentado por Jonathan, mas parece ter bloqueado os aspectos mais sombrios desse *bullying* fraterno. Obviamente, é nesta noite de Halloween, quando Mortimer tem que escolher entre a nova noiva impaciente esperando do outro lado da rua, um cadáver na sala de estar de sua família e a franca confissão dos inúmeros assassinatos cometidos pelas suas tias, que Jonathan finalmente volta para casa. Entretanto, o irmão sumido não se parece mais consigo mesmo. Procurado pela polícia (culpado por uma dúzia de assassinatos, assim como as tias), ele contratara um

cirurgião pé de cana chamado Dr. Einstein (Peter Lorre) para reconstruir esteticamente o seu rosto, um trabalho porco que o deixara a cara do monstro de Frankenstein, com as cicatrizes incluídas. (A minha piada favorita na peça é que os personagens frequentemente dizem a Jonathan que ele se parece com Boris Karloff, o ator que interpretou o monstro de Frankenstein na tela. E na peça original da Broadway, de 1941 a 1944, quem interpretou Jonathan foi ninguém menos que Boris Karloff. Hahahaha. Hahahaha.)

A mudança de rosto de Jonathan de homem para monstro é uma troca útil, revelando visualmente a Mortimer a brutalidade subjacente, a desumanidade e, possivelmente, o mal inerente ao clã Brewster, o tempo todo disfarçado. Não apenas por rostos humanos, mas por atos compassivos e comportamentos amorosos (na verdade, os policiais no quarteirão “tomavam conta” das irmãs Brewster no sentido errado, sendo bastante atenciosos porque elas eram muito amáveis). As atitudes humanas dos Brewsters convenciam completamente, portanto, o sobrinho crítico de teatro fora enganado durante toda a sua vida, até que uma série de incidentes óbvios começou a revelar a fachada. A travessura, podemos dizer, estava escondida na gostosura.

Falando de fachadas, o filme, que se apresenta como um “conto de Halloween do Brooklyn – onde tudo pode acontecer e geralmente acontece”, tem como cenário

um quarteirão perto da Ponte do Brooklyn que poderia muito bem ser Sleepy Hollow ou Bedford Falls. Apesar do pano de fundo gigante e iluminado da Ponte do Brooklyn à distância, definitivamente “não é no Brooklyn”. Nem mesmo em Nova York. Por mais que casas vitorianas, bosques arborizados e cemitérios antigos (a composição deste conjunto “Brooklyn”) certamente existissem no bairro por volta de 1942 (ano em que o filme foi feito, embora tenha sido lançado em 1944, por causa das especificações do contrato), tais elementos jamais apareciam na mesma paisagem, em ruas tranquilas e arborizadas, e certamente não existiam sob a Ponte do Brooklyn. A área, hoje conhecida como DUMBO (ao norte de Brooklyn Heights), era um bairro industrial na década de 1940, com fileiras de habitações, casas geminadas e pequenos prédios de apartamentos. Pitoresco, claro, mas sem dúvida urbano. (Aqueles interessados em dar uma espiadinha no passado podem verificar a reconstrução da cidade de Nova York na década de 1940 feita pelo engenheiro de *software* Julian Boilen, usando fotos da [empresa de obras públicas] WPA e da Receita Fiscal daquela época.) É curioso que a versão de Capra, que inventou essa falsa e charmosa locação ao ar livre no Brooklyn (já que o único ambiente da versão da Broadway era exclusivamente a sala de estar dos Brewster), tenha escolhido essa estética conservadora de cidade pequena, não apenas por ser incorreta, mas por ser claramente o oposto de como o Brooklyn era percebido na época.

No filme, os habitantes do Brooklyn não são imigrantes nem pertencem à classe trabalhadora. Temos uma amostra do Brooklyn “real”: o cartaz, que promete um “conto de Halloween do Brooklyn”, mostra uma visão aérea de um bloco urbano comum. Depois disso, há uma montagem muito curta “do Brooklyn”, aquele mundo estranho onde as regras não se aplicam: o filme mostra uma briga no Dodger Stadium que faz rir um monte de espectadores locais, uma cena que o The New York Times lamentou em sua resenha por não ter “nenhuma razão aparente para estar no filme”. Mas eu acho que há uma razão... sob o pretexto de estabelecer o bairro alternativo como uma espécie de terra de ninguém no sentido social, um lugar onde coisas estranhas podem acontecer, a cena também mostra dois Brooklyns distintos, um que se parece com o estereótipo do Brooklyn (conhecido por ser turbulento e predominantemente da classe trabalhadora, bem como pelo seu famoso time de beisebol) e outro que se parece com o estereótipo dos EUA, que é onde o nosso filme realmente acontece.

Acho que esse detalhe estranho nos leva ao objetivo principal dessa adaptação ou, pelo menos, funciona perfeitamente na minha própria leitura. A tolice perfeita deste brilhante conceito cômico (que Mortimer percebe que toda a sua família é composta de doidos assassinos) cede à metáfora, quando é mencionado que o clã Brewster é descendente dos viajantes do Mayflower.

Eles incorporam uma noção de “verdadeiro americanismo” da mesma forma que suas ruas vitorianas caricaturizam esse conceito. As duas vetustas tias solteironas, com seus venenos homicidas, são bruxas em suas caracterizações, mas, com sua ancestralidade, elas estão associadas à Plymouth puritana, em vez da (mais receptiva ao Halloween) Salem puritana, revelando um local de proliferação em vez de extinção. O primo Teddy atua como se estivesse em uma sessão espírita para o fantasma de Teddy Roosevelt, um dos personagens mais espalhafatosos do panteão dos chamados heróis americanos, cuja própria exuberância marcara os assassinatos em massa perpetrados em nome da expansão dos EUA.

Os Brewsters são um clã distorcido e pervertido, cuja sede de sangue é inerente à sua antiguidade, à sua americanidade. Sua estética de cidade pequena parece pitoresca e deliciosa até que é revelado que ela é intrínseca a uma história de mortes. Não é coincidência que Abby e Martha digam a Teddy para cavar o Canal do Panamá em seu porão quando querem enterrar o corpo de mais um locatário assassinado. Os Brewsters são monumentos vivos e imortais (especialmente quando Jonathan aparece, parecendo o cadáver reanimado de Frankenstein, de fato um corpo imortal) de uma sombria história americana, de colonização e assassinato sob uma fachada de ripas de madeira e renda. O filme não insiste por muito mais tempo nas implicações his-

tórico-genocidas disso, mas, mesmo assim, o tema choca. A família Brewster é tão antiga quanto o próprio país, e os Brewsters e os EUA matam gente inconveniente e enterram seus esqueletos da mesma maneira.

Mortimer teme acabar virando um louco criminoso como o resto de sua família e, por isso, reluta em partir em lua de mel com sua esposa Elaine. É digno de nota que o resto do clã Brewster é notoriamente assexuado: Abby e Martha são solteironas idosas, enquanto os delírios de Teddy parecem negar sua viabilidade sexual. Jonathan é representado como totalmente desumano (além disso, ele logo será preso novamente). Mortimer é a única chance que sua família tem de se reproduzir no futuro americano, o que eles conseguiram fazer ao longo de tanto tempo. Então, para o protagonista, é um grande alívio quando suas tias confessam que ele fora adotado pela família quando bebê. Em vez de ser descendente da grande e histórica casa de Brewster, ele é o filho de um cozinheiro marinho. Bem, Mortimer fica em êxtase ao descobrir que não é um parente de fato, que não carrega aqueles genes (você não ficaria?). E, de certa forma, a imagem da mítica, pitoresca e de pequena cidade americana que o filme literalmente apresenta com sua guinada mais impactante dá passagem para a composição real do Brooklyn. Nitidamente, descer de um trabalhador marítimo lhe dota mais moralidade e razão do que ele teria se descendesse de um colonizador marítimo.

De fato, a genealogia proletária recém-descoberta de Mortimer é revelada como uma espécie de verdadeiro Brooklyn, a América mais digna, enquanto as criaturas que assombram esta noite de Halloween provam ser as famílias “fundadoras” da nação e seus expansionistas mais apaixonados, causando estragos em nome de seus confortos, prazeres e delícias. Teddy, carregando peso nas escadas (que ele acredita ser San Juan Hill³), encarna a imagem do assassino impiedoso e até mesmo exultante, através da personalidade mortífera contida em Teddy Roosevelt, defensor do Destino Manifesto. Para Abby e Martha, é mais simples: elas adoram matar. Jonathan também. Séculos depois de seus antepassados terem tomado Massachusetts, eles admitem isso livremente e o realizam constantemente. Em *Este mundo é um hospício*, apenas as classes trabalhadoras estão livres do tipo assustador e distorcido das árvores genealógicas americanas mais altas. E, portanto, as classes trabalhadoras são representadas como merecedoras de tomar o lugar dessas figuras de destruição e delírio hipócrita, antes erroneamente estimadas.

Mortimer, uma espécie de Rei Arthur ao contrário (puro de coração, porque ele definitivamente *não* é descendente de reis anglo-saxões), deve dismantelar a produção (e a reprodução) apresentadas por esta família. É uma missão metafórica perfeita para completar na noi-

³Local de uma decisiva batalha da Guerra Hispano-Americana, em 1 de julho de 1898.

te de Halloween, mas, este é um filme de outono cujos acontecimentos funcionariam muito bem no Dia de Ação de Graças. De fato, o singular, charmoso e adorável *Este mundo é um hospício* sugere para nós que não há nada mais assustador ou mais sinistro que o tipo de espetáculo que representa a história americana como cativante, atraente e correta.

A FELICIDADE NÃO SE COMPRA¹ ROGER EBERT

A melhor e pior coisa que aconteceu com *A felicidade não se compra* (1946) foi ter saído das leis de proteção autoral e caído na zona cinza do domínio público. Como o filme não está mais sob a lei de direitos autorais, qualquer canal de televisão que obtiver uma cópia de exibição pode veiculá-lo, sem custo, quantas vezes quiser. Na última década, isso resultou em uma redescoberta do outrora esquecido filme de Frank Capra e na sua consolidação como tradição natalina nos EUA. Os canais da PBS foram os primeiros a exibir o filme ainda nos anos 70, usando a saga do herói de cidade pequena George Bailey como uma forma de economizar durante

¹ Publicado originalmente na página de Roger Ebert no dia 1 de janeiro de 1999. Disponível online em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-its-a-wonderful-life-1946>

a dispendiosa programação de fim de ano. Para o delírio dos diretores de programação das TVs, a audiência do filme foi crescendo cada vez mais ao longo dos anos, e hoje muitas famílias estadunidenses fazem do filme um ritual anual.

Essa foi a melhor coisa que poderia ter acontecido com *A felicidade não se compra*, fato comemorado pelo diretor Frank Capra e pelo protagonista James Stewart, que consideram este o melhor filme de suas vidas. A pior coisa - que levou Stewart a testemunhar perante uma comissão do congresso, e Capra a fazer um apelo do leito onde convalescia - foi que o filme foi colorizado. Os filmes em domínio público ficam tão fragilizados perante a lei que ninguém pôde evitar que isso ocorresse. Portanto, foi a espalhafatosa versão colorizada - que destruía a pureza das imagens do clássico original em preto e branco - a mais vista nas TVs a cabo e nos canais abertos, assim como também a mais vendida em VHS.

É uma grande ironia que a cópia colorizada foi registrada e posteriormente tantos canais passaram a pagar uma grande quantia pelos direitos da versão inferior de um filme que eles poderiam exibir de graça em preto e branco. Se eu fosse um diretor de programação de uma televisão local com algum bom gosto e amor por filmes, eu descobriria quando a concorrência iria transmitir a versão colorizada e programaria a versão em preto e branco para o mesmo horário, me dando um pequeno tapinha

nas costas pelo excelente serviço público. Talvez a versão original pudesse ser promovida por um clipe de Jimmy Stewart no congresso, falando com sua entonação tão típica: "Eu tentei assistir à versão colorizada, mas eu tive que desligar a TV. Ela me fez passar mal".

O que é impressionante em *A felicidade não se compra* é o quão bom ele permanece mesmo depois de tantos anos; é um daqueles filmes que não envelhecem, como *Casablanca* (1942) ou *O terceiro homem* (1949), que só melhoram com o passar dos anos. Alguns filmes, inclusive alguns muito bons, só devem ser vistos uma vez. Quando sabemos o que acontece, eles perdem todo seu mistério e apelo. Já outros filmes podem ser vistos um número indefinido de vezes. Como a boa música, eles melhoram com a familiaridade. *A felicidade não se compra* está nessa segunda categoria.

Eu assisti ao filme de novo recentemente, na esplêndida edição em *laser disc* da Criterion Collection. O filme funciona como uma fábula primordial e forte, uma espécie de "Conto de Natal" ao revés: em vez de um homem idoso assistir às cenas de alegria, nós temos um herói que mergulha no mais profundo desespero.

O herói, claro, é George Bailey (Stewart), um homem que nunca conseguiu sair da pacata cidade onde nasceu, Bedford Falls. Quando jovem ele sonha em sacudir a poeira dos sapatos e viajar para terras longínquas,

mas uma sucessão de fatos acaba por mantê-lo preso em casa - principalmente sua responsabilidade junto à associação de pensões e poupanças das famílias, a única barreira entre Bedford Falls e a ganância do Sr. Potter (Lionel Barrymore), o avaro banqueiro local.

George se casa com seu primeiro amor da escola (Donna Reed, em seu primeiro papel como protagonista), vira um homem de família e ajuda boa parte da população mais pobre da cidade a conseguir casas para se estabelecer e criar seus filhos. Então, quando o estabulado tio de George (Thomas Mitchell) perde as poupanças do banco durante o natal, o cruel Potter parece finalmente estar perto de conseguir seus objetivos. George perde as esperanças e se torna agressivo (até seu rosto parece escurecer - apesar de ainda estar rosa e belo na versão colorizada). Ele se desespera e se encontra sobre uma ponte, contemplando o suicídio, quando um Anjo Classe 2 chamado Clarence (Henry Travers) lhe salva e mostra como a vida em Bedford Falls seria sem ele.

Frank Capra nunca quis que *A felicidade não se compra* fosse rotulado como um "filme natalino". Esse foi o primeiro filme que ele fez depois de retornar da Segunda Guerra Mundial, e ele queria que fosse algo especial - uma celebração das vidas e sonhos dos cidadãos comuns dos EUA, que tentavam ao máximo fazer o melhor que podiam por eles mesmos e por seus vizinhos. De-

pois de se tornar o “poeta do homem comum de Hollywood” nos anos 30 com uma extraordinária série de parábolas populistas (*Aconteceu naquela noite*, *O galante Mr. Deeds*, *A mulher faz o homem*, *Do mundo nada se leva*), Capra encontrou a ideia para *A felicidade não se compra* em uma história de Philip Van Doren Stern que estava juntando poeira nas gavetas dos estúdios.

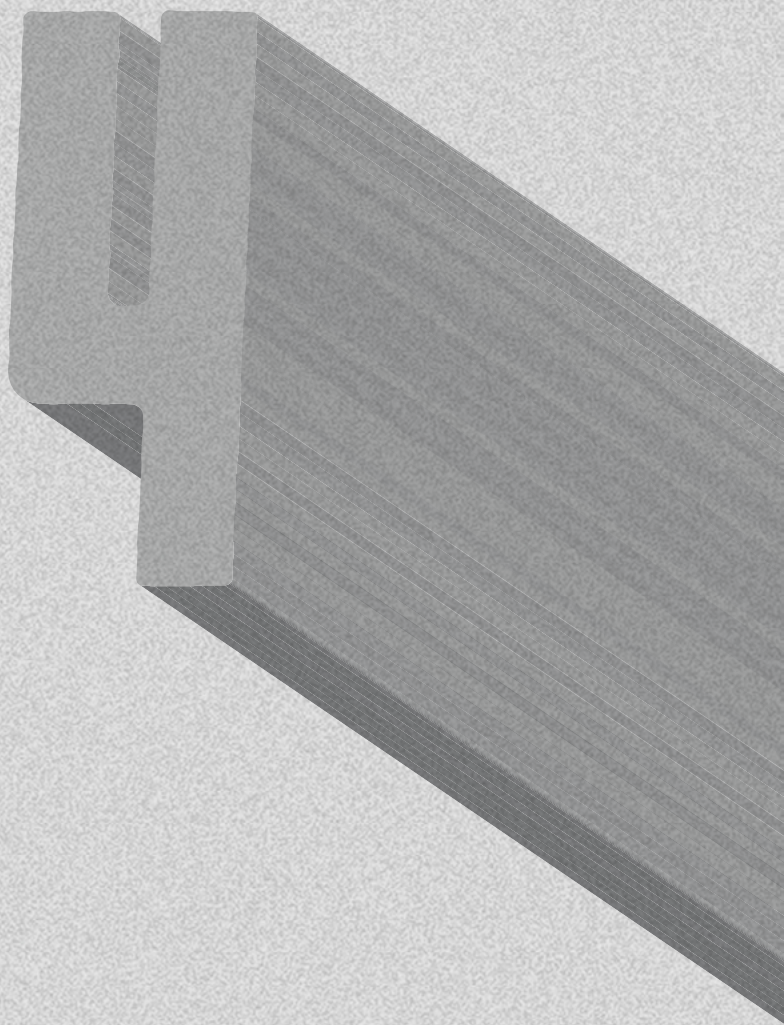
Para Stewart, que também havia retornado recentemente à condição de civil, o filme foi uma chance de trabalhar novamente com Capra, para quem ele tinha interpretado o Sr. Smith em *A mulher faz o homem* (1939). O trailer original do filme (incluído na edição da Criterion) ressaltava a trama do amor entre Stewart e Donna Reed e evitava a mensagem principal - mas o filme não foi um sucesso de bilheteria e acabou sendo praticamente esquecido até as cópias de domínio público começarem a circular.

A felicidade não se compra não é somente um acolhedor “filme de mensagem”. A conclusão do filme causa um impacto tão grande que algumas das cenas anteriores podem ser facilmente subestimadas - como a comédia de pastelão na sequência da escola, quando a pista de dança se abre sobre uma piscina, e Stewart e Donna caem espalhafatosamente na água. (Essa piscina coberta não era parte do cenário e realmente existia na Hollywood High School). Também há o drama vivido por George ao resgatar seu irmão mais novo de uma queda

no gelo, e a cena onde Donna Reed perde seu robe, e Stewart acaba falando com os arbustos. A cena do telefone - onde os irritados Stewart e Reed se encontram inevitavelmente atraídos um ao outro - é maravilhosamente carregada de romance. E os trechos mais sombrios ao final do filme possuem um poder atemporal, quando George, bêbado, perambula por uma cidade que ele deseja odiar, e acaba por revisitá-la através da ajuda de um gentil anjo. Mesmo as cenas mais bregas do filme - as galáxias que piscam quando os céus consultam o destino de George - funcionam, por serem tão fundamentalmente simples. Uma abordagem mais sofisticada provavelmente pareceria forçada.

A felicidade não se compra pouco fez pela carreira pós-guerra de Frank Capra, e ele de fato nunca retornou aos sucessos de bilheteria que alcançou nos anos 30. Filmes posteriores como *Sua esposa e o mundo* (1948) e *Milagre por um dia* (1961) possuem o toque de Capra, mas não sua mágica, e o diretor não fez mais nenhum filme depois de 1961. Mas ele seguiu saudável e com vigor até que um derrame o atingiu nos anos 80; ele veio a falecer em 1991. Alunos de cinema, em uma palestra nos anos 70, lhe perguntaram se ainda existia alguma maneira de fazer cinema sobre os tipos de valores e ideais encontrados nos filmes de Capra.

“Bom, se não existir”, disse ele, “melhor desistirmos logo de tudo”.



ENTREVISTA

DIÁLOGO SOBRE O CINEMA - FRANK CAPRA¹

Uma investigação sobre as artes e ofícios da produção cinematográfica por meio de seminários de entrevistas entre acadêmicos e cineastas proeminentes realizadas em Greystone, sob o patrocínio do American Film Institute's Center for Advanced Film Studies. Esta série educacional é dirigida por James Powers.

Frank Capra chamou sua envolvente autobiografia "The Name Above the Title" de um lembrete de como seus filmes são muito próprios. É um lembrete que poucos espectadores precisam. Filmes como *Aconteceu naquela noite*, *O Galante Mr. Deeds*, *A mulher faz o homem* e *A felicidade não se compra* trazem sua marca inconfundível.

¹ Publicado originalmente em *American Film - Journal of the Film and Television Arts* em outubro de 1978. Disponível online em: <http://americanfilm.afi.com/issue/2014/9/archives#.ZFelwOzMJTY>

Os filmes de Capra são marcados por um ritmo entusiasmante e um otimismo infalível. Eles celebram descaradamente as simples virtudes e forças do centro da vida americana - na maioria das vezes, da vida da cidade pequena. Os personagens de Capra praticamente personificam as qualidades que gostamos de ver em nós mesmos: uma amabilidade natural, uma honestidade fundamental, um forte senso de justiça. Os personagens formam uma gama de tipos americanos e, por meio dos filmes de Capra, estrelas como James Stewart, Gary Cooper e Clark Gable assumiram muito do que se tornou suas personalidades na tela.

O homem que tanto tem a dizer sobre as pequenas cidades americanas em seus filmes era ele próprio um imigrante. Ele nasceu em 1897, nos arredores de Palermo, capital da Sicília, e foi trazido para a América - providencialmente para Los Angeles - seis anos depois. Em um período em que poucos jovens imigrantes seguiam o caminho do ensino superior, Capra ingressou no Califórnia Institute of Technology. Ele despontou como engenheiro químico, bem a tempo de ingressar no exército e na Primeira Guerra Mundial.

Quando Capra voltou, incapaz de encontrar a ocupação certa, ele passou por vários empregos, até mesmo trabalhou como escritor de piadas. Foi durante este período que o jovem engenheiro químico foi apresentado a possibilidades totalmente diferentes. Logo ele estava

escrevendo para as comédias *Our Gang* e para Will Rogers. Depois vieram Mack Sennett e Harry Langdon, e Capra se tornou diretor de cinema.

O grande período de Hollywood - os anos 30 - coincidiu com o grande período de Capra. Uma enorme parte de seus melhores trabalhos foi feita, de fato, na última parte da década. Mas a direção de filmes em Hollywood foi apenas uma das carreiras que Capra empreendeu. Durante a Segunda Guerra Mundial, Capra dirigiu a unidade de documentários do Departamento de Guerra e fez a série *Por que lutamos*. Nos anos cinquenta, voltou-se para os documentários científicos para a televisão.

Neste **Diálogo**, Capra discute alguns dos rumos que sua vida tomou, relembra seus primeiros e estimulantes anos e, mais importante, lança alguma luz sobre o que torna seus filmes tão divertidos. Para começar, como demonstra aos 81 anos, ele próprio sempre foi divertido.

Pergunta: Em seus primeiros anos trabalhando com cinema, você foi um escritor de piadas. Como era este trabalho?

Frank Capra: Era mais falar do que escrever, mesmo nos filmes mudos. Havia alguns escritos circulando pelos estúdios, mas ninguém nunca os usava. Mack Sennett foi a grande escola. Ele nos colocava para traba-

lhar em duplas. Um escritor poderia conversar com o outro, tentar algo, descobrir o que era uma boa ideia. Se você conseguisse reunir alguma coisa, ele o chamaria. “E aí, o que você tem?” E você diria a ele o que tinha. Se ele risse, ótimo, o público iria rir. Mas ele mesmo não era nada engraçado. Se ele tentasse contar uma piada, estragaria tudo e te daria o desfecho primeiro... Mas quando ele ria, a gente sabia que o público iria rir. Era um teste definitivo.

Se ele gostasse de alguma coisa, ele diria: “Vá contar ao diretor”. Então a dupla ia ao diretor, contava o que havia idealizado na esperança de que ele gostasse. Os diretores naqueles dias eram milagrosos. Bastava apenas dar uma sugestão, e eles continuariam a partir dali. Você diria: “Um gato bebe cerveja”. Isso era tudo. Eles conseguiam extrair cinco minutos de cenas a partir disso. As coisas eram feitas assim. Mas nunca havia uma palavra escrita. Sennett não permitia que anotações entrassem no estúdio. Ele dizia: “Sem piadas escritas. Sem piadas escritas”. Ele tinha medo de intelectuais. Queria alguém do mesmo nível que ele, que o fizesse rir e vice-versa, mas com coisas engraçadas que não fossem inventivas ou prolixas, mas visuais e bobas.

Pergunta: Quando você trabalhou com Harry Langdon em *Tramp, Tramp, Tramp* e *O homem forte*, quais efeitos você buscava?

Capra: Bem, antes de tudo, inventamos um personagem para Langdon. Era um personagem pequeno e delicado, um homem-criança. Ele tinha que pensar como um homem infantil. Chaplin dependia da inteligência para se livrar dos problemas, Harold Lloyd da velocidade e Keaton do puro estoicismo. Mas o personagem de Langdon tinha a mente de uma criança, e de uma criança muito lenta. Você podia ver que as coisas iam muito devagar. Ele era capaz de fazer um perfeito triplo olhar. Ele via alguma coisa, um leão ou uma bela dama ou qualquer outra coisa. Ele olhava, depois voltava, e tornava a olhar e voltava de novo. De repente, ele via a coisa a partir deste terceiro olhar.

Portanto, o personagem que tínhamos não devia ser inteligente. Ele não devia enganar ninguém. Só Deus estava ao seu lado. Se um tijolo fosse cair sobre o personagem, ele simplesmente pegaria algo na hora certa, e o tijolo erraria o alvo. Mas ele não teria nada a ver com isso. Deus era seu aliado e o conduzia pela vida porque ele era muito inocente. Ele representava a inocência. Inteligência, velocidade, estoicismo, inocência - uma palavra para cada um desses quatro grandes comediantes.

Pergunta: Deus está do lado de muitos de seus personagens - alguns críticos acham que sim. Qual é a sua opinião?

Capra: Em *A felicidade não se compra*, mostrei um pequeno anjo que não ganhou suas asas porque era um péssimo anjo. Mas os próprios personagens tinham um idealismo dentro deles que acabou vencendo os obstáculos. Eles conseguiram acessar dentro deles uma coragem e inteligência capazes de derrotar seus adversários. Não com oração. A única oração que você encontrará é quando Jimmy Stewart entra naquele salão e diz: "Mostre-me o caminho, Deus. Estou no meu limite." Ele mal diz isso quando leva um soco no nariz. Então fala: "É isso que eu ganho por orar." Eu sou sábio o suficiente para saber que você não pode fazer um tratado religioso ou político de um filme. As pessoas vão ao cinema para serem entretidas, estimuladas, inspiradas. Mas elas não vão para ouvir um tratado.

Você tem que dramatizar qualquer ideia que tenha. Você tem que dramatizá-la com as pessoas, mas não através de sermões. O público não vai comprar essa ideia. Mas eles vão comprar um ser humano que está tentando fazer a coisa certa com o seu próximo, e eles vão torcer por ele, se tiver chances de vencer. Eles vão comprar isso. Vão torcer pelo mocinho, pelo homem que tem compaixão, perdão em seu coração, pelo bom samaritano. Esse tipo de pessoa contrapõe toda a mes-

quinhez que existe no mundo. São idealistas; vão morrer lutando por uma causa perdida, e você torce por eles. Isso é o mais próximo que posso chegar do céu.

Pergunta: Os filmes de Harry Langdon lançaram sua carreira de diretor. O que veio depois disso?

Capra: Eu me tornei um diretor na Columbia e, depois, em um pequeno estúdio em Gower Gulch, na "Poverty Row" ("linha da pobreza" dos estúdios especializados em filmes B). Fiz filmes por US \$ 20.000 cada, um a cada seis semanas - duas semanas para elaborá-los, duas para filmá-los e duas para finalizá-los. Os filmes de então não eram tão bem desenvolvidos quanto são hoje em estilo ou técnica. Então praticamente toda vez que você fazia um filme, aprendia algo novo. Eu era meu próprio aluno e meu próprio professor porque era um completo estranho a esse negócio. Tudo o que eu tinha era arrogância e, deixe-me dizer, isso leva você longe. Você precisa acreditar em si mesmo e precisa fazer o outro acreditar que você acredita em si mesmo.

Essa, claro, foi a educação que recebi de Harry Cohn em Columbia. Ele era um homem incrível para se trabalhar, porque nos desafiava todos os dias. Mas você não podia deixá-lo ganhar uma discussão, porque se ele ganhasse, você seria demitido. Ele não queria pessoas com quem pudesse ganhar discussões. Ele queria pes-

soas tão confiantes que ele pudesse confiar nelas para gastar seu dinheiro. Ele não queria pessoas por perto que perguntassem o que ele queria, pois tinha consciência de que não sabia nada sobre direção. Ele dizia: "O que eu sei me é dito pelos meus glúteos nos assentos. Se minha bunda começar a se contorcer, o filme não presta. Caso contrário, ele é ótimo." O que produziu aquela piada maravilhosa de Herman Mankiewicz: "Harry, o que faz você pensar que o mundo inteiro está ligado à sua bunda?"

Pergunta: Qual era a sua própria visão do cinema?

Capra: Eu achava que a câmera deveria ver a vida como ela era, e que o microfone deveria ouvir a vida como ela era. Isso não significava que você não poderia inventar uma coisa aqui e ali. Mas eu entendia que o que se deveria ver eram as pessoas como elas seriam sob aquelas circunstâncias. Além disso, não tinha interesse em tomadas sofisticados. Estilizei apenas um filme. *O Último Chá do General Yen*. Você deveria ver isso. É diferente de tudo que já fiz. É um bom filme, com boas atuações, mas há uma espécie de brilho na coisa toda. Truques de câmera. Usamos meias de seda sobre a lente em diferentes lugares para dar um efeito diferente. Onde queríamos ver algo com clareza, apenas furávamos as meias com um cigarro. Fizemos todos os tipos de pequenas coisas assim.

Mas esse é o único filme em que tentei ser artístico, porque estava tentando ganhar um Oscar. Certa vez, reclamei com Harry Cohn que estava fazendo filmes melhores do que os outros caras. Por que eu não deveria ganhar? Ele disse: "Eles nunca vão votar nessa porcaria de comédia que você faz. Eles só votam naquela porcaria artística. Então pensei que talvez tivesse que tentar uma dessas coisas artísticas. *O Último Chá do General Yen* é uma história de amor entre um comandante militar chinês e uma missionária americana. É lindo.

Pergunta: Você mencionou sobre o que convence o público. Como você descobriu o que iria convencê-lo?

Capra: Por exposições-teste. Eu exibo o filme. Essa é a única maneira de você saber. Não há como prever como será o filme, mesmo quando você coloca o último pingote de tinta nele, até que mil pessoas o vejam.

Pergunta: Você experimentou filmes com sua equipe ou seus amigos?

Capra: De forma alguma. Eles não pagam. Um público pagante no cinema é a única maneira de saber a verdade sobre o seu filme.

Pergunta: Você consegue pensar em algum filme a respeito do qual você descobriu essa verdade da maneira mais difícil?

Capra: A única coisa terrivelmente catastrófica que aconteceu foi com o filme *Shangri-la - Horizonte perdido*. Vimos aquele filme em uma sala com cerca de quinze pessoas. Achamos que tínhamos a melhor coisa. Começamos a pensar em termos de milhões, bilhões. Harry Cohn ligou para seu pessoal em Nova York e disse: "Venham aqui, seus desgraçados, tenho um grande filme para vocês. Eu tenho um sucesso de bilheteria." Mas ele foi sábio, porque me disse: "Vamos mostrá-lo para uma audiência, antes de atirmos em nossas próprias cabeças aqui". Eu disse: "É um pouco longo, precisa ser cortado". Eram três horas de filme. Ele disse: "Vamos exibi-lo. Vamos levá-lo para Santa Bárbara e, se conseguirmos impressionar aqueles esnobes de lá, estamos garantidos".

Bem, nós levamos para Santa Bárbara, e eles riram durante todo o filme. Foi a pior coisa que já aconteceu. Foi indescritível, uma tragédia. Metade do orçamento para o ano estava nesse filme - dois milhões de dólares, o que naquela época era muito dinheiro. Achei o filme maravilhoso, mas o público o rejeitou. Eu não sabia o que fazer.

Fui passando por todas aquelas montanhas e colinas, analisando cena por cena. O que poderia tê-los feito

rir? Examinei cada centímetro daquele filme e não consegui encontrar a resposta. Finalmente voltei ao estúdio e disse: "Vamos exibi-lo novamente e colocar o título principal no início do terceiro rolo. Não vamos exibir os dois primeiros rolos. Foi tudo o que fizemos, o que resultou em um filme totalmente diferente. Foi um filme capaz de ser lançado por não mostrar os dois primeiros rolos.

Pergunta: O que havia naqueles dois primeiros rolos?

Capra: Eu esqueci. Eu os odiava tanto. Peguei aqueles dois rolos, tanto o negativo cortado quanto a cópia cortada, e fui até o incinerador. Era filme de nitrato, e joguei um de cada vez lá dentro. Bang! Ufa! Fogos de artifício em Hollywood. Todo mundo estava ligando para o departamento de polícia, dizendo: "O que está acontecendo?" Eu não posso te dizer o que havia naqueles dois rolos. A plateia me contou. O público disse: "É engraçado. É horrível".

Eu finalmente parei de enviar pessoas para exibições-teste em meu lugar, porque elas nunca voltavam com a mesma história. Então eu passei a usar um gravador. Pendurei um microfone no balcão e gravava o som e a plateia. Onde as risadas eram muito longas e o público ria em cima de outra fala, nós alongávamos isso para que pudéssemos obter outra risada. Cortávamos onde

parecia ser muito longo e onde o público começava a quebrar amendoins. Podíamos fazer tudo isso no dia seguinte, no silêncio da sala de edição, depois de ouvir a gravação. Então, costurávamos o filme como um alfaiate, que experimenta alguma coisa e, se não servir, rasga e costura de novo.

Nós exibíamos prévias de um filme para muitos públicos diferentes, e qualquer pessoa que tivesse ego suficiente para dizer “Eu não vou fazer isso. Eles têm que gostar do meu filme do jeito que está ou então que vão para o inferno” - bem, que seja. Muitos pensam assim: eu não dou a mínima para o público. O problema é que o público é a terceira dimensão de um filme. O público é parte de um filme ... Se você quer amar a sala de exibição, primeiro deve lotá-la.

Pergunta: Quando você estava na Columbia, no início de tudo, e as estrelas estavam nos grandes estúdios, como você conseguia seus artistas?

Capra: Tivemos que roubar estrelas de uma forma ou de outra. Não tínhamos nossas próprias estrelas jovens. Como diabos eu poderia conseguir Gary Cooper para desempenhar um papel? Ronald Colman? Jim Stewart? Spencer Tracy? Essas pessoas tinham contratos com estúdios diferentes e a Columbia não tinha nada para negociar. Os grandes estúdios podiam trocar

uma estrela por outra, mas não tínhamos nada. Então, a maneira usual de fazer isso era deixar o ator louco pelo roteiro e pelo papel. Então ele criava tantos problemas em seu estúdio para poder fazer o filme que o estúdio permitia que ele o fizesse para mantê-lo quieto.

Foi assim que escalamos nossos protagonistas. Nossos papéis secundários eram mais fáceis, porque tínhamos um grande grupo de coadjuvantes. John Ford e eu praticamente tínhamos um estoque deles juntos. Usávamos as mesmas pessoas: Beulah Bondi, Frank Faylen, Tommy Mitchell e talvez cinco ou seis outros. Quase garantimos a essas pessoas dois filmes por ano – um meu e outro dele. Eu fazia cerca de um filme por ano e, sempre que possível, usava uma quantidade conhecida de atuação, pessoas com quem pudesse contar.

Pergunta: Para *Aconteceu naquela noite*, você conseguiu Clark Gable, que era uma grande estrela em um grande estúdio, a MGM. Como você o convenceu a ir para a Columbia?

Capra: Apenas sendo honesto com ele. Ele se apaixonou pelo filme logo de cara. Realmente, esse foi o único filme em que Gable interpretou a si mesmo. Ele era esse personagem e adorava fazer essas cenas. Eu acho que ele era ator e inteligente o suficiente para perceber que estava se divertindo muito com aquilo.

Pergunta: Robert Riskin escreveu o roteiro pensando em Gable?

Capra: Ele escreveu para Robert Montgomery, que o recusou. Estávamos prontos para abandonar o roteiro. Ninguém queria interpretá-lo. Comédias não são muito bem compreendidas sob a forma de roteiro, especialmente comédias leves. Elas são “fofinhas” demais.

Íamos acabar com todo o filme quando recebemos um telefonema de Louis Mayer, da MGM. Mayer disse a Harry Cohn: “Herschel, consegui um homem para tocar aquela coisa complicada que você não consegue fazer andar.” E Harry Cohn disse: “Que se dane. Estamos cancelando.” Louis Mayer disse: “Não, eu tenho um homem aqui que tem sido um menino mau e gostaria de puni-lo.” Ele queria puni-lo por pedir mais dinheiro, mandando-o para a Sibéria, que era Poverty Row onde estávamos. Veja bem, não teríamos feito o filme sem a vontade do Sr. Mayer de enviar Gable para a Sibéria.

Pergunta: Riskin escreveu vários filmes para você. Como vocês dois trabalharam juntos em *Aconteceu naquela noite*, por exemplo?

Capra: Eu li *Aconteceu naquela noite* em uma barbearia em Palm Springs. Eu disse: “Isso daria um filme muito bom.” Ele tem externas e eu queria estar do lado de fora

com a câmera. Tinha uma coisa nova chamada de *auto-camps*, que eram motéis. Então pedi ao estúdio para comprá-lo para mim. Quando começamos a trabalhar nisso, Bob Riskin e eu fomos para Palm Springs, alugamos um bangalô por três ou quatro semanas e trabalhamos o dia todo para fazer nosso primeiro rascunho da história. É difícil dizer quem escrevia. Geralmente, eu estaria um pouco à frente dele no material. Conversávamos sobre e ele juntava tudo em palavras. Então tínhamos um rascunho. Quando voltamos, eu fiquei encarregado da formação do elenco e todo o resto, e ele aperfeiçoou. Roteiros para mim nunca foram um evangelho de qualquer tipo. Se são bons, você deve seguir com eles. Mas você também tem que contar a história visualmente, e um roteiro não é visual. Às vezes, o visual simplesmente assume o controle. Não podemos esquecer que estamos fazendo um filme, não fotografando um roteiro. É difícil para os escritores entenderem isso - a menos que se tornem diretores.

Pergunta: Seus filmes envelheceram bem. O que você acha que os mantém atualizados?

Capra: Provavelmente eles são tão engraçados agora quanto eram antes porque permaneceram longe de um período e das frases de efeito próprias daqueles tempos. É preciso seguir com coisas que são bem-humoradas o tempo todo, em todas as ocasiões - geralmente

humor visual, não tanto humor verbal; nem tanto piadas, nem tanto frases de efeito. Fique longe de falas engraçadas, porque uma fala engraçada pode se destacar tanto que datará seu filme um ano depois. Então você usa mais o humor do que a comédia, se isso faz algum sentido para você. Fique atento a uma piada sobre um homem que está vivo nos dias de hoje, mas que não estará vivo amanhã. Você tem que tentar fazer algo que seja mais ou menos eterno, que mais ou menos aconteça com todo mundo o tempo todo.

Pergunta: O que levou ao ritmo acelerado em alguns de seus trabalhos?

Capra: A primeira vez em que tive essa ideia foi em um filme chamado *Loucura americana*. Eu ia a salas de cinema com grandes audiências e sentia que elas estavam sempre um pouco à frente do filme, um pouco impacientes para ver o que viria a seguir. Na sala de projeção, o filme parecia bom; na sala de exibição, parecia lento. Algo estava errado. Talvez mil pares de olhos e ouvidos aceitassem os estímulos da tela mais rapidamente, ou talvez os rostos grandes na tela projetassem os estímulos mais rapidamente. Pensei em acelerar um filme e ver o que acontecia. Então eu acelerei *Loucura americana*.

O que poderia ser filmado em um minuto, eu filmava em quarenta segundos. Parecia acelerado quando o via em

uma sala de projeção, com o diálogo mais rápido que o normal. Mas quando coloquei a coisa na tela, o público teve medo de desviar o olhar. Então, tecnicamente, conquistei outra maneira de interessar o público. Eles não podiam desviar o olhar, porque algo estava acontecendo lá. Pela primeira vez, eu estava à frente do público. Isso significava que eu estava prendendo mais a atenção do público com o mesmo material. A partir desse momento, meu ritmo acelerou.

Pergunta: Os atores não lutaram contra o ritmo mais rápido?

Capra: Você ficaria surpreso com a inteligência dos atores. Quando eles estão interessados em fazer algo novo, eles assumem a liderança. Os atores são maravilhosos. Uma vez eu disse: "Não existem atores ruins, apenas diretores ruins". Isso é realmente quase verdade. Se as estrelas não têm convicção em um diretor, elas começam a perder a confiança e você tem atuações irregulares. Mas se elas acham que você sabe o que está fazendo, elas embarcam com você. Eu trato cada ator como uma estrela, mesmo que o papel seja pequeno. Ellen Corby, que interpreta a avó em *Os Waltons*, teve uma frase em *A felicidade não se compra*. Jimmy Stewart está distribuindo dinheiro: "De quanto você precisa?" ele diz. "Vinte dólares", diz ela. Aproximei-me dela e disse: "Você está pedindo demais. Peça \$ 17,50. Então, quando ele veio até ela, ela disse: "Posso

pegar \$ 17,50?" Jimmy Stewart não sabia que ela ia perguntar isso. Ele olhou para ela e automaticamente fez a coisa certa. Ele a beijou. Mas Ellen Corby, com apenas uma fala, prendeu a sua atenção.

Pergunta: Os ensaios eram importantes para você?

Capra: Eu não ensaiava muito uma cena. Eu falei isso. Digamos que houvesse cinco atores em uma cena. Eu colocava os atores em volta de uma mesa, pedia para eles lerem o que estava no roteiro, andava por ali e ouvia. Eu ouvia muitas bobagens. Ouvia falas que não se encaixavam naquele ator em particular, porque haviam sido escritas quando não sabíamos que iríamos escalá-lo. Dois atores não poderiam desempenhar o mesmo papel da mesma maneira. Cada ator traz a sua própria influência. As falas têm que caber nele. O ator é sua ferramenta. Não é o diretor que se dirige ao público ou o cinegrafista. São os atores que falam para o público, de pessoa para pessoa. As pessoas estão interessadas em outras pessoas, mais do que em qualquer outra coisa. Os indivíduos são importantes. Essas são as minhas palavras-chave. A importância do indivíduo e a sua liberdade são as duas coisas que me impulsionam, política e artisticamente. Essas são as duas coisas em que acredito e que são filosofias básicas por trás de meus filmes.

Então, enquanto ouvia a cena, tentava ajustar as falas aos atores da melhor maneira possível. Eu tinha uma máquina de escrever ali. Eu reescrevia. Tentava dizer aos atores exatamente o que a cena significava. Onde essa cena se encaixa na história? Quando os atores sabem onde estão na história, suas falas são fáceis. Eu não queria que eles aprendessem suas falas antes de se sentarem para entender, porque, neste caso, eles criariam seus próprios personagens, e seus próprios personagens poderiam não ser aqueles que eu realmente queria. Quando filmava a cena pela primeira vez, era realmente a primeira vez que eles a ensaiavam de forma completa. Setenta e cinco por cento das cenas que usei vinham deste processo. Há uma qualidade nesta primeira cena, uma novidade, uma confusão. Os atores realmente escutam quando alguém está falando, porque ainda não sabem o que o outro vai dizer. É rudimentar no acabamento, mas é a vida.

Eu tentava filmar a cena o mais rápido e furiosamente possível. Eu usava duas, três câmeras. Eu não deixava os atores saírem do set. Eu mantinha toda a equipe de maquiagem e cabelo totalmente fora do set, porque elas ocupam muito tempo. Meu objetivo principal era filmar o mais rápido possível, para manter a qualidade daquela cena de montagem em montagem até que ela terminasse. A parte da velocidade era só para eles não perdessem a intensidade, o calor, o entendimento. Eu não iria deixá-los sair e contar piadas uns aos outros.

Eu não os deixaria telefonar para seus agentes. Nada. Eu os mantinha ali mesmo e os filmava enquanto estavam aquecidos.

Pergunta: Você disse que muitas vezes alterou falas para adequá-las ao ator. Como os escritores reagiam?

Capra: Eu não dou a mínima para o que o escritor sente. Quando estou fazendo um filme, uso mais do que um roteirista. Atores, fotógrafos, editores, todos os tipos de pessoas estão envolvidos na produção de um filme.

Pergunta: O que sua experiência como roteirista lhe ensinou sobre como uma cena deve ser?

Capra: Bem, eu apenas tive essa ideia básica e simplista de que uma cena deveria parecer natural, que deveria parecer que estava acontecendo agora. O diálogo teria que se encaixar nessa proposição. Você deixaria imprevistos, interrupções. As palavras eram apenas outra maneira de ajudar as pessoas a acreditar na cena. O truque é envolver o público. Mas você não deve desconnectá-lo com truques mecânicos. Eles não devem ver o maquinário. Eles não devem ver o trabalho de câmera. Eles devem ver apenas as pessoas.

Pergunta: A série *Por que lutamos* que você fez para o governo ajudou a galvanizar a América durante a Segunda Guerra Mundial. Como se desenvolveu?

Capra: O trabalho foi dado a mim pelo chefe de gabinete do exército. Ele me escolheu porque pensou que eu era um indivíduo que poderia trabalhar na bagunça do exército. Se eu conseguia fazer meu próprio caminho através de Hollywood, eu poderia fazer o mesmo no exército. Lá estávamos nós, colocando dez milhões de garotos de uniforme — *hot rodders*, como eram chamados na época, indiferentes, apáticos, indisciplinados, como os jovens sempre são e sempre serão na América. Mas que tipo de soldados esses garotos seriam - com seus longos ternos *zoot* e suas longas correntes e toda aquela parafernália que eles tinham?

O general George C. Marshall, chefe do Estado-Maior, disse: "Os alemães e os japoneses estão apostando que esses garotos nem mesmo sobrevivam. Eles acham que vão correr como loucos quando o primeiro tiro for disparado. Eu não acho. Não acho que pessoas livres correrão quando forem alvejadas. Mas será que eles aguentarão a saudade de casa? Eles terão disciplina? Eles vão aguentar ficar sem fazer nada por meses e meses? Isso exige mais disciplina do que a filmagem em si." Então ele me disse diretamente: "Tenho em mente uma série de filmes que contarão a esses garotos por que eles estão lutando. E se contarmos a eles o

porquê e eles acreditarem nas respostas, as coisas vão dar certo. Se eles não acreditarem nas respostas, estamos fritos, já era". Então foi assim que os filmes do exército começaram.

Pergunta: Como surgiu o roteiro de *A felicidade não se compra*?

Capra: Foi meu primeiro filme depois de estar de farda e fora dos filmes teatrais por cinco anos. Eu estava morrendo de medo. Houve uma enorme rotatividade em Hollywood. Voltei e conheci pessoas, e elas diziam: "Frank quem?" Mas William Wyler, George Stevens e eu montamos a Liberty Films e começamos a fazer filmes de forma independente. Eu deveria fazer o primeiro filme. Eu não sabia o que selecionar. Certamente não seria sobre guerra. Eu estava farto da guerra e saí dela como um pacifista convicto.

Estávamos na RKO, e Charles Koerner, o chefe do estúdio, entrou e disse. "Você tem seu primeiro projeto?" Eu disse: "Não, ainda não." "Eu acabei de pensar em uma história para você." Eu disse: "Não se preocupe com isso, Sr. Koerner, vou encontrá-la." "Não", disse ele, "minha esposa disse que só há um cara, Frank Capra, que pode fazer este filme. Você precisa lê-lo. Temos três roteiros - um de Marc Connelly, um de Dalton Trumbo e um de Clifford Odets." Eu disse: "Bem, e como são es-

ses roteiros?" Ele disse: "Eles não compreenderam a ideia." "Que ideia?" "A ideia que tive quando comprei este cartão de Natal. Paguei \$ 50.000 por ele. Tudo o que você precisa fazer é me pagar pelo cartão de Natal e eu lhe darei os roteiros." Eu disse: "Você pagou \$ 50.000 por um cartão de Natal? Cara, eu preciso ver esse cartão de Natal."

E lá estava, três pequenas páginas, cerca de nove parágrafos, tricotadas com azevinhos e outras coisas, que um homem havia escrito para enviar a seus amigos. Era uma pequena história de Natal sobre um homem que se achava um fracasso, e a quem foi dada a oportunidade de voltar e ver o mundo como seria se ele não tivesse nascido. Ele descobre que nenhum homem é um fracasso. Bem, essa coisa me atingiu como uma tonelada de tijolos. Eu finalmente li os roteiros. Mas eles não iam a lugar nenhum com o tema. Eu não gostei de nenhuma das maneiras como eles trataram a questão. Então eu escrevi meu próprio roteiro.

Pergunta: *A felicidade não se compra* – e muito do seu trabalho – centra-se na importância do indivíduo. Você sentiu sua própria liberdade como cineasta no auge de Hollywood?

Capra: Eu era o inimigo dos grandes estúdios. Eu acreditava na filosofia um homem, um filme. Eu acreditava

que um homem deveria fazer o filme e acreditava que o diretor deveria ser esse homem. Eu simplesmente não podia aceitar a arte como um comitê. Eu só poderia aceitar a arte como uma extensão de um indivíduo. As ideias de um homem devem prevalecer. Bem, isso não foi levado muito a sério para começar, acredite em mim. Mas Harry Cohn descobriu que funcionava. Eu disse a John Ford. "John, venha para a Columbia. Você pode fazer qualquer filme que quiser. Cohn? Ele é um rato". Leo McCarey, George Stevens... eu trouxe todas essas pessoas para a Columbia, e elas fizeram seus melhores filmes lá. Todo mundo adorou, porque era um homem fazendo um filme. A MGM tinha diretores maravilhosos, mas você não sabia quem eles eram. Você nunca ouvia seus nomes. Mas você ouviu o meu nome. Eu fazia meus próprios filmes e todo mundo sabia disso.

Tive muita sorte porque trabalhei em um lugar pequeno e tive sucesso em um lugar pequeno, e me tornei muito mais importante lá do que seria em um lugar grande onde havia muitas pessoas importantes. Mas eu também trabalhei duro. Eu trabalhei como nunca. Eu estava naquele estúdio vinte e quatro horas por dia. A película simplesmente me surpreendeu. Eu adorava estar no Moviola. Adorava sentir a película. Para mim era algo sensual. De vez em quando, eu parava e olhava para uma moldura, e finalmente me dei conta de que nas moléculas daquela moldura está toda a história de vida do homem, bem ali naquele pedacinho engraçado de plástico.

Pergunta: Quando você decidiu que tinha algo a dizer que precisava ser dito no cinema?

Capra: Acho que primeiro devo dizer a você que me formei na Cal Tech como engenheiro químico. Não consegui emprego depois que voltei da Primeira Guerra Mundial. Eu me sustentei no cinema. Se alguém quisesse me pagar por aquelas coisinhas bobas nas quais estava pensando, tudo bem. Eu estava economizando dinheiro muito rápido, porque tinha em mente voltar para a Cal Tech e fazer meu doutorado em física. Foi uma das razões pelas quais consegui o que queria - porque eu podia ser arrogante. Esta não era para ser a minha carreira. Eu não me importava. Foi só depois que *Aconteceu naquela noite* balançou a árvore do Oscar que comecei a pensar: Espera aí. Talvez eu seja muito bom nisso. Talvez esta devesse ser a minha vida. Ciência e arte são coisas opostas. E eu escolhi o cinema.

Mas quando fiz essa escolha, eu disse: "Droga. Vou fazer os filmes do jeito que quero. Quero dizer o que está dentro de mim, e vou dizer isso nos filmes, e aposto que as pessoas vão gostar." Decidi que todo filme que eu fizesse tinha que dizer alguma coisa, além de ser divertido. Essa foi a primeira coisa que pensei, porque eu sabia que tinha que manter uma audiência. Se você fizer seu público rir, eles estarão vulneráveis, irão gostar de você e te escutar. O humor é uma grande força para reunir o público e trazê-lo para um lugar em que ele é

capaz de escutar o que você tem a dizer. Se existe algum grande segredo, é esse.

Pergunta: Por que você não faz outro filme?

Capra: Porque eu já os fiz. Bem, a verdadeira razão é que eu tive aquelas malditas dores de cabeça por dez anos. Elas me paralisaram. Deixei de tê-las em 1971. Mas nessa época eu estava ficando um pouco velho e cansado. Você tem que ser jovem para responder às perguntas rapidamente, sem se importar e sem saber realmente se as respostas estão certas ou erradas. Não faz muita diferença, porque se você simplesmente jogar uma moeda para responder às perguntas, você estará cinquenta por cento certo - e cinquenta por cento certo é uma média e tanto no show business. Quando você perde a capacidade de responder a perguntas de forma rápida - e é isso que você precisa fazer quando é um diretor; responder a um milhão de perguntas com todo um tumulto ao seu redor -, você está fora da primeira divisão. Pior do que isso, quando você se pergunta se tomou a decisão certa, você está do outro lado da colina e está caindo. Descer colina abaixo nunca me interessou. Subir sim. Eu era um bastardo arrogante - ainda sou - e, para mim, chegar em segundo lugar é como chegar em último. Quando senti que não poderia fazer um filme exatamente como pensei que deveria, então disse: "Bem, vou tentar outra coisa".

Pergunta: Há filmes que você sempre quis fazer e nunca conseguiu?

Capra: Deus, sim, com certeza. Sempre quis fazer *Cyrano de Bergerac*. Aquele cara de nariz comprido me fascinou. Eu nunca consegui. Eu queria fazer a história de Lucas, o *Médico de Homens e de Almas*. Há uma história lá que é ótima. Ele era um cientista que se meteu com essas coisas religiosas, e demorou muito tempo para convertê-lo. Era algo realmente muito dramático. Além disso, sempre quis fazer um faroeste. Finalmente escrevi um faroeste que pensei que daria uma história incrível. Chamava-se *Westward the Women*, sobre as mulheres que vinham para o Ocidente e as consequências disso. Mas trabalhei em um estúdio que não tinha cavalos. Então vendi a história para William Wellman. Ele fez isso na MGM. Foi uma pena para mim nunca ter conseguido fazer um faroeste. Um homem cavalgando por uma pradaria é a poesia em movimento.

Pergunta: O otimismo está em falta nos dias de hoje. Você ainda acredita que existem Mr. Smiths e Mr. Deeds no mundo?

Capra: Certamente eles existem hoje. Os Deeds e os Smiths e os Baileys podem ser encontrados em todas as nações, classes e através dos tempos. Você pode encontrar um em cada quarteirão. Eles representam

uma aristocracia. Não uma aristocracia baseada em poder ou influência, mas uma aristocracia dos compassivos, corajosos e sensíveis. Sensíveis com os outros, bem como consigo mesmos. Eles carregam a tradição humana, a única vitória permanente de nossa estranha raça sobre a crueldade e o caos. E sua coragem não é ostentação, mas a coragem de resistir, de se levantar e dizer: "Não. Eu não vou compactuar com isso para me dar bem." Milhares deles morrem na obscuridade. Sem manchetes, sem televisão. Eu diria que precisamos de filmes que nos lembrem que se o bem não é a força que predomina no mundo, o mal também não, como muitos cineastas querem que acreditemos.

A história não é feita pelos sumos sacerdotes do sadismo e da selvageria. A história é feita por rebeldes idealistas, homens e mulheres que andam e pensam sozinho, desafiando as pressões da ignorância, ganância e modismos. A necessidade hoje é de artistas corajosos e com ideais, porque eles são dotados com a liberdade de interceder por toda a humanidade para se tornarem os paladinos que, somente com a arte, podem derrubar os dragões do engano, onde quer que estejam e quem quer que sejam.

FILMOGRAFIA

LONGAS DE FICÇÃO

MOCIDADE AUDACIOSA

(The Power of the Press), 1928, 62 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Sonya Levien, Fred Thompson // **Produção:** Jack Cohn // **Fotografia:** Chester A. Lyons, Ted Tetzlaff // **Montagem:** Frank Atkinson, Arthur Roberts // **Elenco:** Douglas Fairbanks Jr., Jobyna Ralston, Mildred Harris, Philo McCullough, Wheeler Oakman, Robert Edeson, Edwards Davis, Dell Henderson, Charles Clary, Spottiswoode Aitken, Frank Fanning.

Douglas Fairbanks Jr. interpreta Clem, um jovem ingênuo e aspirante à jornalista que começa investigar uma suposta assassina chamada Jane, vivida por Jobyna Ralston. Em seu entusiasmo, ele escreve uma reportagem dizendo ser ela a principal suspeita. Quando Jane confronta Clem, ela o convence a ajudá-la a provar sua inocência.

A FLOR DOS MEUS SONHOS

(Ladies of Leisure), 1930, 99 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Milton Herbert Gropper, Jo Swerling // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Maurice Wright // **Elenco:** Barbara Stanwyck, Ralph Graves, Lowell Sherman, Marie Prevost, Nance O'Neil, George Fawcett, Juliette Compton, Johnnie Walker.

Jerry é o filho de um rico empresário que sonha em ser pintor. Ele contrata Kay Arnold, uma boa garota com um passado obscuro, para trabalhar como modelo viva. Mas eles acabam se apaixonando e planejam se casar. Os pais de Jerry irão fazer de tudo para impedir o enlace

CHUVA OU SOL

Rain or Shine, 1930, 88 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** James Gleason, Maurice Marks
// **Produção:** Frank Capra // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Maurice Wright // **Elenco:** Joe Cook, Louise Fazenda, Joan Peers, William Collier Jr., Tom Howard, Dave Chasen, Alan Roscoe, Adolph Milar, Clarence Muse, Nella Walker, Edward Martindel, Nora Lane, Tyrell Davis

Após a morte de seu pai, Mary Rainey toma conta do Circo Rainey (que funciona duas vezes por dia, faça chuva ou sol), mas encontra problemas financeiros. Os tempos ficam ruins e os artistas entram em greve iniciando um monte de problemas!

A MULHER MIRACULOSA

(The Miracle Woman), 1931, 90 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Jo Swerling, John Meehan, Robert Riskin // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Maurice Wright // **Elenco:** Barbara Stanwyck, David Manners, Sam Hardy, Beryl Mercer, Russell Hopton, Charles Middleton, Eddie Boland, Thelma Hill.

Inspirado na história real de Aimee Semple McPherson. Desiludida com o descaso da igreja onde seu pai pregava pelo atual estado de saúde dele, Florence alimenta uma amargura e uma postura cínica ante a religião. Utilizando seu dom natural para a pregação ela se junta a um homem e passa a forjar uma série de milagres. Sua falta de fé é posta à prova quando um homem cego diz que ela salvou sua vida.

LOURA E SEDUTORA

(Platinum Blonde), 1931, 89 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Harry Chandler, Douglas W. Churchill, Robert Riskin, Jo Swerling // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Milford // **Elenco:** Loretta Young, Robert Williams, Jean Harlow, Halliwell Hobbes, Reginald Owen, Edmund Breese, Don Dillaway, Walter Catlett, Claud Allister, Louise Closser Hale

Uma mulher rica, herdeira de uma fortuna, se casa por impulso com um jornalista pobre. Ele abandona a profissão, mas o vazio decorrente disso e de sua vida de luxo leva-o a questionar se vale a pena continuar casado.

A MULHER PROIBIDA

(Forbidden), 1932, 85 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Frank Capra, Jo Swerling // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Maurice Wright // **Elenco:** Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Ralph Bellamy, Dorothy Peterson, Thomas Jefferson, Myrna Fresholt, Charlotte Henry, Oliver Eckhardt.

Em um cruzeiro em Cuba, Lulu Smith se apaixona por Bob Grover. Ao voltar para casa, ela rompe o romance quando ele revela que é casado. Lulu tem um filho, mas não conta isto a Bob, que no momento é um político em ascensão. Os dois continuam em contato e as coisas ficam mais complicadas quando o editor de um jornal aonde Lulu trabalha também se apaixona por ela.

LOUCURA AMERICANA

(American Madness), 1932, 75 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Maurice Wright // **Elenco:** Walter Huston, Pat O'Brien, Kay Johnson, Constance Cummings, Gavin Gordon, Arthur Hoyt, Robert Emmett O'Connor.

Durante a era da grande depressão americana, um homem toma uma posição corajosa diante do imenso poder das corporações, ao passo que os Estados Unidos passam por sua maior catástrofe econômica. Ele é Tom Dickson (Walter Huston), que por 25 anos tem sido um leal e dedicado presidente de banco. Quando a bolsa de valores sofre um colapso, o comitê da diretoria abusa do seu poder pedindo empréstimos, forçando Dickinson a lutar por seu emprego. Até que um executivo do banco sem escrúpulos e um suposto roubo de 5 milhões de dólares leva sua carreira e seu casamento à beira da destruição.

O ÚLTIMO CHÁ DO GENERAL YEN

(The Bitter Tea of General Yen), 1932, 88 min, EUA
(12 anos)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Grace Zarlring Stone, Edward E. Paramore // **Produção:** Frank Capra, Walter Wanger // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Edward Curtiss // **Elenco:** Barbara Stanwyck, Nils Asther, Walter Connolly, Toshia Mori, Gavin Gordon, Lucien Littlefield, Richard Loo, Helen Jerome Eddy, Emmett Corrigan, Clara Blandick, Ella Hall.

Megan Davis é uma certinha missionária americana que está em Xangai e é noiva de outro missionário, uma paixão sua desde os tempos de infância. Quando uma guerra civil estoura nas ruas da cidade, ela é atingida na cabeça e salva pelo poderoso general chinês Yen, que a leva de trem até seu palácio. Só que ele faz Megan prisioneira, e acaba se apaixonando por sua ternura e inocência, e por sua vez, Megan se sente atraída pelo poderoso e gentil Yen. Quando um oficial de Yen o trai, a americana terá de escolher de qual lado vai ficar.

DAMA POR UM DIA

(Lady for a Day), 1933, 96 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Grace Zarlring Stone, Edward E. Paramore // **Produção:** Frank Capra, Walter Wanger // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Edward Curtiss // **Elenco:** May Robson, Warren William, Guy Kibbee, Glenda Farrell, Ned Sparks, Jean Parker, Barry Norton, Walter Connolly, Nat Pendleton, Halliwell Hobbes, Hobart Bosworth, Robert Emmett O'Connor, Samuel S. Hinds, Wallis Clark.

Apple Annie é uma pobre anciã vendedora de maçãs das ruas de Nova Iorque, cujo melhor cliente é o gângster e jogador supersticioso Dave the Dude, que acha que ela lhe dá sorte. Annie mandou sua filha pequena, Louise, para a Europa e desde então lhe envia ajuda em dinheiro. Nas cartas, Annie conta à filha que possui um marido e é uma rica dama da sociedade. Quando a filha lhe avisa que chegará de navio com seu futuro marido Carlos e o sogro, um conde espanhol, Annie se desespera. Dave então resolve ajudar Annie e consegue para ela uma suíte luxuosa no hotel, lhe empresta roupas finas e até lhe arruma um “marido”, o trapaceiro e bem-falante “Juiz”

Henry Blake. Mas quando tudo parece bem para a Annie, a polícia prende Dave e ameaça invadir o hotel em busca de colunistas sociais raptados por ele para que não entrevistassem o conde e descobrissem a farsa.

ACONTECEU NAQUELA NOITE

(It Happened One Night), 1934, 105 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, Samuel Hopkins // **Produção:** Harry Cohn, Frank Capra // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Havlick // **Elenco:** Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Alan Hale, Arthur Hoyt, Blanche Friderici, Charles C. Wilson.

A mimada Ellie Andrews foge de seu pai milionário, que quer impedi-la de se casar com um inútil playboy. No caminho para Nova York, Ellie conhece um jornalista desempregado, Peter Warne. Quando o ônibus em que viajavam quebra, os dois briguentos saem para uma amalucada expedição em busca de carona. Peter aposta na possibilidade de transformar sua história numa matéria. Mas os problemas surgem quando a herdeira fugitiva e o impetuoso repórter se apaixonam. Dirigido por Frank Capra, Aconteceu Naquela Noite foi o primeiro filme a receber todos os cinco Oscar mais importantes.

A VITÓRIA SERÁ TUA

(Broadway Bill), 1934, 104 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, Mark Hellinger, Sidney Buchman // **Produção:** Harry Cohn, Frank Capra, Samuel J. Briskin // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Havlick // **Elenco:** Warner Baxter, Myrna Loy, Walter Connolly, Helen Vinson, Douglass Dumbrille, Raymond Walburn, Lynne Overman, Clarence Muse, Margaret Hamilton, Frankie Darro, George Cooper, George Meeker, Jason Robards, Sr., Ed Tucker, Edmund Breese, Clara Blandick.

Dan Brooks é o despreocupado herdeiro de uma família rica. Apesar de ter uma esposa fria, porém dedicada em casa, ele prefere gastar seu tempo e dinheiro fazendo apostas de cavalos.

O GALANTE MR. DEEDS

(Mr. Deeds Goes to Town), 1936, 115 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, Clarence Budington Kelland // **Produção:** Frank Capra // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Havlick // **Elenco:** Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglass Dumbrille, Raymond Walburn, H. B. Warner, Ruth Donnelly, Walter Catlett, John Wray.

Quando o banqueiro Martin W. Semple morre em um acidente de carro na Itália, todos querem saber quem herdará sua fortuna, que está avaliada em 20 milhões de dólares. Então membros da equipe de John Cedar, o advogado encarregado do testamento, descobrem que o herdeiro é Longfellow Deeds, um pacato morador de Mandrake Falls, Vermont, que era sobrinho de Semple. Cedar deixa Nova York e ruma para lá, acompanhado por Cornelius Cobb, um assessor de imprensa.

HORIZONTE PERDIDO

(Lost Horizon), 1937, 132 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, James Hilton, Sidney Buchman // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Havlick, Gene Milford // **Elenco:** Ronald Colman, Jane Wyatt, Edward Everett Horton, John Howard, Thomas Mitchell, Margo, Isabel Jewell, H. B. Warner, Sam Jaffe.

Uma revolução eclodiu na China e o diplomata Robert Conway é forçado a fugir com outros quatro americanos. Mas o avião deles é sequestrado e acabam indo parar no Tibet, precisamente numa comunidade utópica em que seus membros parecem não envelhecer.

DO MUNDO NADA SE LEVA

(You Can't Take It with You), 1938, 126 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, James Hilton, Sidney Buchman // **Produção:** Frank Capra, Harry Cohn // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Havlick, Gene Milford // **Elenco:** Jean Arthur, Lionel Barrymore, James Stewart, Edward Arnold, Mischa Auer, Ann Miller, Spring Byington, Samuel S. Hinds, Donald Meek, H. B. Warner, Halliwell Hobbes, Dub Taylor, Mary Forbes, Lillian Yarbo, Eddie Anderson, Clarence Wilson, Josef Swickard, Ann Doran, Christian Rub, Bodil Rosing, Charles Lane, Harry Davenport.

Alice Sycamore deseja apresentar Tony Kirby, seu noivo, à sua família, mas como ele provém de uma família rica e influente e a sua é composta de pessoas extrovertidas e um tanto lunáticas, há um choque de realidade. Para completar, Anthony P. Kirby, o pai do seu noivo, já comprou todos os imóveis da região onde a família de Alice vive para um importante empreendimento, com exceção da casa de Alice. Sem este imóvel o projeto

não pode ir adiante e, como há uma recusa em vender, este posicionamento gera um clima desfavorável entre as duas famílias.

A MULHER FAZ O HOMEM

(Mr. Smith Goes to Washington), 1939, 129 min, EUA
(LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Sidney Buchman, Lewis R. Foster, Myles Connolly // **Produção:** Frank Capra // **Fotografia:** Joseph Walker // **Montagem:** Gene Havlick, Al Clark // **Elenco:** Jean Arthur, James Stewart, Claude Rains, Edward Arnold, Guy Kibbee, Thomas Mitchell, Eugene Pallette, Beulah Bondi, H. B. Warner, Harry Carey, Astrid Allwyn, Ruth Donnelly, Grant Mitchell, Porter Hall, Pierre Watkin, Charles Lane, William Demarest, Dick Elliott.

Jefferson Smith é um homem humilde do interior que é convidado a se tornar senador dos Estados Unidos em Washington. Ao chegar lá, ele vai ver como a política é suja e como a maioria dos chefes de estado está afundada nessa lama. Apesar de Smith ser um homem simples, ele não se acovarda perante aos outros, como quando depois de sofrer falsas acusações, fez um discurso de várias horas que o esgotou completamente. No meio dessa sujeira toda, o que ele acreditava em relação a bondade e ao caráter dos governantes fica totalmente ameaçado.

ADORÁVEL VAGABUNDO

(Meet John Doe), 1941, 122 min, EUA (14 anos)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, Robert Presnell Sr. e Myles Connolly // **Produção:** Frank Capra, Robert Riskin // **Fotografia:** George Barnes // **Montagem:** Daniel Mandell // **Elenco:** Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, Spring Byington, James Gleason, Gene Lockhart, Rod La Rocque, Irving Bacon, Regis Toomey, J. Farrell MacDonald, Harry Holman, Warren Hymer, Andrew Tombes, Pierre Watkin, Stanley Andrews, Mitchell Lewis, Charles Wilson, Vaughan Glaser, Sterling Holloway.

Quando o editor Henry Connell demite a jornalista Ann Mitchell, ela publica sua última matéria, uma carta criada por ela e assinada por John Doe ("João Ninguém") comunicando que cometerá suicídio no Natal em protesto contra corrupção e a pobreza, que invadem o país. Isto gera várias reportagens, nas quais Ann denuncia as injustiças sociais. Tal fato leva o jornal a procurar alguém para representar John Doe e o escolhido é Long John Willoughby, um vagabundo. Mas a popularidade de John cresce de tal maneira que os fatos saem do controle.

ESSE MUNDO É UM HOSPÍCIO

(Arsenic and Old Lace), 1944, EUA (14 anos)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. e Joseph Kesselring // **Produção:** Frank Capra, Robert Riskin // **Fotografia:** George Barnes // **Montagem:** Daniel Mandell // **Elenco:** Cary Grant, Priscilla Lane, Josephine Hull, Jean Adair, Raymond Massey, Peter Lorre, John Alexander, Jack Carson, John Ridgely, Edward McNamara, James Gleason, Edward Everett Horton, Grant Mitchell, Vaughan Glaser, Chester Clute, Edward McWade, Garry Owen, Charles Lane, Hank Mann, Spencer Charters.

Brooklyn, Nova York, 1941. Em uma pequena casa próxima a um cemitério vivem duas gentis e doces senhoras, Martha e Abby Brewster, que desenvolveram um péssimo hábito: matar velhos solitários. Elas acreditam que isto seja um ato de caridade com suas vítimas. O sobrinho delas, Mortimer, um crítico dramático que não tem a menor idéia dos “atos humanitários” de suas tias, tenta discretamente conseguir uma licença de casamento para se casar com Elaine Harper. Martha e Abby

resolveram o problema de sumir com os corpos iludindo um sobrinho pirado, Teddy, que pensa que é Teddy Roosevelt, pois dizem para ele que vai para o Panamá cavar outra "comporta" para o canal.

A FELICIDADE NÃO SE COMPRA

(It's a Wonderful Life), 1946, 130 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Albert Hackett , Frances Goodrich, Frank Capra // **Produção:** Frank Capra // **Fotografia:** Joseph Walker, Joseph F. Biroc // **Montagem:** William Hornbeck // **Elenco:** James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Henry Travers, Beulah Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, H. B. Warner, Frank Albertson, Todd Karns, Samuel S. Hinds, Mary Treen, Virginia Patton, Charles Williams

Em Bedford Falls, no Natal, George Bailey, que sempre ajudou a todos, pensa em se suicidar saltando de uma ponte, em razão das maquinações de Henry Potter, o homem mais rico da região. Mas tantas pessoas oram por ele que Clarence, um anjo que espera há 220 anos para ganhar asas é mandado à Terra para tentar fazer George mudar de ideia, demonstrando sua importância através de flashbacks.

SUA ESPOSA E O MUNDO

(State of the Union), 1948, 124 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Howard Lindsay, Russel Crouse, Anthony Veiller e Myles Connolly // **Produção:** Frank Capra, Anthony Veiller // **Fotografia:** George J. Folsey // **Montagem:** William Hornbeck // **Elenco:** Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Van Johnson, Angela Lansbury, Adolphe Menjou, Lewis Stone, Howard Smith, Charles Dingle, Maidel Turner, Raymond Walburn, Margaret Hamilton, Art Baker, Pierre Watkin, Florence Auer, Irving Bacon, Charles Lane, Carl 'Alfalfa' Switzer, Tom Fadden.

Grant Matthews é um profissional bem sucedido, possui claras visões políticas e uma forte personalidade. É marido da inteligente Mary e pai de dois filhos, mas também aspira a presidência dos Estados Unidos pelo Partido Republicano. Para conquistar seu objetivo, Grant conta com a ajuda de Kay Thordyke, uma mulher apaixonada por ele.

ÓRFÃOS DA TEMPESTADE

(Here Comes the Groom), 1951, 113 min, EUA (LIVRE)

Direção: Frank Capra // **Roteiro:** Robert Riskin, Virginia Van Upp, Liam O'Brien e Myles Connolly // **Produção:** Frank Capra, Irving Asher // **Fotografia:** George Barnes // **Montagem:** Elisworth Hoagland // **Elenco:** Bing Crosby, Jane Wyman, James Barton, Connie Gilchrist, Walter Catlett, Ellen Corby, Robert Keith, Alan Reed, Minna Gombell, Franchot Tone, Alexis Smith, H. B. Warner

Pete Garvey é um correspondente estrangeiro que dirige uma agência de adoção para órfãos de guerra. Dois desses órfãos foram adotados por ele. Quando sua ex-noiva, Emmadel Jones, anuncia que se casará com o rico Wilbur Stanley, Pete se vê obrigado a tentar reconquistá-la em 5 dias, caso contrário, ele perde as crianças.

DOCUMENTÁRIOS PARA O ESFORÇO DE GUERRA

WHY WE FIGHT

Why We Fight é uma série de sete documentários encomendados pelo governo dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial para explicar aos soldados dos EUA o envolvimento de seu país na guerra. Mais tarde, eles também foram mostrados ao público americano para convencê-los a apoiar o envolvimento do país na guerra. Os filmes foram dirigidos por Frank Capra, que ficou assustado com o filme de propaganda nazista de Leni Riefenstahl, *O triunfo da vontade* (1935), e trabalhou em resposta direta a ele. A série enfrentou um desafio difícil: convencer uma nação recentemente não intervencionista da necessidade de se envolver na guerra.

São Eles:

PRELÚDIO DE UMA GUERRA

(Prelude to War), 1942, 52 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anatole Litvak // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Robert Heller, Eric Knight e Anthony Veiller // **Produção:** Frank Capra, Anatole Litvak // **Fotografia:** Robert J. Flaherty // **Montagem:** William Hornbeck // **Narração:** Walter Huston

O documentário mostra a ascensão do fascismo na Itália, Alemanha e Japão, os ataques à província chinesa da Manchúria (1931), à Etiópia (1935) e outros preparativos que desembocaram na Segunda Guerra Mundial.

O ATAQUE NAZISTA

(The Nazis Strike), 1943, 41 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anatole Litvak // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Eric Knight e Anthony Veiller // **Produção:** Frank Capra // **Montagem:** William Hornbeck // **Narração:** Walter Huston

Em 22 de junho de 1941 quando estavam sendo completados dois anos de guerra na Europa Ocidental, o mundo foi surpreendido com a notícia do início do ataque geral das forças alemãs contra a União Soviética.

DIVIDIR E CONQUISTAR

(Divide and Conquer), 1943, 57 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anatole Litvak // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein // **Produção:** Frank Capra, Joseph Sistrom // **Montagem:** William Hornbeck, William A. Lyon // **Narração:** John Litel, Anthony Veiller

Após devastar a Polônia e evitar um confronto com o exército russo, os alemães partem para conquistar a França.

A BATALHA DA INGLATERRA

(The Battle of Britain), 1943, 54 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anthony Veiller // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, S. K. Lauren // **Produção:** Frank Capra // **Montagem:** William Hornbeck // **Narração:** Walter Huston, John B. Hughes, Frieda Inescort

Em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, os soldados das Forças Aéreas britânica lutam contra uma possível invasão das forças alemãs ao território inglês.

A BATALHA DA RÚSSIA

(The Battle of Russia), 1943, 83 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anatole Litvak // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Robert Heller, Anatole Litvak, John Sanford e Anthony Veiller // **Produção:** Frank Capra // **Montagem:** William Hornbeck // **Narração:** Anthony Veiller

História dos soldados soviéticos diante dos nazistas, quando a Alemanha resolve invadir a União Soviética. Acreditando em uma batalha rápida, Hitler se engana profundamente e perde para a resistência do Exército Vermelho.

THE BATTLE OF CHINA

1944, 65 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anatole Litvak // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein // **Produção:** Anatole Litvak // **Montagem:** William Hornbeck // **Narração:** Anthony Veiller

Alemanha e Japão se uniram para conquistar o mundo livre durante a Segunda Guerra Mundial. Os japoneses tentavam invadir a China. A força bélica do Japão acreditava ser capaz de conquistar o gigantesco asiático, menosprezando o poder de defesa da China.

WAR COMES TO AMERICA

1945, 64 min, EUA (12 anos)

Direção: Frank Capra, Anatole Litvak // **Roteiro:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Anatole Litvak, John Sanford e Anthony Veiller // **Produção:** Frank Capra // **Montagem:** William Hornbeck // **Narração:** Walter Huston, Lloyd Nolan

Nesse documentário são retratados os valores que justificaram a participação dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial contra o eixo do mal, liderado por Alemanha, Japão e Itália.

**SESSÃO
DE FOTOS**





Mocidade audaciosa (The Power of the Press), 1928



Chuva ou sol (Rain or Shine), 1930



A flor dos meus sonhos (Ladies of Leisure), 1930



Loura e sedutora (Platinum Blonde), 1931



A mulher miraculosa (The Miracle Woman), 1931



O último chá do General Yen (The Bitter Tea of General Yen), 1932



Loucura americana (American Madness), 1932



A mulher proibida (Forbidden), 1932



A mulher proibida (Forbidden), 1932



O último chá do General Yen (The Bitter Tea of General Yen), 1932



Dama por um dia (Lady for a Day), 1933



A vitória será tua (Brodway Bill), 1934



Aconteceu naquela noite (It Happened One Night), 1934



Aconteceu naquela noite (It Happened One Night), 1934



O galante Mr. Deeds (Mr. Deeds Goes to Town), 1936



O galante Mr. Deeds
(Mr. Deeds Goes to
Town), 1936



Horizonte Perdido (Lost Horizon), 1937



Horizonte Perdido (Lost Horizon), 1937



Do mundo nada se leva (You Can't Take It with You), 1938



*Do mundo nada se
leva* (You Can't Take
It with You), 1938



A mulher faz o homem (Mr. Smith Goes to Washington), 1939



Adorável vagabundo (Meet John Doe), 1941



Adorável vagabundo (Meet John Doe), 1941



Esse mundo é um hospício (Arsenic and Old Lace), 1944



Esse mundo é um hospício (Arsenic and Old Lace), 1944



A felicidade não se compra (It's a Wonderful Life), 1946



Sua esposa e o mundo (State of the Union), 1948



Órfãos da tempestade (Here Comes the Groom), 1951

SOBRE OS AUTORES

ANTON BERGSTROM

Professor e pesquisador em diversas instituições nas áreas de Artes e Humanidades, especialmente Inglês e Estudos de Cinema. Doutor pela Wilfrid Laurier University. Admirador do cinema clássico. Fascinado por arquétipos e interessado também pela construção de gênero cinematográfico. Críticos de cinema e um dos fundadores do site 3 Brothers Film: <https://3brothersfilm.com/>

FRANK CAPRA (1897-1991)

Diretor, produtor e escritor de cinema americano nascido na Itália que se tornou a força criativa por trás de alguns dos mais premiados filmes hollywoodianos das décadas de 1930 e 1940 (*Aconteceu naquela noite*, *A mulher faz o homem*, *Do mundo nada se leva*, *A felicidade não se compra* etc.). Durante a Segunda Guerra Mundial, serviu no Corpo de Sinalização do Exército dos EUA e produziu filmes de propaganda, com destaque para a série *Porque lutamos*. Atuou como presidente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, trabalhou ao lado do Writers Guild of America e foi chefe do Directors Guild of America.

LAURA CROSSLEY

Professora de Cinema na Universidade de Bournemouth, com doutorado pela Universidade de Manchester. Sua tese investiga as noções de nação e identidade na trilogia *O senhor dos anéis*, de Peter Jackson. Suas áreas de interesse se concentram nas representações da identidade nacional britânica no cinema e na televisão, nas estrelas e no estrelato britânicos e na função da nostalgia no cinema.

ROGER EBERT (1942-2013)

Crítico de cinema mais famoso dos Estados Unidos, escreveu para o jornal *The Chicago Sun-Times* por quase 50 anos. Foi o primeiro crítico de cinema a ganhar o prêmio Pulitzer, em 1975. Fez história na TV Americana dos anos 80 ao lado do também crítico Gene Siskel em programas sobre cinema como *At the Movies* e *Siskel & Ebert & The Moveis*. Desde 1999, era o apresentador do festival de cinema Ebertfest, na cidade de Champaign, em Illinois. Desde seu falecimento, seu site homônimo (<https://www.rogerebert.com>) vem sendo administrado por sua esposa, Chaz Ebert, com a ajuda de uma série variada de colaboradores.

FILIPE FURTADO

Crítico e ex-editor das revistas *Paisà* e *Cinética*. Colaborou para espaços como *Contracampo*, *Cine Imperfeito*, *Cinequanon*, *Filme Cultura*, *Folha de S.Paulo*, *Zingu!*, *Cinelimite*, *The Film Journal*, *La Furia Umana* e *Lumiere* e *Rouge*. Mantém o blog *Anotações de um Cinéfilo* (<https://anotacoescinefilo.com>) e edita a revista online *Abismu* (<https://www.abismu.com.br>).

SANDRA E. LIM

Pesquisador e artista multimídia de filmes e vídeos. Fez mestrado em Estudos de Cinema pela University College Dublin e doutorado em Arte e Design pela Universidade de Brighton, no Reino Unido. Escreve regularmente resenhas críticas sobre uma variedade de filmes para plataformas digitais e impressas e também faz curtas-metragens experimentais de arte documental há mais de 10 anos. Sua pesquisa baseada na prática é informada pelas tradições britânicas de vanguarda e cinema experimental, e é caracterizada como performativa, musical e fundamentada na prática autoetnográfica e arquivística. Seus filmes e arte foram exibidos em galerias, ambientes acadêmicos e festivais de cinema, tanto local quanto internacionalmente. Seu trabalho de imagens em movimento é catalogado e distribuído pelo Canadian Filmmakers Distribution Centre Toronto, pela

plataforma canadense de *streaming* de filmes e vídeos sob demanda VUCAVU, bem como pelo Museu Virtual do Patrimônio Cultural Asiático-Canadense VMACCH.

ADRIAN MARTIN

Renomado crítico de cinema e arte radicado em Malgrat de Mar (Espanha). É autor de dez livros sobre cinema, incluindo *Mysteries of Cinema* (University of Western Australia Publishing, 2020). Mantém o site/arquivo, cobrindo 45 anos de escrita: <http://www.filmcritic.com.au>

FARRAN SMITH NEHME

Pesquisadora e crítica de cinema, escreve com regularidade para publicações como o *New York Post*, *Barron's*, *Wall Street Journal*, *Film Comment*, *Village Voice* e *Sight & Sound*. Publicou um romance, *Missing Reels* (Overlook Books, 2014). Mantém o *blog* *Self-Styled Siren* (<https://selfstyledsiren.substack.com>).

JOSÉ DE AGUIAR

José de Aguiar é diretor e produtor de cinema e TV há 17 anos. Atua há 12 anos como coordenador geral, curador e produtor executivo de mostras de cinema em centros culturais como Caixa Cultural, CCBB e CineSesc. Na Cai-

xa Cultural foi Produtor ou Curador de mostras como Cine Boliviano, Ken Jacobs, Vanguarda de São Francisco, Making Of, Syberberg, Barbara Hammer, Bertrand Blier, e Diretoras Negras do Cinema Brasileiro. Além disso realizou retrospectivas dedicadas aos cineastas Abel Ferrara, Samuel Fuller, Oscar Micheaux, Francis Ford Coppola, David Lean, Renoir, Cocteau, Antonioni, Spike Lee, Scorsese, Vera Chytilová, Lumiere, Mel Brooks, Fellini, Spielberg e Capra e ainda outras temáticas como o Novo Cinema Pernambucano, Dogma 95, Surrealismo e Vanguardas, Hong Kong e Estúdio Hammer, em espaços culturais como o CCBB e o CineSesc, entre 2012 e 2023.

JOSEPH MCBRAIDE

Professor do Departamento de Cinema da San Francisco State University. É roteirista, historiador e biógrafo, tendo escrito e editado dezesseis livros. Entre eles estão: *Frank Capra: The Catastrophe of Success* (1992), *Steven Spielberg: A Biography* (1997) e *Searching for John Ford* (2001). Foi repórter, revisor e colunista do *Daily Variety* em Hollywood por muitos anos. Seus créditos como roteirista incluem o musical *Rock 'n' Roll High School* (1979) e cinco especiais do American Film Institute Life Achievement Award na CBS-TV. Recebeu um Writers Guild of America Award, quatro outras indicações ao WGA Award, duas ao Emmy Award e uma ao Canadian Film Awards.

WAGNER PINHEIRO PEREIRA

Historiador e professor de História da América no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

EDUARDO REGINATO

Escritor, produtor, roteirista, diretor e crítico de cinema. Formado, mestre e doutor em Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador de ocultismo, ficção-científica, cinema e literatura de horror e fantasia. Na televisão foi diretor e roteirista do programa *Cinema Mundo*, do extinto canal Cine Brasil TV, e produtor dos programas *[Re]Corte Cultural* e *Arte com Sérgio Britto* na TV Brasil. Foi um dos curadores das mostras *Bertrand Blier e a Comédia da Provocação* (2017) – na Caixa Cultural SP –, *Mel Brooks – Banzé no Cinema* (2020), *Estúdio Hammer – A Fantástica Fábrica de Horror* (2021) e *Terry Gilliam – O Onírico Anarquista* (2022) nos CCBBs do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

JONATHAN ROSENBAUM

É um dos críticos mais importantes dos EUA. Entre os seus livros estão: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Johns Hopkins University Press, 2004),

Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition (University Of Chicago Press, 2010) e *Moving Places: A Life at the Movies* (University of Califórnia Press, 1995). Mantém o site <https://www.jonathanrosenbaum.net/>

OLIVIA RUTIGLIANO

Editora associada da Lit Hub's CrimeReads (<https://lithub.com>). Escreve sobre cinema e literatura para variadas publicações, como *Book Marks*, *Vanity Fair*, *Vulture*, *Lapham's Quarterly*, *Public Books*, *The Baffler*, *The Toast* e *Truly Adventurous*. É doutoranda e bolsista Marion E. Ponsford nos departamentos de Literatura e Teatro Inglês/Comparativo da Universidade de Columbia, onde se especializou em literatura e entretenimento do século XIX e início do século XX.

DANIELLE SOLZMAN

Crítica transgênero de cinema baseada em Chicago. É integrante do Critics Choice Association, da Society of LGBTQ Entertainment Critics, da Alliance of Women Film Journalists, da Online Association of Female Film Critics, da Online Film Critics Society e da Online Film & Television Association. Escreve roteiros para cinema e mantém um site, Solzy at the Movies (<https://www.solzyatthemovies.com>)

RICHARD SOWADA

Diretor do Revelation Perth International Film Festival, na Austrália. Foi Chefe de Programação do Australian Centre for the Moving Image (ACMI) em Melbourne de 2007 a 2015. Tem larga experiência na curadoria, distribuição, programação e produção em diversos eventos, retrospectivas e festivais. Desenvolveu uma dissertação de mestrado sobre os filmes de propaganda de Frank Capra na Segunda Guerra Mundial pela University of Technology Sydney.

**CRÉDITOS
FINAIS**

MOSTRA FRANK CAPRA

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO

Firula Filmes

CURADORIA

Eduardo Reginato e
José de Aguiar

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Julio Bezerra
Marina Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Jaiê Saavedra

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA

Rafael Bezerra

PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS

José de Aguiar

PRODUÇÃO LOCAL

Renata Costa (CCBB SP)
Marco Antônio Bonatelli (CCBB RJ)

IDENTIDADE VISUAL

Igor Moreira da Silva
Jandê Saavedra Farias

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL

Airtime Transportes

ACESSIBILIDADE

Oriente-se
Educalibras

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Elizangela Ferreira - Atti
Comunicação (SP)
Claudia Oliveira (RJ)

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Eduardo Reginato e
José de Aguiar

PRODUÇÃO EDITORIAL

Jaiê Saavedra
Julio Bezerra
Marina Pessanha

AUTORES

Adrian Martin
Anton Bergstrom
Danielle Solziman
Eduardo Reginato
Farran Smith Nehme
Filipe Furtado
Frank Capra
Jonathan Rosenbaum
José de Aguiar
Joseph McBride
Laura Crossley
Olivia Rutigliano
Richard Sowada
Roger Ebert
Sandra E. Lim
Wagner Pinheiro Pereira

TRADUÇÃO

Eduardo Reginato
Francisco Vidal
Guilherme Coimbra
Jaiê Saavedra
Joana Negri
José de Aguiar
Julio Bezerra
Marina Pessanha

REVISÃO

Clarissa Vasconcellos
Manuela Medeiros

PROJETO GRÁFICO

Igor Moreira da Silva
Jandê Saavedra Farias

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Frank Capra [livro eletrônico] / organização e idealização Eduardo Reginato, José de Aguiar ; produção editorial Jaiê Saavedra, Julio Bezerra, Marina Pessanha. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Firula Filmes, 2023.
PDF

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-68159-10-1

1. Capra, Frank, 1897-1991 2. Cinema
3. Cineastas 4. Cineastas - Estados Unidos
I. Reginato, Eduardo. II. Aguiar, José de.
III. Saavedra, Jaiê. IV. Bezerra, Julio.
V. Pessanha, Marina.
23-159644 CDD-791.43092

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas : Produção e direção : Memórias
791.43092

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

ISBN: 978-85-68159-10-1





Produção

FIFULA

Realização



CENTRO CULTURAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO