



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

Frank Capra

Parábolas da Crise: a atualidade do cinema de Frank Capra

Débora Monteiro Gonçalves

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Nogueira

Covilhã, Outubro de 2012

Dedicatória

Ao meu avô Alberto, o maior sonhador que alguma vez conheci...Obrigada!

Agradecimentos

Aos meus pais, à minha irmã, aos meus avós Nila e Alberto.

Aos meus amigos: Ana Filipa Proença, Diana Teixeira, Diogo Carvalho, Diogo Pinhal, Fernando Cabral, Helder Faria, Inês Lebreaud, Kátia Rio, Luís Sérgio, Paulo Ribeiro, Rafael Rodrigues, Sofia Boa-Alma, Susana Fernandes, Tiago Carvalho e Vasco de Oliveira.

Ao orientador desta dissertação, Professor Doutor Luís Nogueira.

Prefácio

“My advice to young film-makers is this: don't follow trends, start them!”

Frank Capra

Resumo

A presente dissertação toma como principal objecto de estudo a vida e o legado de Frank Capra.

A decisão prendeu-se com a curiosidade de melhor conhecer um autor que muitos cineastas contemporâneos tomam como referência nas suas próprias obras. Assim, esta análise toma como linha condutora a contextualização da crise económica que o “Cinema Americano Clássico” trabalhou tão bem, bem como as próprias experiências de vida que Capra usou nos seus filmes. As conclusões oferecidas pela análise da obra de Capra serão posteriormente confrontadas com a sociedade actual e a semelhança entre essas duas realidades distintas reforçará a sugestão de que Frank Capra abordou também nos seus filmes a crise económica e de valores que actualmente se enfrenta.

Será ainda objecto de estudo a personagem-tipo de Capra, conhecida por herói capriano, que representa o ingénuo e bondoso homem americano, que sobrepondo os bons valores ao cinismo existente na sociedade, permitiu que muitas pessoas se identificassem com os protagonistas dos filmes de Capra, tornando-o um cineasta que conseguiu passar de uma maneira criativa a sua mensagem para os espectadores.

Palavras-chave

Cinema Clássico, Crise Económica, Propaganda, Sociedade

Abstract

This dissertation aims to study the life and legacy of Frank Capra.

The choice of this particular filmmaker responds to the curiosity of better understanding a reference for many contemporary filmmakers. Therefore, this paper takes as guideline the economic crisis that the “American Classical Cinema” so thoroughly represented, as well as the personal life experiences that Capra used in his films. Additionally, the conclusions will be confronted with modern-day society, suggesting that Capra could have predicted the economic crisis as well as a profound value crisis.

On the other hand, Capra’s type-character will also be considered his hero, as it will be argued represents the naïve and kind American, who overlaps good values with cynicism, allowing many people to identify themselves with the protagonists of his films. Thus, Frank Capra can be considered a filmmaker who managed to send his message creatively to his viewers.

Keywords

Cinema; Classic; Crisis; Economic; Propaganda; Society

Índice

Introdução	1
1. A crise como tema no Cinema Americano Clássico	3
2. Frank Capra: a vida nos filmes	10
3. Frank Capra: O seu estilo	14
4. Quando a relutância vence o cinismo: o herói capriano	22
5. Entretenimento com uma mensagem: os valores de Capra	31
6. Mensagem como influência: o legado criativo de Capra	37
7. Os filmes da crise: a atualidade de Capra	58
Conclusão	68
Filmografia	70
Bibliografia	72
Índice Remissivo	74

Introdução

Francesco Rosario Capra, comumente conhecido como Frank Capra, foi um cineasta que marcou o mundo cinematográfico da época daquele que ficou conhecido como *Cinema Clássico Americano*.

Após uma curta-metragem de projecto final que não correspondeu às expectativas, cuja principal referência era o aclamado filme *“It’s a Wonderful Life”*, de Frank Capra, de 1946, nasceu o interesse de aprofundar, no âmbito da conclusão do 2º Ciclo de Estudos - Mestrado em Cinema, os meus conhecimentos sobre o legado cinematográfico deste grande visionário e artista. Para além da referência que o filme *“It’s a Wonderful Life”* teve no projecto acima mencionado, outro factor que contribuiu para a escolha do tema da presente dissertação prende-se com o interesse pelo cinema Clássico.

Seguiu-se a escolha do tema propriamente dito. Achei necessário relacionar o trabalho de Capra com algo actual e não ficar limitada à sua obra. Assim, visto que, os filmes do cineasta comungam entre si no tema da crise económica, e como actualmente este é o assunto que marca o dia-a-dia mundial, pensei que seria interessante mostrar como filmes que foram produzidos nas primeiras décadas do século XX podem caracterizar a actualidade. O seguinte trabalho consistiu, então, no visionamento de alguns filmes da vasta filmografia de Frank Capra, cuja compreensão total depende também do conhecimento de alguns aspectos da vida pessoal do realizador, que viveu a crise de valores e económica que se vivia na sociedade americana nas primeiras décadas do século XX, a qual podem ser comparada à crise social e económica actual. Como os filmes referem momentos marcantes da vida do cineasta, bem como traços da sua personalidade, a tarefa consistirá em relacionar a realidade ficcionada dos filmes de Frank Capra com a sociedade actual. Será ainda apresentada a influência visível do cineasta ao longo da história do cinema, e como na última década a economia está a ser retratada pela arte cinematográfica.

No entanto, e como Capra não foi o único cineasta a trabalhar o tema da crise, primeiramente, será feita uma contextualização histórica desta temática no cinema, isto é, como ela foi retratada por outras obras e em géneros cinematográficos como o drama, a *screwball comedy* e o musical.

Como Capra acreditava no poder do cinema e prezava a educação, acreditando que esta deveria ser acessível a todos, para além das obras ficcionais do cineasta serão ainda feitas referências às duas séries documentais em que o autor trabalhou, *“Why We Fight”*, sobre a Segunda Grande Guerra, e *“The Bell Laboratory Science Series”*, sobre ciência.

Para além das temáticas referidas, será ainda analisado o estilo do cineasta, que muito se assemelha ao estilo praticado por outros cineastas contemporâneos, bem como a construção das suas personagens icónicas, que muito se assemelham entre si, e tentar encontrar referências destas, directa ou indirectamente, em personagens de filmes que

tenham sido produzidos recentemente, o que leva a uma tentativa de revelar cineastas e realizadores actuais que tomam Frank Capra e o seu trabalho como uma inspiração.

Por último, o capítulo final deste trabalho denomina-se “Os filmes da crise: a actualidade de Capra” e consiste na caracterização da situação social e económica mundial e como esta está a ser trabalhada a nível cinematográfico.

1. A crise como tema no Cinema Americano Clássico

Frank Capra foi indubitavelmente um dos mais importantes cineastas do seu tempo.

Através dos seus filmes garantia não apenas entretenimento, como a divulgação dos bons valores americanos, retratando ainda a sociedade americana e mundial.

Podemos dividir a sua filmografia em duas partes distintas. Uma, mais optimista, trabalhou temas como o “*American Way of Life*” e o “*American Dream*”. A outra, mais pessimista, embora confiante em novos e melhores tempos para o povo norte-americano. Neste caso, os temas relacionavam-se directamente com a Grande Depressão de 1929, que causou o aumento das taxas de desemprego, a queda do PIB de vários países e quebras na produção industrial e na bolsa de valores, as políticas do *New Deal* e a Segunda Grande Guerra Mundial (1939 - 1945).

Esta preocupação inspirou a série documental “*Why We Fight*”, composta por sete episódios, que apresentam a mensagem optimista do Presidente Franklin Roosevelt¹, que recorria fortemente à propaganda para, através dos meios de comunicação, convencer a população a aceitar certas ideias, a apoiar certas personalidades ou, até mesmo, a consumir determinados produtos.

Durante a Segunda Grande Guerra, o cinema popularizou-se pois servia como escape à difícil realidade que se vivia. Nesse sentido, a administração de Franklin Roosevelt encomendou inúmeros filmes, a vários cineastas, sobre a temática da guerra e da crise. É disso exemplo, John Ford com “*The Grapes of Wrath*” (1940).

“*The Grapes of Wrath*”, baseado na obra homónima de John Steinback, é uma crónica sobre a proletarização do trabalho, que narra a realidade dos arrendatários expulsos das suas quintas durante a década de 30, no estado de Oklahoma. Devido a um fenómeno natural, as terras tornaram-se improdutivas, e o sistema de arrendamento falhou, fazendo com que fossem tomadas pelos bancos e com que as famílias fossem expulsas, obrigando-as a emigrar.

A narrativa desenvolve-se em torno de um ex-recluso, Thomas Joad (Henry Fonda), que retorna a casa, numa cidade no interior de Oklahoma. Além da sua, vê que as demais famílias dos arrendatários da região foram expulsas das suas terras sendo obrigadas a emigrarem para a Califórnia. Ao longo do filme, acompanhamos a viagem pela Route 66 e as dificuldades, como a fome e a precariedade, da família Joad em acampamentos de pessoas sem-terra, sinal de segregação social que representam tudo aquilo que a América queria

¹ Franklin Roosevelt - (1882-1945) foi o 32º Presidente dos EUA. Desenvolveu uma política inovadora de protecção às indústrias e à agricultura, atribuindo benefícios fiscais, subsídios e créditos agrícolas, promovendo a destruição dos stocks e concedendo indemnizações aos mais prejudicados. Em 1935, empreendeu reformas sociais, entre as quais a criação da Segurança Social, a aplicação da lei de Wagner, que estabelece o direito à reforma por velhice e invalidez, bem como a criação do fundo de desemprego. Em 1938, o Fair Labor Standard Act regulamentou as relações entre patronato e trabalhadores, tabelando o salário mínimo, reduzindo o horário semanal para 44 horas e propondo a negociação conjunta dos contratos colectivos de trabalho.

ocultar. A isto, acrescenta-se o facto de serem vistos pelos cidadãos das cidades que agora ocupam como rivais, que temem que os sem-terra tomem os seus empregos. É-nos ainda apresentada a personagem de Casey (John Carradine), no segundo campo de imigrantes em que ficam, um ex-pastor que toma consciência dos problemas sociais inerentes ao funcionamento da sociedade, como a exploração da mão-de-obra que leva à degradação moral e física dos cidadãos.

Ao longo da viagem pela Route 66, o avô de Thomas, interpretado por Charley Grapewin, morre, sendo enterrado num descampado junto à estrada. Como já tinha enfrentado uma pena por homicídio, Thomas escreve uma carta a explicar o que aconteceu e deixa-a junto ao corpo, para, no caso deste ser encontrado, não ser investigado como um homicídio. Ao longo da viagem, conhecem um homem que já esteve na Califórnia por motivos idênticos, que se ri pelo optimismo que esta família tem acerca das condições que pensam haver na *terra prometida*.

Ao chegarem ao primeiro acampamento de imigrantes, a família Joad depara-se com condições precárias, com fome e com desemprego. Depois de saírem deste campo e se mudarem para outro, Thomas pelo seu espírito curioso, acaba por se envolver em mais um crime. Para defender Casey, Thomas comete inadvertidamente o homicídio de um guarda. Após as investigações no acampamento a família Joad consegue fugir e seguir viagem sem qualquer acusação. Devido a percalços com a carrinha em que seguiam viagem, Thomas e a família descobrem um terceiro acampamento, "*Farmworker's Wheat Patch Camp*", dirigido pelo equivalente ao Ministério da Agricultura. Este acampamento encontrava-se em boas condições, mostrando assim uma preocupação por parte do governo com bem-estar dos seus cidadãos. O filme acaba com a vontade de Thomas decidir continuar a espalhar a mensagem de Casey, que tem como objectivo mudar o mundo através de uma reforma social.

No entanto, o projecto Hollywoodesco mais ambicioso sobre a guerra, encomendado pelo Governo, consistiu na realização de uma série de sete documentários intitulada "*Why We Fight*". A tarefa coube a Frank Capra, que nunca tinha realizado um documentário anteriormente, mas que prometeu a George Marshall: "*I'll make the best darn documentary films ever made*". [1]

Para a concretização desta série, Capra teve acesso às melhores tecnologias existentes, imagens de arquivo (exemplo: "*Triumph of the Will*", de Leni Rieffestahl, 1934), bem como o apoio de figuras públicas, como Walter Huston, que narrou os sete documentários. A série "*Why We Fight*" é conhecida por denunciar não só o fanatismo pelos valores nazis e mostrar as suas consequências, designadamente o Holocausto (que para além do povo judeu tinha ainda como vítimas os eslavos, ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová, doentes mentais e deficientes), mas também o racismo japonês perante outras raças e culturas.

Segundo Donald Willis,

"Depending on one's political point of view and on what Capra film or films

or parts of Capra films one is talking about, Frank Capra is an advocate of communism, fascism, marxism, populism, conservatism, mccarthyism, new-deallism, anti-hooverism, jingoism, socialism, capitalism, middle-of-the-road-ism, democracy, or individualism". [2]

Em 1951, Frank Capra revelou a sua ideologia política, ao confirmar que desde 1920, o seu voto sempre fora a favor dos Republicanos: *"No Red would have voted against Roosevelt"*. [3] Após a confirmação do terceiro mandato do Presidente, o cineasta declarou *"Roosevelt was getting too big for the country's good. I am passionately against dictatorship in any form"*. [4] A sua desconfiança pela política do país era compensada pela sua crença na liberdade individual e na criação de sociedades responsáveis. Anos mais tarde, Katherine Hepburn (1907 - 2003) descreveu Capra como sendo *"a real American of the old days. He believed in freedom"*. [5]

É importante esclarecer que o Partido Republicano da década de 30 é bastante diferente do actual Partido Republicano. Na década de 30, encontrava-se muito próximo dos ideais propostos por Abraham Lincoln, Theodore Roosevelt e Robert LaFayette, que consistiam na regulação das corporações, no desejo de atribuir direitos políticos aos cidadãos afro-americanos e na adopção de processos democráticos nas eleições de funcionários públicos.

A vida do pós-guerra não se tornou tão temível como Capra previa. Os programas de seguro e os depósitos federais fizeram com que as falências bancárias rareassem e diminuíssem durante alguns anos. Instituições como a *"George Bailey's Building and Loan"* (*"It's a Wonderful Life"*, 1946), tiveram um importante contributo social, especialmente na construção de novos subúrbios, que tornaram reais alguns sonhos e ideais vividos pelas personagens de Capra.

A primeira produção cinematográfica de Frank Capra a tratar o tema da Grande Depressão foi a longa-metragem *"American Madness"* (1932). Resumidamente, *"American Madness"* conta a história de Thomas Dickson (Walter Huston), presidente de um banco, alvo de críticas de outros dirigentes do banco após decidir implementar uma política de empréstimos financeiros para os menos favorecidos. Para agravar a situação, decide também oferecer um emprego a um ex-presidiário. O antagonista fica a cargo de Gavin Gordon, que dá vida a Cyril Cluett. Aliado à infeliz esposa de Dickson, Phylis (Kay Johnson) realiza um assalto à instituição bancária com o intuito de conseguir saldar dívidas de jogo. Sendo a narrativa apresentada no contexto da Grande Depressão, e devido à especulação que sempre existe em casos de tamanha magnitude, assiste-se à instalação do pânico entre a população, que receando a falência da instituição, se dirige em massa ao banco para levantar as suas economias. De facto, a iminente falência nunca é decretada, pois os beneficiários da política de Dickson decidem ajudá-lo a convencer o resto da população a acreditar na estabilidade daquela instituição bancária.

Em *"Mr. Smith Goes to Washington"* (1939), Mr. Smith lida com a corrupção política e

com o dilema, comum a todos os políticos, entre o pragmatismo político e o idealismo político.

“*Meet John Doe*” (1941) demonstra como os *media*, neste caso os jornais, conseguem facilmente manipular uma sociedade, facto verificado recentemente, quando a Administração Bush² fez campanha para justificar a invasão do Iraque.

Um tema comum nos filmes de Capra é o poder da imprensa para transformar e influenciar toda uma comunidade. Apesar de Frank Capra se identificar com a cultura e valores americanos, sempre conseguiu distinguir o que a sociedade norte-americana apresentava de mau e de bom, compreendendo assim que, por vezes, associações, como a imprensa, podiam ser malignas.

Todavia, o género cinematográfico que mais se destacou na produção de filmes com a crise como temática foi o musical.

Desde o nascimento do cinema, houve várias tentativas de tornar as imagens cinematográficas mais próximas do real através do som. Em 1926, a Warner Bros. lançou pela mão de Alan Crosland o primeiro filme sonoro, “*Don Juan*”, que apesar de ter uma narrativa muda, foi realizado no sistema Vitaphone³, com música e efeitos sonoros pré-gravados. Um ano depois, surge o primeiro filme falado, “*The Jazz Singer*”, também ele realizado por Alan Crosland. Tal como o primeiro, a sua narrativa era muda, mas a alternância com sequências musicais e faladas fê-lo tornar-se num marco da história do cinema. “*The Jazz Singer*” não pode ser considerado um musical, mas a sua importância deve-se ao facto de ter instaurado as bases do cinema sonoro e mostrado a importância da música na manifestação de sentimentos e desejos das personagens.

Com o aparecimento do som, surgiu a necessidade de controlar tudo o que acontecia no estúdio, visto que qualquer barulho indevido significava perda de tempo, trabalho e, principalmente, dinheiro. A dificuldade técnica de se gravar em ambientes externos fez com que as rodagens se limitassem cada vez mais a estúdios, pois tornava-se mais fácil para a captação de som, acabando por favorecer o aparecimento do género musical.

Inicialmente procurou-se testar narrativas que funcionassem no cinema sonoro, tendo sido os espetáculos da Broadway uma fonte de inspiração e adaptação de histórias, devido aos números de canto e dança. A Broadway nunca deixou de ser uma fonte de inspiração, mas o cinema musical foi ganhando um espaço próprio.

Com o *crash* bolsista de 1929 em Nova Iorque, o aparecimento do género musical deu-se num período pouco promissor da história Norte-Americana. No entanto, o cinema,

² George W. Bush - (1946) foi o 43º presidente dos Estados Unidos da América. Após os ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001, anunciou uma guerra global contra o terrorismo. Nesse sentido foram ordenadas invasões ao Afeganistão e ao Iraque, tendo sido esta última motivo de maior contestação sobre o real motivo da invasão do exército norte-americano. Ao longo do seu mandato foram feitas reformas na economia, saúde, educação e segurança social, que não foram bem sucedidas, tornando Bush um presidente impopular entre os seus concidadãos e perante a sociedade mundial.

³ Vitaphone - sistema desenvolvido na cidade de Nova Iorque pela Bell Productions, que pertencia à Western Electric Company. O som era gravado em disco e posteriormente sincronizado com as imagens. A Warner Bros. adquiriu a patente sobre o sistema e denominou-o de Vitaphone.

principalmente o musical, serviu como forma de escape, devido à sua espetacularidade e entretenimento, que se traduziam numa mensagem de esperança na vinda de dias melhores. O presidente Roosevelt, por exemplo, referiu-se aos musicais de Shirley Temple da seguinte forma,

“Quando o estado de espírito do povo está mais baixo do que em qualquer outra época, como durante a Grande Depressão, é esplêndido que por apenas quinze centavos um Americano possa ir ao cinema e ver o rosto sorridente de uma criança.” [6]

O filme musical teve, então, um papel importante para a estabilização da sociedade norte-americana durante uma das fases mais sombrias da sua história. A receita proveniente dos filmes no estrangeiro aumentava, o que ajudou a manter a indústria nos tempos de crise. A narrativa clássica foi fundamental para o desenvolvimento do género ao envolver o espetador na fantasia e na liberdade que o musical promovia, através das sequências de canto e dança que davam continuidade à história.

Nos primeiros anos do género musical, predominava a estrutura narrativa do melodrama, que deu lugar a um carácter mais romântico na década de 30. Em 1933 o género ganha uma nova dinâmica com o trabalho de Busby Berkeley⁴ em filmes como *“42nd Street”* (1933) e *“Gold Diggers of 1933”* (1933), que retratam a crise vivida na sociedade norte-americana. Para Martin Scorsese, o trabalho de Berkeley traduz-se da seguinte forma:

“Os filmes de Berkeley eram vistos como puro entretenimento, mas às vezes ele encenava sua magia com a cruel realidade da vida Americana submetida às agruras da Depressão. Sempre alargando os limites do género musical, ele chegou à ousadia de coreografar tragédias humanas”. [7]

“42nd Street” apresenta-nos dois produtores musicais que procuram um espetáculo musical para produzirem. Para tal, contratam um conhecido encenador da Broadway, Julian Marsh (Warner Baxter), que, ao encontrar-se doente, decide encenar o espetáculo com o intuito deste ficar na memória como o seu melhor trabalho. Financiado por um senhor de idade avançada e rico, que não tinha sido afectado pela crise, o espetáculo era um pretexto para lançar a sua amante, Dorothy Brock (Bebe Daniels), na indústria, que a par do seu caso por conveniência com um homem mais velho e rico, mantinha um relacionamento amoroso com uma antiga paixão de *vaudeville*. Aos espectadores é mostrado todo o processo de pré-produção e produção do espetáculo, como por exemplo, as audições. Entre as coristas estão Ann Lowell (Ginger Rogers), Lorraine Fleming (Una Merkel) e Peggy Sawyer (Ruby Keeler),

⁴ Busby Berkeley – (1895-1976) Naceu em Los Angeles. Além de ter servido no exército, foi um dos mais importantes coreógrafos e cineastas do género musical norte-americano. Ficou conhecido por desenvolver ousadas e complexas coreografias, que eram filmadas em diferentes ângulos e posições de câmara.

esta última dando vida a uma jovem ingénua e indefesa que tenta a sua sorte no mundo do teatro. Na véspera da estreia do espetáculo Dorothy torce um pé e surge a oportunidade de Peggy de substituir a colega. O espetáculo em si é dividido em três números. No primeiro número, Billy Lawell (Dick Poweel) canta “*Young and Health*” para uma jovem loira, cercado por dezenas de coristas. O segundo número pertence a Peggy, que representa uma mulher recém-casada em lua-de-mel. A música escolhida para esta parte é “*Shuffle off to Buffalo*”. O terceiro acto pertence a Billy e Peggy que cantam e dançam sobre a movimentada Rua 42, rua que era conhecida pelos seus importantes teatros e pelos bons espetáculos. São mostradas cenas violentas, em que um homem bate na mulher, um assassinato ou prostitutas a negociarem com os seus clientes. É-nos ainda mostrado o trânsito, o movimento das mais variadas pessoas das mais variadas classes sociais e a rivalidade teatral da esquina com a Broadway. A música cantada por Billy e Peggy fala sobre o facto de todos se encontrarem na rua 42, onde as classes mais desfavorecidas encontram a elite. É nesta rua que, através do canto e da dança, independentemente das dificuldades sentidas, todos igualam as suas diferenças. Podemos afirmar que o filme retrata uma sociedade em que jovens mulheres sonham e procuram no mundo do espetáculo um futuro melhor, visto ser este a única indústria que consegue obter lucros durante a Grande Depressão.

Por sua vez, “*Gold Diggers of 1933*” retrata a erotização feminina. Tal como “*42nd Street*”, “*Gold Diggers of 1933*” retrata a vida de quatro coristas, Polly (Ruby Keeler), Carol (Joan Blondell), Trixie (Aline MacMahon) e Fay (Ginger Rogers). Inicialmente, três das quatro raparigas descobrem que um produtor, Barney Hopkins (Ned Sparks), está a planear um novo espetáculo, e recebem do próprio a promessa de virem a participar no seu novo trabalho, assim que este conseguir arranjar um patrocinador. A música de abertura é interpretada por Fay e chama-se “*We’re in the money*”; ouvimo-la enquanto o elenco do espetáculo ensaia. Neste momento, o ensaio é interrompido pela polícia devido às dívidas contraídas pelo produtor junto dos seus credores. Mais tarde, Barney ouve acidentalmente Brad Roberts (Dick Powell), namorado de Polly, a tocar piano e a cantar. Reconhecendo o talento do rapaz, Barney consegue que Brad não só escreva e componha músicas para o seu novo espetáculo, como ainda consegue que este se torne seu patrocinador. O que ninguém sabe é que Brad é proveniente de uma família abastada. Ao substituir um outro colega durante a apresentação do espetáculo, o jovem milionário vê a sua identidade revelada nos jornais. Ao saberem da vida que o jovem actor/músico/compositor leva, o seu irmão Lawrence (Warren William) e o seu advogado Fanuel (Guy Kibbee), decidem fazer uma viagem até Nova Iorque com o objectivo de impedirem Brad de ser seduzido pelas chamadas “caçadoras de fortunas”, e acabarem com o romance entre Brad e Polly. No entanto, ambos se apaixonam, Lawrence por Carol e Fanuel por Trixie.

No entanto, as referências à guerra são uma constante. “*Remember my forgotten man*” critica a guerra e as suas consequências, retratando uma sociedade onde as mulheres tiveram de aguentar, com sacrifício e sofrimento, a partida dos seus homens para a guerra e vê-los a regressarem psicologicamente abalados, a deixarem-se perder na bebida e a

tornarem-se mendigos, numa sociedade que se encontra economicamente e moralmente abalada pela crise, ao mesmo tempo que são tratados como escória pelo resto da sociedade que os deveria receber como heróis. Neste filme, a guerra é, inicialmente, apresentada como uma máquina maravilhosa que promete aos jovens grandes oportunidades. Não passando de uma desilusão, a guerra faz com que estes se tornem infelizes e indivíduos incapazes de se voltarem a adaptar à sociedade onde viviam e pela qual lutaram, tornando-se mesmo desrespeitados por esta.

Passada a guerra, o patriotismo estimulado por esta no cinema musical caiu por terra, fazendo os musicais voltarem-se novamente para o entretenimento popular.

2. Frank Capra: a vida nos filmes

Nascido a 18 de Maio de 1897, numa pequena vila perto de Palermo, de nome Bisacquino, na Sícília, Francesco Rosario Capra, era um dos sete filhos de Salvatore Capra e Sarah Nicolas, dois camponeses analfabetos.

Com seis anos de idade, a oportunidade de ir viver para os Estados Unidos, considerada a nação em ascensão, bateu-lhe à porta, graças a uma carta que o seu irmão desaparecido, Ben, enviou à família, contando as oportunidades que a Terra Nova oferecia. Sem muita hesitação, os pais de Capra embarcaram nesta aventura a bordo do navio Germania, com quatro dos seus filhos, incluindo Francesco. Esta viagem teve um grande impacto na vida de Francesco, um impacto negativo, como o cineasta várias vezes constatou: *"There's no ventilation, and it stinks like hell. They're all miserable. It's the most degrading place you could ever be."* [8] E acrescenta: *"Oh, it was awful, awful. It seems to always be storming, raining like hell and very windy, with these big long rolling Atlantic waves. Everybody was sick, vomiting. God, they were sick. And the poor kids were always crying."* [9]

Chegados a Nova Iorque no dia 23 de Maio, esta família italiana logo se mudou para a *cidade dos anjos*, na Costa Oeste do país, a 3 de Junho. Aqui, tomou a decisão da sua vida. Não por vergonha das suas origens, mas com vontade de vingar na vida, Francesco decidiu que deveria apostar na sua educação, e em Setembro de 1903 deu início ao seu percurso escolar na Castelar Elementary School, passando em 1909 para a Los Angeles' Manual Arts High School. O resto da família não via a necessidade de Francesco continuar os estudos, mas o futuro cineasta finalmente conseguiu o apoio do pai e continuou a sua jornada escolar. *"My mother would slap me around; she wanted me to quit school. My teachers would urge me to keep going...I was going to school because I had a fight on my hands that I wanted to win."* [10]

Sabendo das dificuldades económicas com que a família ainda se debatia, o jovem rapaz tornou-se um "trabalhador-estudante". Começou por vender jornais na rua até acabar o ensino secundário. Depois foi músico, tocando em bordéis do distrito de Los Angeles. Ainda durante o ensino secundário, Capra começou a descobrir uma das suas paixões, o teatro, tomando o gosto por trabalhar no *backstage*, especialmente em iluminação.

Ainda contra vontade da família, que apesar de tudo o decidiu ajudar financeiramente, Capra decidiu concorrer para a universidade em 1915 e entrou na Throop College of Technology (mais tarde conhecida por California Institute of Technology) onde estudou Engenharia Química, curso que acabou em 1918. Durante este período conciliou os estudos com vários trabalhos, entre os quais tocar banjo em discotecas e trabalhar na lavandaria do campus escolar.

Fisicamente, Francesco era um rapaz baixo e atarracado, adepto de actividades ao ar livre, tais como a caça e a pesca. Ainda durante o ensino superior, Francesco não deixou de

lado a sua paixão pelas artes e inscreveu-se em disciplinas de poesia, que logo lhe deram a vontade de começar a escrever, *"It was a great discovery for me. I discovered language. I discovered poetry. I discovered poetry at Caltech, can you imagine that? That was a big turning point in my life. I didn't know anything could be so beautiful."* [11] Após completado o ensino universitário, Francesco choca de novo a sua família ao recusar encontrar emprego e alistarse no exército.

Com o falecimento do seu pai no seguinte ano, e com um estado de saúde fragilizado pela contração da gripe espanhola⁵, Capra voltou a casa da mãe. Durante a sua recuperação, conseguiu, finalmente, naturalizar-se como cidadão americano, mudando o seu nome para Frank Russel Capra.

Até ao ano de 1915, data do seu primeiro filme, Frank ocupou-se em empregos precários em áreas tão diversas como a agricultura e a figuração em filmes. Estes empregos deram-lhe uma visão mais realista da sociedade em que vivia, que em muito o influenciaram na construção das suas personagens, nomeadamente na construção do herói capriano. Em Hollywood, Capra começou a trabalhar como guionista para curtas-metragens de comédia, as chamadas *gagman*, de Hal Roach e Mack Senett, protagonizadas pelo conhecido comediante Harry Langdon. Quando este último decidiu acabar a sua parceria com Roach e Senett, convenceu Frank a tornar-se seu aliado e colaborador, dando-lhe a oportunidade de finalmente realizar as produções independentes *"Tramp, Tramp, Tramp"* (1926), *"The Strong Man"* (1926) e *"Long Pants"* (1927). Consequentemente, Capra foi considerado, pela imprensa e por profissionais da área, a chave de sucesso de Harry Langdon. Este não gostando de tais afirmações, despediu o jovem cineasta. Capra começou então a sua colaboração com a Columbia Pictures, na altura um estúdio independente, dirigido por Harry Cohn.

Os filmes de Frank Capra têm uma forte componente autobiográfica, muitas vezes mais acentuada que a sua própria autobiografia *"Frank Capra: The Name Above the Title"*, como o próprio afirmava:

"I think every man's picture is in sense an autobiography. The films you make - put them together and you've got the man's autobiography pretty well there somewhere, if he's the filmmaker and not just the employee. And so this feeling to make pictures about the common people was just my answer. As an immigrant kid coming over here I liked the common people, and you know, I wanted to sing their songs." [12]

Em primeiro lugar, nos seus filmes é visível a sua situação como imigrante siciliano no início dos anos 20 nos Estados Unidos da América. Depois, outro acontecimento marcante na vida de Capra, a morte do pai, é repetitivamente representado na sua obra. De facto, o

⁵ Gripe Espanhola - pandemia mundial que surgiu em 1918. Foi causada por uma mutação do vírus influenza.

primeiro grande acontecimento de muitos dos seus filmes é a morte da figura paternal e/ou autoritária da vida do protagonista. Como exemplos, apresento os seguintes filmes: “*The Miracle Woman*” (1931), morte do pai de Florence Fallon; “*Mr. Smith Goes to Washington*”, morte do pai de Jefferson Smith; “*It’s a Wonderful Life*”, morte do pai de George Bailey. Normalmente, a morte das figuras paternas, desperta no(a) protagonista uma profunda crise emocional, aliada de uma crise vocacional, de identidade e de auto-confiança, que o leva a estados de desespero e confusão.

Estas crises depressivas que recaem sobre os protagonistas são depois ultrapassadas pela ajuda que estes recebem por parte de amigos e dos seus interesses amorosos, que se transformam para eles numa espécie de figuras paternas/maternas, pois preocupam-se com os seus estados físicos e emocionais, tornando-se eles os seus salvadores. A insistência de retratar a morte de uma das figuras parentais é ainda de maior importância, e nota-se que abalou profundamente a vida do cineasta, porque ao longo da sua vida, o pai foi o seu porto de abrigo, foi aquele que durante o seu crescimento o apoiou incondicionalmente nas suas decisões. Não nos podemos esquecer que o pai foi aquele que, primeiramente, no seu seio familiar apoiou e compreendeu Capra quando este decidiu seguir uma vida académica e investir na sua educação, que era um dos sonhos do cineasta, que pretendia ter um futuro melhor.

Assim, podemos afirmar que os filmes de Capra são idealistas e individualistas, tal como Capra foi, ao incorporar nos seus filmes dados biográficos como a morte do pai e os seus ideais políticos e morais, que promovem a construção de um mundo melhor e de uma sociedade mais justa para todos os cidadãos, independentemente das suas classes sociais, credos e raças.

Capra tentou ainda tirar o melhor partido do sonho americano através da liberdade de expressão, ao construir personagens que têm o dom da palavra e não têm medo de expressar os seus ideais, que se assemelham aos do próprio cineasta, promovendo então uma mudança na mentalidade da sociedade onde vivem. É ainda possível afirmar que os protagonistas de Capra entram em conflitos emocionais, psicológicos e sociais para fazerem valer o seu carácter, tal como Capra.

Conclui-se assim que a obra cinematográfica de Capra pode ser considerada uma biografia em imagens, ainda que ficcionada. Um exemplo disso encontra-se no filme “*The Way of the Strong*” (1928), onde é possível ver-se os sentimentos de inferioridade e infelicidade devido à sua condição de imigrante. No filme, um homem desfigurado (Mitchell Lewis) apaixonou-se por uma mulher cega (Alice Day). Ao descobrir que o homem é desfigurado, acaba a relação, fazendo com que o homem cometa suicídio. A narrativa deste drama pode ser vista como um espelho de Capra ao longo da sua vida, de uma pessoa ostracizada pela sua aparência e pela sua situação de imigrante e de como isso afectou a sua vida sentimental. Através dela conseguimos conhecer melhor o trabalho do cineasta e a sua própria personalidade.

Outro exemplo que mostra que os protagonistas de Capra são inspirados em factos

verídicos da vida do cineasta acontece em *“It’s a Wonderful Life”*. Tal como Capra, o sonho de George Bailey não consistia somente em viajar e conhecer o mundo. George queria também apostar na sua formação acadêmica. Devido à morte precoce do pai, o protagonista de *“It’s a Wonderful Life”* teve de adiar o seu sonho, e neste caso nunca o concretizou, ao contrário de Capra, de se tornar um homem de família que tinha de trabalhar em prol da segurança e sobrevivência da sua família.

Os protagonistas são portanto uma idealização do realizador que, ao construí-los, os imagina à sua imagem, tomando as decisões que o próprio cineasta tomaria se se encontrasse nas situações que lhes são apresentadas.

Por outras palavras, a verdadeira autobiografia de Frank Capra vê-se nos seus filmes.

3. Frank Capra: O seu estilo

“What you need is what the scene is about, who does what to whom, and who cares about whom ... All I want is a master scene and I'll take care of the rest—how to shoot it, how to keep the machinery out of the way, and how to focus attention on the actors at all times.” [13]

Era assim que Frank Capra descrevia o seu método de trabalho. No seu método de improvisação, o historiador William S. Percher vê uma pureza clássica:

“Capra has the effect of imposing order on images constantly in motion, imposing order on chaos. The end of all this is indeed a kind of beauty, a beauty of controlled motion, more like dancing than painting ... His films move at a breathtaking clip: dynamic, driving, taut, at their extreme even hysterical; the unrelenting, frantic acceleration of pace seems to spring from the release of some tremendous accumulation of pressure.” [14]

Também o crítico de cinema John Raeburn considerou que Frank Capra tinha um estilo único. Tomando como referência *“American Madness”*, de 1932, Raeburn considera que:

“The tempo of the film, for example, is perfectly synchronized with the action ... As the intensity of the panic increases, Capra reduces the duration of each shot and uses more and more crosscutting and jump shots to emphasize the “madness” of what is happening ... Capra added to the naturalistic quality of the dialogue by having speakers overlap one another, as they often do in ordinary life; this was an innovation that helped to move the talkies away from the example of the legitimate stage.” [15]

O estilo de Capra não remete somente para os aspectos de realização ou construção de personagens. Também adereços, momentos nas narrativas e acções das próprias personagens demonstram coerência ao longo da sua obra. Tome-se como exemplo as janelas e varandas. Estas duas aberturas, digamos assim, são uma metáfora para as possibilidades que as personagens podem encontrar, a nível de imaginação, criação e ainda como estímulo para uma futura concretização dos seus ideais. Existem várias personagens ao longo dos filmes de Capra que olham pelas janelas (e que, às vezes, se contemplam a saltarem delas), bem como personagens que, ao estarem inseridas em grandes multidões, fogem para varandas, parapeitos ou pontes. No entanto, nenhuma delas, mesmo que tenham como objectivo acabarem com as suas vidas, o fazem. Ao contrário, estes elementos cénicos servem como

elementos que fazem as personagens repensarem nas suas vidas e recomeçá-las.

A filmografia de Frank Capra destaca quatro filmes de uma importância social fulcral. “*It Happened One Night*” (1932), “*Mr. Deeds Goes to Town*”, “*Mr. Smith Goes to Washington*” e “*Meet John Doe*” partilham entre eles semelhanças na construção da narrativa, nas personagens, nas situações por estas vividas e nas próprias temáticas, como se descreve de seguida.

A morte, ou a morte iminente, de uma personagem de grande importância social, mobiliza o antagonista que, por sua vez, para manter o seu poder, se serve do protagonista, enganando-o e aproveitando-se da sua inocência.

O protagonista é associado à vida rural americana, e os seus valores, virtudes, ideais e inocência distinguem-no dos habitantes citadinos (grupo ao qual o antagonista pertence).

O protagonista, embora esteja ansioso por fugir do ambiente em que o antagonista o colocou, é sempre convencido a ficar pela heroína, uma rapariga citadina que normalmente também é ambiciosa, mas que ao longo da narrativa vai recuperando a sua inocência devido ao amor que surge pelo protagonista, e pelo bem-estar daqueles que necessitam dos seus préstimos.

O antagonista tenta utilizar o seu poder, normalmente associado a uma grande rede de interesses sociais, para derrotar o protagonista. É sempre bem-sucedido, deixando o herói duvidar das suas próprias habilidades, da natureza daqueles em quem confiou, bem como (e sendo esta a mais importante) duvidar dos seus ideais.

O bem vence sempre o mal. O protagonista consegue sempre resolver as situações mais complicadas e desesperantes na vida das outras personagens e deitar por terra as intenções do antagonista.

O estilo de Frank Capra enquanto cineasta é definido pela utilização de duas convenções: o enquadramento e a escolha dos ângulos da câmara. É de notar que o herói capriano costuma estar sempre centrado nos planos escolhidos, sendo que inicialmente, para a apresentação e caracterização do herói, Capra utiliza *medium shots*. Um exemplo de tal característica é visível no filme “*Mr. Deeds Goes to Town*”. Quando Mr. Deeds chega a casa e conhece os representantes do Estado do qual ele irá herdar uma fortuna, senta-se entre dois desses homens. O mesmo acontece quando Mr. Deeds almoça com Cornelius Cobb (Lionel Stander), e John Cedar (Douglas Dumbrille).

Contrariamente, John Cedar, o antagonista da história, é centrado no plano, mostrando então ao espectador que esta personagem é um dos pontos fortes da narrativa, e que lhe deve prestar atenção. Por outras palavras, a centralização é utilizada por Capra para estabelecer as simpatias do público. Em “*Mr. Smith Goes to Washington*”, quando Mr. Smith chega ao seu gabinete no Senado norte-americano, é esperado pela sua nova secretária, Clarissa Saunders (Jean Arthur), e pelo distribuidor de jornais, Diz Moore (Thomas Mitchell). Feitas as apresentações, é-nos mostrado o escritório de Smith enquanto este se instala e conta aos seus subordinados as visitas culturais que fez em Washington. Aqui, Smith ocupa também um lugar central no enquadramento durante a conversa com o intuito de os

espectadores focarem a sua atenção no protagonista, nos seus diálogos, mostrando portanto a importância que o cineasta atribuía à narrativa.

Como os seus heróis representavam homens comuns do povo, os ângulos de câmara utilizados para mostrar o protagonista eram iguais aos das outras personagens, o que se pode chamar de um ângulo neutro, para demonstrar que estes não são inferiores ou superiores aos outros, e que qualquer pessoa, independentemente da sua condição social e financeira, desde que lute pelos seus ideais, pode ser considerada um herói/heroína. No entanto, existem cenas ou sequências em que os heróis e heroínas têm de ser destacados das restantes personagens. No filme *“Lost Horizon”* (1937), existe uma cena em que o protagonista Robert Conway (Ronald Colman) observa Sondra (Jane Wyatt) a dar aulas às crianças de Shangri-La. Nesta cena, tanto Robert como Sondra são mostrados isoladamente nos seus planos, enquanto as crianças são mostradas sempre em grupo. Assim, o cineasta consegue mostrar a importância destas personagens na vida das crianças deste mundo utópico. O mesmo não acontece com os antagonistas. Os ângulos utilizados são sempre ligeiramente picados, mostrando então a superioridade destes, devido ao seu poder e posição na sociedade. À medida que a narrativa se desenrola, os ângulos utilizados para mostrar os antagonistas vão descendo até se tornarem ângulos neutros, demonstrando um dos ideais em que Capra acreditava, o de igualdade, ou mesmo em ângulos contra-picados, fazendo então passar a tradicional mensagem de que o bem vence sempre o mal.

Ao longo da filmografia capriana é visível outro padrão em vários filmes. Normalmente, os antagonistas são mais baixos que os heróis caprianos, sendo necessário que em cenas em que ambas as personagens aparecem, o antagonista tenha de olhar para cima enquanto fala com o herói, ficando assim abaixo da linha da câmara. Aqui torna-se ainda necessário dizer que o cineasta quebrava muitas vezes a regra dos 180 graus - que obriga o realizador a manter a câmara e, portanto, os planos num dos lados da acção - tal como quebrava também a regra dos 30 graus, que obriga a que os planos de uma determinada cena tenham a diferença de pelo menos 30 graus entre eles.

Outro aspecto importante na filmografia de Capra prende-se com a importância da fotografia. Ao contrário dos enquadramentos e ângulos escolhidos, não é possível afirmar que Frank Capra mandava iluminar as suas personagens de forma a estas serem vistas naturalmente. Dependendo das suas posições na narrativa e em cenas mais específicas, é possível notar a utilização de uma iluminação completamente expressiva, claro/escuro, bem/mal, sabedoria/ignorância, esperança/desespero. Tomando como exemplo o filme *“Mr. Deeds goes to Town”*, o protagonista é a personagem mais iluminada em todas as cenas em que está acompanhado por outras personagens. A luz é ainda utilizada de forma a mostrar, durante o desenrolar da narrativa, os valores idealistas em que o protagonista acredita, e os valores mais cínicos interpretados pela alta sociedade, onde reside o antagonista, que questionam a legitimidade da nova posição social de Deeds. Também a relação de Deeds com Babe Bennett contribui para demonstrar a influência da iluminação nas relações entre as personagens. O maior exemplo encontra-se na cena do telefonema. Mr. Deeds telefona para

casa de Babe Bennett. Esta está ocupada a escrever um artigo sobre o próprio Mr. Deeds. A luz encontra-se numa fase neutral. Enquanto Bennett se encontra na parte mais escura da sala a escrever, existe uma luz no centro da sala que distingue o espaço escuro do espaço claro. De notar que Babe se sente frustrada com o artigo que está a escrever, porque este tem como finalidade enaltecer os supostos defeitos de Mr. Deeds, enquanto confessa à sua companheira de casa os laços que os unem. Quando o telefone toca e Babe se levanta para atender a chamada, é obrigada a sair da escuridão onde se encontrava para ficar iluminada da mesma maneira que Deeds, facto que se comprova com a alternância dos planos de ambos, mostrando assim a ligação romântica que os une. Tudo parece perfeito até Mr. Deeds dizer a Babe que esta é a única pessoa que valeu a pena conhecer entre todas as outras, que ele considera falsas e cínicas. Ao aperceber-se que é vista por Deeds como uma rapariga honesta, Babe começa por entrar num espaço em que a luz seja mais neutral, ou seja, em que não esteja tão iluminada, pois é graças às suas colunas que Deeds se encontra na boca do mundo, mostrando assim o factor traição na relação amorosa, que serve como um dos pontos centrais da narrativa.

Outro exemplo prende-se com as acusações de insanidade mental de que Mr. Deeds é alvo. Estas acusações culminam com o seu internamento num hospital psiquiátrico. Após descobrir a verdadeira identidade de Babe Bennett, uma jornalista que se fez passar por uma simples mulher para tomar a confiança de Mr. Deeds de modo a conseguir histórias exclusivas para o jornal em que trabalha, Mr. Deeds, farto da hipocrisia e das mentiras que se vivem nesta nova sociedade que o “acolheu”, decide voltar para a sua terra natal, Mandrake Falls. Ao preparar-se para partir, um fazendeiro pobre e arruinado decide ir a casa do milionário e enfrenta-o, acusando-o de ter ganho uma fortuna sem ter tido de trabalhar, enquanto existem pessoas a morrerem à fome. Com a consciência pesada e utilizando o seu poder, Mr. Deeds primeiramente oferece um almoço a todos os camponeses que se encontram na sua casa e posteriormente anuncia uma espécie de plano agrário que consiste em atribuir a cada camponês terras, cavalos, vacas e sementes. Perante isto, o seu advogado e antagonista decide processar Mr. Deeds, dando-o como louco. O tribunal dá-lhe razão, Mr. Deeds é internado e cai num estado de apatia. Num estado catatónico, Mr. Deeds senta-se à beira de uma janela em silêncio e, sem expressão, olha o vazio. É de salientar que a falta de expressões ou de diálogos são duas das ferramentas que Frank Capra utiliza para demonstrar a derrota de uma personagem, principalmente dos heróis quando passam pelas suas maiores crises. Nesta cena, a única luz que consegue entrar no quarto onde Mr. Deeds se encontra é pela janela. Com Deeds encontra-se o seu fiel assistente pessoal Cornelius Cobb (Lionel Stander), que sempre acompanhou a jornada de Mr. Deeds pela alta sociedade corrupta e cícnica, sem esquecer que Cornelius foi quem avisou Mr. Deeds da verdadeira identidade de Babe Bennett. Durante o desenrolar da cena, Cobbs é por vezes banhado pela luz que entra no quarto, especialmente enquanto tenta convencer Mr. Deeds a defender-se. Enquanto Cobb incita Mr. Deeds a defender-se, este mantém-se na escuridão sem vontade de alcançar a luz, o que significaria sair do seu estado de apatia e defender-se. Finalmente, Frank Capra decide

iluminar ambas as personagens, pois os dois encarnam os ideais populares, Deeds, o bom samaritano, e Cobb, o fiel amigo.

Em “*Lost Horizon*” (1937), Robert Conway (Ronald Colman) e o resto dos passageiros que sofreram uma emboscada de um grupo terrorista saem de uma caverna escura para a luminosa Shangri-La.

Podemos encontrar outro exemplo no filme “*Mr. Smith Goes to Washington*”. A cena desenrola-se na mansão do Governador Hubert (Guy Kibbee), e nela encontram-se Jim Taylor (Edward Arnold) e Chick McGann (Eugene Pallette). A reunião tem como objectivo a nomeação do senador interino. É necessário referir que, previamente a esta cena, é notória a frustração crescente de Hubert acerca do poder de Taylor, pelo facto de não o conseguir desafiar. No enquadramento utilizado nesta cena, é possível verificar-se uma luz centrada no governador, figura que é querida pelos espectadores, enquanto o político Jim e o seu sócio Chick se encontram nas sombras.

No entanto, e como já foi acima referido, não são só as personagens que merecem destaque em questões relacionadas com a iluminação do filme. E em “*Mr. Smith Goes to Washington*” encontra-se o derradeiro exemplo. Como já foi dito, a sociedade norte-americana da época evocava o populismo e o tradicionalismo como valores a serem retidos pelos cidadãos, que significavam a força inerente de toda uma Nação. Como foi também já referido, uma das sequências iniciais do filme mostra a chegada de Smith a Washington e a sua visita aos monumentos mais emblemáticos da capital. Um desses monumentos é o memorial a Abraham Lincoln. Apesar da estátua imponente, Frank Capra dá ênfase a uma escritura presente na parede. À medida que lê essa escritura, uma luz ilumina-a. É então possível ler-se: “*With malice toward none, with charity for all, with firmness in the right as God give us to see the right, let us strive on to finish the work we are in...*” [16]

Não é demais acrescentar que, ao longo da narrativa, são várias as vezes que Smith aponta para o Capitólio⁶, a “casa do povo”, um dos maiores símbolos da sociedade americana. É assim possível concluir que Frank Capra utiliza a fotografia dos seus filmes para demonstrar o estado emocional e psicológico das suas personagens, principalmente dos heróis, e que para além do famoso *backlight*, a iluminação utilizada no herói, serve para os distinguir dos demais.

Também os movimentos de câmara utilizados por Capra são pensados milimetricamente e é possível verificar que têm diferentes finalidades entre si. Pegando num dos primeiros filmes de Frank Capra, “*American Madness*”, a apresentação do protagonista, Dickson (Walter Huston), o director do banco, é-nos feita na sua chegada ao trabalho, em que é acompanhado pela câmara, dando-nos assim a conhecer a rotina matinal do empresário. A sua caminhada até ao hall de entrada é feita com paragens, nas quais Dickson cumprimenta os seus empregados, mas também clientes, mostrando assim um pouco da personalidade do

⁶ Capitólio - sede do poder legislativo do governo norte-americano.

protagonista, caracterizando-o como uma pessoa activa e interessada. Este momento choca com a cena seguinte que apresenta os outros dirigentes do banco, que irão vetar as decisões de Dickson que põem em prática os seus ideais populistas. Aqui são utilizados quatro ângulos diferentes, mas todos eles estáticos, para apresentar o então grupo de dirigentes. Esta diversidade demonstra assim as diferenças políticas, sociais e económicas que os distinguem de Dickson, mostrando, portanto, o discurso liberal deste, que prevê a circulação de capitais na economia para estimular a actividade económica e eventual crescimento económico, ao contrário das propostas dos restantes membros da direcção, que prevêem medidas mais estáticas. No entanto, Capra opta por utilizar a mesma escala de planos quer nos planos individuais de Dickson quer nos planos que enquadram as restantes personagens, de modo a transparecer a ideia de igualdade inerente ao populismo, nomeadamente a igualdade entre Dickson, os espectadores e os restantes elementos em cena.

Como podemos ainda constatar, ao longo do filme é possível observar-se o recurso a *travellings*. É o caso da primeira cena descrita, que mostra o dia-a-dia de trabalho na instituição bancária, como por exemplo, a chegada dos empregados ao banco. É também utilizado o mesmo tipo de plano na cena em que Dickson e os empregados do banco tentam desesperadamente defender-se de uma execução do banco. No entanto, ao contrário dos outros *travellings* acima descritos, este último é caracterizado pela sua rapidez, que faz com que o plano seja irregular. Mais uma vez, é possível explicar esta necessidade do cineasta, tendo em consideração que os planos e enquadramentos escolhidos resultam da necessidade de justificar a narrativa.

É possível concluir que Capra usa o movimento para diferenciar personagens. Os seus heróis são mostrados em acções que necessitam de movimento. Refiro outra vez o exemplo acima dado, em que Dickson se move enquanto expõe as suas ideias para a instituição bancária, enquanto os antagonistas são sempre mostrados em posições mais estáticas. No que se refere aos protagonistas Mr. Smith, de *“Mr. Smith Goes to Washington”*, e Mr. Deeds, de *“Mr. Deeds Goes to Town”*, verificamos que ambos os heróis, como a maioria dos heróis de Capra, são conhecidos por enfrentarem uma sociedade corrupta, as normas e regras por elas impostas. Ao longo das suas lutas, ambos perdem a sua voz e a sua força para alcançarem os seus objectivos o que leva inclusivamente Mr. Deeds ao internamento numa ala psiquiátrica. Mr. Deeds só volta a recuperar quando se apresenta uma resolução romântica para a narrativa. No caso de Mr. Smith, à medida que vemos a personagem a enfraquecer é-nos mostrado o crescente movimento das forças antagónicas; por outras palavras, o crescimento económico e político de Taylor. Neste exemplo em particular, é importante referir a importância da edição. É utilizada uma montagem rápida que destaca as insuficiências das forças do bem para destruir as forças que procuram suprimir os ideais éticos apresentados por Smith. A montagem de uma sequência consegue, pois, mostrar a força de uma máquina manipuladora sobre um homem comum. Para o cineasta a edição tinha um papel importante no produto final do seu trabalho,

“Now I loved film editing - I get a sensuous feeling out of film when I feel it in my fingers. I know what can be done with film: I know what the juxtaposition of scenes can mean for the finished film, how when you have twenty scenes and you put it together there’s probably only one or two ways you can put them together mean dullness. I think that editing is the greatest fun of filmmaking.” [17]

Na sua autobiografia, *“The Name Above the Title: An Autobiography”*, o cineasta dá o exemplo da importância da edição no filme *“American Madness”*. Nas primeiras projecções do filme, o realizador achou que existiam cenas demasiado lentas. Assim, decidiu re-editar algumas das cenas tornando, por exemplo, caminhadas mais curtas, entradas e saídas mais prolongadas, apagando os dissolves. O realizador começou também a utilizar outra técnica em futuros projectos, que consistia em pedir aos actores para aumentarem o ritmo das cenas durante as filmagens, ou seja, pedia, por exemplo, aos actores para representarem a cena sessenta por cento mais depressa do que aquilo que faziam nos ensaios. Capra acreditava que aumentando o ritmo das cenas, o espectador prestaria mais atenção à própria cena.

Segundo o cineasta,

“Every cut must have a purpose. One of the principal things about it is to get the smooth flow, the filmic flow, the dynamic of film. You can edit a film so that it flows very smoothly from one cut to another. You don’t know where you have a cut, you just don’t know.” [18]

Outro aspecto importante na filmografia de Capra é a utilização, ou melhor a falta, de música nos seus filmes. Raramente utilizada, exceptuando nos créditos iniciais/finais de cada filme e em raras sequências, tinha de significar algo, e, portanto a sua utilização não podia ser banalizada. O estilo musical que imperava nas suas obras era o Americana. O melhor exemplo disso é a música *“For he’s a jolly good fellow”* utilizada em dois dos filmes mais conhecidos do realizador *“Mr. Deeds Goes to Town”* e *“Meet John Doe”*. A preferência do cineasta por este estilo musical devia-se ao facto de este permitir enfatizar o homem comum que era retratado, pois eram canções que qualquer cidadão americano conseguia facilmente identificar e porque estas estavam intimamente ligadas à cultura americana na altura em que foram escritas.

Citando o próprio,

“My music is not phillarmonic, not heavy. It’s music by the people, and of the people. The little people make the music - they play, they sing, they dance. The songs are not difficult - parade music and popular standards.” [19]

É possível ver-se Longfellow Deeds (*“Mr. Dees Goes to Town”* - 1936) a tocar tuba e

John Willoughby (*“Meet John Doe”*) a tocar harmónica. A música utilizada nos filmes caprianos dá uma qualidade folclórica à própria obra ajudando na demonstração dos ideais defendidos e na criação da noção de comunidade entre as personagens, devido à sonoridade familiar empregue. Através da música, Frank Capra conseguiu tornar-se mais apreciado perante os espectadores, tal como os actores e actrizes que protagonizavam os seus filmes conseguiram tornar-se mais próximos do cidadão comum.

Em suma, podemos concluir que o estilo Capriano assentava, maioritariamente, na improvisação, não levando consigo mais do que as cenas principais escritas para o local de rodagens, facto que em muito se deve à independência que conseguiu ganhar em relação aos estúdios e aos produtores. O seu estilo pode ser caracterizado de clássico, que confiava na edição para ajudar os seus filmes a manterem um certo dinamismo. Narrativamente, apresentam uma mensagem sobre a bondade na natureza humana e mostram o trabalho duro e ajuda ao próximo como valores que devem prevalecer na vida em sociedade, em vez de comportamentos como a ambição e a corrupção, que devem ser banidos da mesma. A utilização de personagens baseadas no homem comum, o uso de diálogos simples e espontâneos ou as mensagens de bondade, tornaram Frank Capra um dos cineastas mais populares e respeitados das décadas de 30 e 40 na cinematografia norte-americana, e também mundial.

4. Quando a relutância vence o cinismo: o herói capriano

Os filmes de Capra retratavam as pessoas comuns, principalmente as pessoas que se deparavam com as adversidades causadas pela crise. Retratavam ainda a união entre as pessoas na defesa de ideais comuns, ideais esses que se prendiam com a democracia, com a liberdade de expressão e com o progresso, isto é, ideais em que todos os cidadãos americanos se reviam, e ainda hoje se reveêm.

A Época de Ouro do cinema de Hollywood foi marcada pela prevalência e pelo poder dos estúdios sobre a produção cinematográfica americana. Como tal, os estúdios para além do controle que tinham sobre a produção propriamente dita, tinham também o controlo sobre a vida dos actores e actrizes, pelo menos, na imagem que estes tinham junto dos espectadores. Era o chamado *star system*, que consistia em promover e explorar a imagem dos actores e actrizes pertencentes ao cinema clássico americano. A vertente económica garantia que a estrela desenvolvesse uma fidelidade com o público, promovendo a standardização do tipo de filme na sua produção. A sua vertente cultural levava os protagonistas a reforçarem o imaginário mítico, prolongando na vida quotidiana a ficção do ecrã.

Como tanto outros, os filmes de Frank Capra eram protagonizados pelas grandes estrelas cinematográficas. Normalmente, o herói capriano era representado por um homem comum, empreendedor (*self-made-man*), rótulo em que podemos inserir o próprio cineasta, que venceu as dificuldades que lhe foram apresentadas ao longo da vida, sem mudar o seu carácter, a sua moralidade e os seus valores, revelando-se igualmente corajoso, sensato e determinado na denúncia da corrupção das classes mais altas e do capitalismo desonesto. Sobre o facto de os protagonistas dos seus filmes representarem o homem comum, Capra dizia:

“The strength of America is the kind of people who can plant a seed, saw the grass. I wanted to glorify the average man, not the guy at the top, not the politician, not the banker, just the ordinary guy whose strength I admire, whose survivability I admire.” [20]

Para a criação deste herói capriano são de sublinhar duas das parcerias que o autor teve ao longo da sua carreira: Gary Cooper (1901-1961) e James Stewart (1908-1997), dois actores muito admirados e respeitados pelo público e fonte de inspiração para as novas gerações de actores. Citando Frank Capra:

“And who in Hollywood could play honest, humble, “corn tassel poet” Mr. Deeds? One, one actor, Gary Cooper. Every line in his face spelled honesty.

So innate was his integrity he could be cast in phony parts, but never look phony himself. Tall, gaunt as Lincoln, cast the frontier mold of Daniel Boone, Sam Houston, Kit Carson, this silent Montana cowpuncher embodied the true-blewe virtues that won the West, durability, honesty and native intelligence.” [21]

Em 1982, o seu amigo de longa data e um dos seus heróis, James Stewart, foi o anfitrião da gala do American Film Institute, que homenageou a carreira de Capra, dando-lhe o galardão AFI Life Achievement Award. No seu discurso de agradecimento, Frank Capra fez referência à “personagem-tipo” que criou:

“The art of Frank Capra is very, very simple: It’s the love of people. Add two simple ideals to this love of people: the freedom of each individual, and the equal importance of each individual, and you have the principle upon which I based all my films.” [22]

James Stewart, que em muito deveu a Frank Capra o sucesso que obteve na sua carreira cinematográfica, afirmou:

“Frank really saved my career. I don’t know whether I would have made it after the war if it hadn’t been for Frank. It wasn’t just a case of picking up where you’d left off, because it’s not that kind of business. It was over four and a half years that I’d been completely away from anything that had to do with the movies. Then one day Frank Capra called me and said he had an idea for a movie. He said: “Now, you’re in a small town and things aren’t going very well. You begin to wish you’d never been born. And you decide to commit suicide by jumping off a bridge into the river, but an angel named Clarence comes down from heaven, and, uh, Clarence hasn’t won his wings yet. He comes down to save you when you jump into the river, but Clarence can’t swim, so you save him.” Then Frank stopped and said: “This story doesn’t tell very well, does it?” I just said: “Frank, if you want to do a movie about me committing suicide, with an angel with no wings named Clarence, I’m in.” [23]

No entanto, a exceção acontece no filme “*American Madness*”, protagonizado por Walter Huston. Este herói pertence a uma classe social mais elevada que todos os outros protagonistas masculinos de Capra. A personagem Dickson é nada mais nada menos que o presidente de um banco.

Outro aspecto que podemos evidenciar na construção e divisão das personagens caprianas prende-se com o facto de os antagonistas serem caracterizados pela

responsabilidade inerente às suas funções laborais, ao pragmatismo e ao realismo, tornando-se personagens aborrecidas, enquanto aos heróis caprianos são atribuídas características quase infantis, no sentido em que as primeiras características que lhes apontamos são a inocência e a ingenuidade. Estes são imaginativos, divertidos, optimistas, mas também responsáveis. Entre outros exemplos, temos Longfellow Deeds que gosta de ouvir a sua voz a ecoar na mansão onde vive, de deslizar no corrimão ou de andar à chuva, enquanto John Willoughby se comporta como uma criança durante os primeiros dias em que está hospedado num hotel, estando sempre a pedir comida. Em *“Mr. Smith Goes to Washington”*, o senador Paine refere-se regularmente a Mr. Smith como “rapaz” acusando-o uma vez de viver num mundo à parte. Também Taylor se refere a Smith como um *“drooling infant”*, enquanto Saunders o compara a um rapaz a caminho do seu primeiro dia de escola. Esta distância que os separa do mundo adulto convida-os a encontrarem soluções inovadoras para os problemas que lhes são apresentados.

Os antagonistas por sua vez diferem dos protagonistas desde logo pelas suas raízes. Estes nasceram e foram criados num meio citadino que em muito difere do meio rural de onde os protagonistas vêm, no qual, devido à pressão social existente, a ambição, o poder e o dinheiro são valores inculcados desde pequenos. Devido às regras que cedo lhes são impostas, estes tornam-se homens de negócios, ou ligados aos negócios, que acreditam que o principal objectivo de vida é ter uma vida confortável, sem se importarem com os meios que utilizam para se chegar a esse fim, bem como, ao contrário dos protagonistas, se revelam indiferentes às causas sociais, ou ao amor pelo próximo, sendo o altruísmo uma atitude ausente.

Podemos também notar que, ao mesmo tempo, apesar de se mostrarem seguros de si, porque confiam nas suas capacidades para gerirem negócios e para tomarem os postos de chefia, estes, na realidade, sentem-se incomodados e intimidados pelos protagonistas. Devido à facilidade que estes últimos têm em lidar com terceiros e espalharem as suas ideias e ideais, e em serem acarinhados e amados por estes, os antagonistas sentem-se inferiorizados em relação aos protagonistas; por isso, utilizam meios pouco justos para desvalorizarem a imagem que os protagonistas têm aos olhos do resto da sociedade, recorrendo muitas vezes à ingenuidade e inocência destes para tal. É o que acontece em *“Mr. Deeds Goes to Town”*, em que, devido à bondade, ingenuidade e inocência de Longfellow Deeds, este é mandado para um hospital psiquiátrico por John Cedar, o seu advogado, por supostamente estar a pôr em perigo a herança que lhe coube, mas também, pela populariedade que ganhou junto dos camponeses que tentou ajudar. Podemos então afirmar, que os antagonistas de Capra invejam os protagonistas porque ao contrário destes não têm o dom da palavra, ao contrário destes e apesar de serem bastante competentes nos seus trabalhos, não conseguem assumir a liderança, por mais dinheiro que tenham ou ganhem. Um exemplo disso encontra-se em *“Mr. Deeds Goes to Town”*. Como já foi anteriormente dito, este filme apresenta questões relacionadas com a política dos Estados Unidos, que durante a década de 30 se prendiam com o desenvolvimento e consolidação dos EUA como uma nação mundialmente próspera e hegemónica, e que apesar de temer a os regimes fascistas e ditatoriais que surgiam,

acreditava na democracia e liberdade. As questões relacionadas com a integridade moral intrínsecas aos heróis caprianos são reveladas quando Deeds e Babe Bennett visitam o túmulo de Grant. Aqui é possível ver-se a seguinte citação:

“I see a small farmboy becoming a great soldier, I see thousands of marching men. I see general Lee with a broken heart surrendering. And I can see the beginnings of a new nation like Abraham Lincoln said. And I can see that Ohio boy being inaugurated as president. Things like that can only happen in a country like America” [24]

Assim, podemos, como acima foi dito, caracterizá-los como personagens pragmáticas e aborrecidas e responsáveis no que toca às suas funções laborais, pois as suas vidas só se movem à volta do trabalho e do capitalismo, não mostrando outros pontos de interesse que as possam caracterizar de outra maneira.

Visto que os filmes de Frank Capra são maioritariamente protagonizados por homens, e estes são designados de heróis caprianos, a questão que podemos pôr a nós próprios é como seria um herói capriano na actualidade, ou melhor, se existem heróis caprianos na actualidade. A resposta é negativa. Não existe nenhum cineasta actualmente que se dedique, principalmente, ao tema da crise económica que se instalou mundialmente, como Capra fez, tal como não existe nenhum cineasta que demonstre regularmente nos seus filmes a importância que um único indivíduo, que pode inicialmente parecer frágil devido o seu percurso de vida, pode ter numa sociedade composta por uma estrutura de regras, deveres e direitos. Portanto, é impossível utilizar-se a expressão de herói capriano actualmente nos filmes que são produzidos, porque não existe um trabalho consistente por parte de um cineasta sobre e perante a crise económica mundial que se vive. O mais próximo que podemos encontrar e tentar equiparar a Frank Capra é o trabalho do realizador Michael Moore. Este cineasta dedica os seus documentários a causas e acontecimentos que considera importantes na sociedade americana pelas piores razões, isto é, que corrompem o bem-estar e os valores que são pressupostos de um bom funcionamento da sociedade onde se insere. Visto serem documentários, não existe forma de existir uma personagem-tipo ao longo do seu trabalho, que possa ser considerada um herói capriano, ou melhor, um herói de Moore.

Contudo, como seria a existência de um herói capriano na actualidade? Vivendo num mundo globalizado, onde as actualizações e invenções electrónicas e de meios de comunicação são uma constante, seria fácil ao herói capriano passar a sua mensagem a um maior número de pessoas, por exemplo. Com isto quero dizer, não contribuiria somente para a mudança de mentalidades da comunidade onde vive, o que acontecia com os heróis caprianos, mas teria a possibilidade de modificar um maior número de pessoas, de até fazer uma mudança mundial. Assim, não seria necessário mostrar a transição do herói capriano de um mundo rural para um mundo citadino, como acontece nos filmes de Frank Capra; sem falar que hoje em dia, com todas as inovações feitas em vários sectores de actividade, o

mundo rural é sempre remetido para o interior dos países, neste caso os Estados Unidos da América, que já tem cidades bastante desenvolvidas e economicamente importantes para o desenvolvimento, principalmente económico, do país. A questão que se põe é se actualmente os bons valores americanos que Capra tanto ressalva nos seus filmes, ainda estão tão bem presentes na sociedade norte-americana.

Desde o sucesso cinematográfico de Frank Capra nas décadas de 30 e 40, a sociedade norte-americana já sofreu bastantes provações ao longo do tempo. Conheceu dirigentes que devem ser um modelo para os seus compatriotas e que espelhem os bons valores morais, éticos, familiares, mas que não deram os melhores exemplos. Por outro lado, a sua confiança na estrutura social que apresentavam e acreditavam foi fortemente abalada pelos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001. Portanto, é possível admitir que provavelmente um dos objectivos de um possível herói capriano na actualidade seria fazer com que os cidadãos norte-americanos voltassem a confiar nas suas capacidades e nos seus dirigentes para, então, voltarem a acreditar que os Estados Unidos da América podem voltar a ser considerada a sociedade de excelência, o que contribuiria para a valorização do sonho americano, que foi ficando adormecido ao longo das décadas.

No entanto, além do herói capriano, a obra cinematográfica de Frank Capra também se encontra repleta de heroínas. Segundo o próprio, a sua mãe era a sua fonte de inspiração para criá-las:

“It’s probably a carryover from my mother - all the women in my stories are strong. They are stronger than men. Men start crying more quickly. Jean Arthur was not about to play harmonica. Women are more pragmatic; they think in terms of everyone’s welfare. They think in terms of tomorrow and in terms of continuation. Men commit suicide. My mother was very strong in her ideas, strong in her work. She’d work night and day. She’d find jobs where nobody else could. Every month she sent five dollars to her daughter and four or five other people back in Sicily. She was a remarkable woman. She believed in being able to take care of people.” [25]

Ainda sobre a sua mãe, o cineasta dizia:

“I had a great respect for her ability to make do under the worst kind of circumstance and not panic. Women have always been pillars of strength to me. Always. I’m not a feminist, but I’m a real lover of women.” [26]

Uma das características partilhadas pelas heroínas nos filmes de Frank Capra prende-se com a inteligência e a capacidade para ajudar os heróis. Normalmente, estas conhecem melhor a sociedade em que elas e os protagonistas estão inseridos e ajudam-nos a encontrar soluções para combater a corrupção existente. Exemplificando, em *“Mr. Smith Goes to*

Washington”, Clarissa Saunders (Jean Arthur) ajuda Jefferson Smith (James Stewart) a compreender as regras e normas que permitem destruir um projecto de lei corrupto. Em “*Mr. Deeds Goes to Town*”, Babe Bennet, também interpretada por Jean Arthur, ensina a Longfellow Deeds as artimanhas da alta sociedade nova-iorquina.

Em relação às estrelas femininas, os nomes que prevalecem na obra do cineasta são o de Jean Arthur (1990 - 1991) e Barbara Stanwyck (1907-1990). Para a construção das suas heroínas, Frank Capra teve sempre em atenção quem afectaria o público consoante o papel interpretado, jogando com o *star system* para captar a atenção do público. Hoje em dia, tal como ao longo da história do cinema, a maioria dos papéis femininos demonstram uma figura subordinada à figura masculina e encarregue das tarefas domésticas. Capra, ao longo da sua filmografia, espelhou esta realidade, que era/é representativa dos valores familiares americanos, mas ao mesmo tempo produziu personagens femininas complexas, que evidenciam a evolução do papel da mulher na sociedade. Deste modo, assistimos à criação de dois grupos distintos de personagens femininas: as figuras maternas e as figuras sedutoras. As figuras maternas são caracterizadas por serem mulheres inteligentes, sábias e manipuladoras, característica que utilizam para conduzir a personagem masculina ao longo da narrativa, como é o exemplo de Mary (Donna Reed) em “*It’s a Wonderful Life*”. Por sua vez, as figuras sedutoras são mais bonitas que as figuras maternas, e mais inteligentes, independentes e conscientes do papel da sua sensualidade na manipulação das personagens masculinas.

No entanto, existem três filmes em que as protagonistas femininas não são a típica heroína capriana. Todas elas são protagonizadas por Barbara Stanwyck, Kay Arnold (“*Ladies of Leisure*” -1930); Florence Fallon (“*The Miracle Woman*” - 1931); Lulu (“*Forbidden*” - 1932). Nestes três melodramas, as três personagens representam o nascimento de um novo tipo de mulher nos anos 1920. São mulheres que trabalham fora de casa e que desejam mudar o seu estatuto social, bem como as suas perspectivas de felicidade. Mais um exemplo é em “*Mr. Deeds Goes to Town*” em que Babe Bennett, a jornalista e interesse amoroso do protagonista, representa uma modificação de costumes e mentalidades da vida doméstica dos norte-americanos, ao viver com uma amiga num apartamento numa cidade. No entanto, não podemos esquecer que apesar da rebeldia característica das heroínas caprianas, estas ainda representam o romantismo que sempre foi associado à condição da mulher. Em “*It Happened One Night*”, apesar da heroína ser rebelde e enfrentar o pai, o facto de se apaixonar por um homem rude, que tem momentos em que se mostra carinhoso e dedicado, de condição social e financeira inferior à sua, demonstra o quão frágil e vulnerável é, realidade intensificada pelas suas acções, gestos e roupas, o que comprova que o seu carácter rebelde não passa de um disfarce. É importante referir que a premissa utilizada neste filme é bastante frequente em comédias românticas da actualidade, pois funciona bem junto do público, já que trata de um amor ideal, dos conflitos de um casal que provam que as dificuldades que existem nas relações podem ser superadas se o amor existente for o chamado amor verdadeiro.

Comparando os heróis e heroínas de Capra, podemos afirmar que o homem pertence a

uma classe social média, com a capacidade de realizar proezas para entreter, desviar e conquistar o coração de uma mulher de uma classe social mais elevada que, por sua vez, luta pela sua vontade e pela sua felicidade, conseguindo alcançá-la. Os protagonistas de Capra partilham todos a ambição de independência e individualismo, mas na realidade nunca o são. Eles são uma peça importante na sociedade onde vivem, e essa sociedade recorre-lhes sempre. O isolamento de que necessitam é também sempre posto em causa com o aparecimento de um interesse amoroso, característica que os filmes de Capra partilham com os filmes das décadas de 30 e 40.

A necessidade que Frank Capra teve de, ao longo da sua carreira, valorizar o povo americano, sejam as suas tradições e costumes, sejam os seus ideais, está relacionado com o facto de Capra se ter apaixonado pelo país que o acolheu:

“I fell in love with Americans, just fell in love with them. These goddamned Americans I thought, they were so free on their own, individuals, not taking their hats off to anyone. If somebody got sick they’d do something about it, I thought Americans were the Gods of the world.” [27]

Assim, o cineasta recorria muitas vezes à figuração real nos seus filmes. Quando digo figuração real refiro-me ao facto de o cineasta convidar pessoas normais e não “actores menores” para pequenos papéis. Por exemplo, se necessitasse de rufias nos seus filmes, Capra não ia dirigir actores profissionais para fazerem de rufias, ia chamar rufias reais para integrarem o elenco dos seus filmes. As pessoas reais iam trazer uma sensação de realismo que os actores profissionais em alguns casos não conseguiriam transmitir. Em *“Lady for a Day”*, os amigos da protagonista Apple Annie foram escolhidos pelo seu aspecto comum em vez das suas capacidades de representação.

Esta característica patente nos filmes de Capra veio mais tarde tornar-se a principal permissa de um dos mais aclamados movimentos culturais que surgiram após o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Neorrealismo Italiano. Curiosamente, e como o nome indica, este movimento nasceu no país de origem do cineasta, Itália, e a sua maior expressão foi exactamente na indústria cinematográfica. Tal como nos filmes de Capra, em que um dos temas principais se prendia com a crise económica que era vivida nos Estados Unidos, o Neorrealismo Italiano surgiu com o intuito de mostrar a situação económica e social provocada com o final da ocupação nazi no país. Podemos e devemos então comparar o neorrealismo com o documentário. Um cenário de uma sociedade em risco, com elevadas taxas de desemprego, com um sistema político débil e uma economia totalmente enfraquecida, levou os cineastas italianos a quererem apresentar aos seus compatriotas e ao resto do mundo a realidade sentida. Assim, pode-se dizer que o cinema foi mais uma vez utilizado como uma espécie de arma, pois apresentava os verdadeiros resultados da guerra, as consequências que esta teve, o sofrimento que esta ainda provocava e as vítimas que ainda existiam e surgiam após o seu final. O objectivo do Neorrealismo era, então, mostrar a

realidade sem interferências, isto é, a utilização de actores não-profissionais, filmagens em sets reais, ou seja, a não utilização de estúdios, o pouco uso de processos de edição e de iluminação, que transmitiam simplicidade mas ao mesmo tempo um gesto revolucionário que se impunha aos paradigmas cinematográficos praticados, quer no cinema italiano anterior quer em Hollywood. As histórias não precisavam de explicações e/ou ligações para os acontecimentos mostrados, pois não existe uma linearidade ou desenvolvimento dos personagens, que não nos deixa criticar acções dos personagens dizendo que são exageradas. O primeiro filme neorrealista foi *“Roma, Città Àberta”* de Roberto Rossellini, em 1945, que se tornou um marco na cinematografia mundial bem como outros filmes realizados ao abrigo desta nova convenção, como *“Ladri di Biciclette”* (1948) de Vittorio De Sica. É ainda necessário ter em conta que este movimento cultural influenciou novos movimentos cinematográficos, entre os quais, a Nouvelle Vague, o Nuberu Bagu, o cinema Paralelo Indiano, a British New Wave e o Novo Cinema Americano.

Podemos então concluir que Frank Capra teve ao longo da sua filmografia ideais neorrealistas, pois apesar de seguir os moldes da indústria cinematográfica americana, gostava de inculcar nas suas obras o máximo de veracidade que conseguisse, tornando-o então, em última análise, um cineasta pré-neorrealista.

Pela simplicidade dos seus filmes, pela tradição presente neles, pelo herói representado pelo homem comum, por outras palavras, por um homem do povo, pelo sentimentalismo demonstrado, os filmes caprianos sofrem muitas vezes o estigma de serem acusados de anti-intelectuais. Confrontado com tal estigma, Capra defendia-os dizendo:

“I’ve never had a very good standing among American intellectuals with my films. Certainly sentiment is an almost verboten emotion with the intellectuals...It’s perhaps too common, too ordinary... Perhaps it’s too simple.” [28]

Estas acusações de anti-intelectualismo ganham força quando nos apercebemos que a obra de Capra é uma obra para massas. As suas histórias apesar de espelharem a realidade vivida pela sociedade são completamente ficcionadas, não são histórias reais. Portanto, o objectivo de passarem mensagens de optimismo e esperança num futuro melhor e os valores morais e éticos pelos quais uma sociedade se deve reger, princípios que levariam em último caso ao surgimento de uma sociedade utópica, e assim impossíveis de acontecer, levam à criação deste rótulo na cinematografia do cineasta.

No entanto, é necessário admitir que os heróis caprianos, apesar de serem homens comuns e simples, são dotados de conhecimentos culturais, o que leva a crer que Frank Capra acreditava que através dos seus filmes poderia entusiasmar a população a ir mais além nos seus conhecimentos académicos, ou simplesmente interessar-se pela cultura do seu país e tornar-se assim mais parecidos com os heróis que lhes eram apresentados, fazendo então a diferença no meio em que vivem. Alguns exemplos disso são em *“Mr. Deeds goes to Town”* o

facto de Longfellow Deeds conseguir citar Thoreau; em *“Mr. Smith Goes to Washington”*, Mr. Smith revela o seu conhecimento pelos fundadores da nação Americana; e em *“It’s a Wonderful Life”*, o anjo Clarence lê Mark Twain. Curiosamente, não se vêem ao longo da cinematografia do cineasta, os antagonistas que seriam pessoas com um maior acesso à cultura e ao conhecimento, pois vivem nas grandes cidades, citarem ou falarem sobre assuntos ligados ao campo intelectual, o que leva o espectador a concentrar-se na ideia que estes são somente pessoas ambiciosas, com sede de poder. Um exemplo disso acontece no filme *“Mr. Smith Goes to Town”*, quando o senador Paine diz o seguinte a Mr. Smith, *“This is a man’s world, Jeff. And you’ve got to check your ideals outside the door like you do your rubbers.”* [29]

5. Entretenimento com uma mensagem: os valores de Capra

As narrativas de Capra assentavam nos bons valores americanos. Segundo Richard Griffith, a cinematografia de Frank Capra falava, sobretudo, de

“[A] messianic innocent ... pits himself against the forces of entrenched greed. His inexperience defeats him strategically, but his gallant integrity in the face of temptation calls for the goodwill of the “little people”, and through their combined protest, he triumphs.” [30]

Por outras palavras, a bondade, o valor do trabalho e o altruísmo estão sempre presentes nas narrativas de Capra. Admiradores do seu trabalho baptizaram o estilo de Capra como “capra-corn”. No entanto, historiadores e críticos preferem utilizar o termo “capraesque”. Segundo Jeanine Basinger,

“Capraesque means a blend of optimism, humor, patriotism, and, to those who really understand his work, darkness, despair, and the need to fight for things you care about... Capra’s heroes often undergo real suffering. But humor surrounds them... The audience, like the hero, earns its laughs, and they don’t come cheap. For those with the courage to see things with humor, the victory life offers in a Capra film is laughter”. [31]

Uma preocupação visível nos filmes de Frank Capra prende-se com a evolução das personagens ao longo da narrativa. Fazem parte de grupos sociais elaborados e articulados e, apesar das peripécias que vivem, nunca conseguem deixar de fazer totalmente parte das suas classes sociais. Assim, ao longo da narrativa, o cineasta consegue criticar o espaço e as relações pessoais das personagens. Ao criticar as classes sociais, principalmente as mais ricas, Capra é tido como um idealista. Para caracterizar Capra como um cineasta idealista, há que distinguir os tipos de cineastas que existiam na altura.

Segundo o autor Raymond Carney, existiam dois grupos distintos de cineastas. Os idealistas e os pragmáticos/realistas. No grupo de cineastas idealistas, Michael Curtiz (1886-1962), Charlie Chaplin (1889-1977), Josef von Sternberg (1894-1969), John Ford (1894-1973), Leo McCarey (1898-1969), Nicholas Ray (1911-1979) e mais recentemente John Cassavetes (1929-1989). Todos estes apresentavam nos seus trabalhos características associadas ao Romantismo, mais propriamente ao chamado Romantismo Americano, entre as quais se encontravam o lirismo, o gótico, o melodrama e a exuberância imaginativa. Para uma melhor

compreensão do que foi o Romantismo Americano, podemos referir que se tratou de um movimento literário que surgiu como uma revolta contra o “*Período Romântico*” que se viveu no continente Europeu, com especial destaque em Inglaterra, entre 1770 e 1860, onde se destacaram autores como William Blake, Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth. Os escritores e artistas que contribuíram para o surgimento deste movimento consideram-se revolucionários que tinham como objectivo combater os ideais da “*Idade da Razão*” (1700-1710). Assim, valores como a imaginação, intuição, espontaneidade, subjetividade, originalidade, individualismo ou democracia opunham-se aos valores clássicos impostos pela sociedade como resoluções calculistas, controlo, objetividade, tradição, conformidade ou monarquia. O *período romântico* surgiu especificamente na Alemanha com a publicação da obra “*Sorrow of Young Werther*” de Goethe e com novas ideias filosóficas que defendiam que os processos mentais são em última análise uma realidade em oposição ao que é de facto material. Nos Estados Unidos o novo movimento foi introduzido por autores como Washington Irving e Waldo Emerson. Outros autores que se destacaram foram Emily Dickinson, Edgar Allan Poe e Walt Whitman. Aqui, a linha condutora deste movimento prende-se com a veneração da natureza onde o “eu” atinge todo o seu potencial, demonstrando assim que o individualismo característico desta reforma pode ser visto como um conjunto de atitudes egoístas, fúteis e até mesmo destrutivas, ou simplesmente, como atitudes que desafiam o que é social e religiosamente aceite pela sociedade. A utilização de símbolos, mitos ou elementos fantásticos é uma constante como o foco e a caracterização dos processos mentais do protagonista. Os factores que influenciaram o surgimento do Romantismo Americano prenderam-se com a não definição das fronteiras, o que levava a sentimentos de liberdade, crescimento e expansão, com a crescente imigração que trazia consigo novas culturas e perspectivas, com o crescimento industrial que se fazia sentir a Norte do país, que contrastava com o sul rural, e ainda com a busca de novas fontes espirituais.

Dos cineastas pragmáticos/realistas faziam parte Ernst Lubitsch (1892-1947), Howard Hawks (1896-1977), Preston Sturges (1898-1959), George Cukor (1899-1983) ou William Wyler (1902-1981), que apelam à imaginação individual, ao desejo, ao espaço, tempo e história. Foram cineastas que não trabalhavam temas como ideais abstractos ou emoções, mas que defendiam a importância das questões sociais.

Frank Capra é tido como um cineasta que trabalha para e sobre a sociedade. É um cineasta que trabalha sobre e para as famílias. Nos seus filmes, são evidentes os valores familiares que trouxeram da sua própria experiência. No entanto, o trabalho de Capra em torno de grupos familiares ou somente grupos sociais não significa que o cineasta desconsidere o individualismo de cada uma das personagens, tendo estas de enfrentar a sua família, ou sociedade, para conseguirem manter as suas identidades. Conclui-se que as personagens de Capra têm sempre uma relação dinâmica e frequentemente instável com o grupo em que estão inseridas.

Assim, os protagonistas dos filmes de Frank Capra são o maior testemunho sobre em que condição se toma a liderança e como aplicá-la. O protagonista é que inspira o resto do

grupo, dando-lhe novos valores e não o contrário: o grupo não influencia os valores do protagonista. Os filmes de Capra induzem o indivíduo a lutar e, conseqüentemente, a realizar os seus sonhos. De entre os seus primeiros filmes podemos destacar *“American Madness”* e *“It Happened One Night”*. Ambos os filmes retratam o conflito entre uma personagem individual e a sociedade onde essa personagem se insere. Citando o cineasta:

“Beginning with Mr. Deeds, my films had to say something. And whatever they said had to come from those ideas inside me that were hurting to come out. No more would I accept scripts hurriedly written... From then on my scripts would take from six months to a year to write and rewrite; to carefully - and subtly integrate ideal and entertainment into a meaningful tale. And regardless of differences with studio heads, screenwriters, or actors, the thought, heart, and substance of a film were mine.” [32]

“It Happened One Night”, “Mr. Deeds Goes to Town”, “Mr. Smith Goes to Washington” e *“Meet John Doe”*, apresentam semelhanças quer na construção das narrativas, no tipo de personagens e peripécias que estas enfrentam, quer na aposta numa temática social.

Frank Capra foi um republicano assumido, mas os seus filmes apresentam influências liberais. Isto deve-se ao seu grupo de apoio, amigos e colegas de trabalho que apresentavam ideias políticas diferentes das do cineasta. Dois exemplos foram Robert Riskin e Sidney Buchman. Robert Riskin, foi um guionista que colaborou com Capra ao longo da sua carreira. Este era um New-Deal Democrático. Já o segundo, Sidney Buchman, guionista de *“Mr. Smith Goes to Washington”*, era membro do Partido Comunista. Joseph McBride partilhou a sua opinião sobre a carreira e o sucesso que Frank Capra conseguiu alcançar:

“The auteur theory...did not recognize the degree to which a filmmaker such as Capra could be interested by conflicting points of view and incorporate them into his work, nor the degree to which a filmmaker might be expressing his times as much as he was expressing himself. And though there was much controversy in the 1970s about how much credit Robert Riskin deserved for Capra’s success, not even Riskin’s supporters ever pointed out that the crux of the problem was that Capra and Riskin did not have identical sociopolitical views or that their films could have been a volatile fusion between two conflicting viewpoints rather than a smooth and unified expression of one man’s ideas. Nor was there any cognizance of the degree to which Capra in the 1930s acted as a relatively passive sounding board for the political views of his diverse brain trust, which included the far-right Myles Connolly, the Roosevelt liberal Joswering, and the left-liberal writer and associate producer Joseph Sistrom...Capra in the prime of his career liked to surround

himself with colleagues who were not yet men, and his ability to listen to and absorb such a range of viewpoints “made him an interesting guy”, contributing to the complexity of his films.” [33]

Sobre a sua parceria com Frank Capra, Robert Riskin dizia,

“We have some awful battles over how the story should be developed, but we never argue about what constitutes a story. He’s a great editor. He’ll walk into the office, gives his opinion of a scene, and in doing so toss off an idea from which I can take a dozen successful steps.” [34]

Capra via a arte de realizar como uma forma de demonstrar o que era e é moralmente correcto. Sabendo os tempos difíceis em que a América e o Mundo se encontravam, é visível que o cineasta não se limitava somente a criticar o sistema, mostrando maneiras deste ser reformulado. Assim, além do senso comum, decência, cristianismo, fé na ética de trabalho e no cidadão comum, o realizador acreditava que a nação que o acolheu poderia voltar aos seus tempos gloriosos se voltasse a acreditar nos ideais dos fundadores do país. Aqui as crenças espirituais são inseridas. Frank Capra foi criado pelos valores da Igreja Católica, e apesar de não ser um cristão praticante, definia-se como um católico em espírito, pois acreditava no poder transformador dos ensinamentos dessa mesma religião. Acreditava ainda que as instituições religiosas tinham uma influência positiva na sociedade, num mundo livre, e que as pessoas deviam adaptar a elas próprias os ideais defendidos pela religião e também o conceito de fé. No entanto, raramente personagens como padres ou lugares como igrejas aparecem. Citando o próprio:

“George says a prayer: “Oh God, I’m at the end of my rope. Show me the way!” It’s a short prayer but we believed it. He’s desperate and has nowhere to turn. If we showed him on his knees in church or in a private corner, the audience wouldn’t take to it. But in a bar, right after gulping down a shot of whiskey, we are inclined to believe it.” [35]

É visível através deste exemplo a existência de uma fé pessoal. Essa fé é também visível nos valores de entre-ajuda dos membros da comunidade que assim praticam o bem. Esta abordagem indirecta aos valores cristãos permite ao cineasta relacionar com o seu público as suas crenças espirituais de uma forma simples e básica, sem promover directamente os valores mais rigorosos da doutrina católica.

Outro exemplo que demonstra a influência da religião na cinematografia capriana prende-se com o trio de protagonistas dos filmes “*Mr. Deeds Goes to Town*”, “*Mr. Smith Goes to Washington*” e “*Meet John Doe*”. Com as três personagens é feita uma analogia a Cristo. Em “*Mr. Deeds Goes to Town*”, o primeiro facto que nos leva a fazer tal comparação é a

“coincidência” dos pais de Longfellow Deeds chamarem-se Joseph e Mary Deeds.

É ainda possível notar-se nos três heróis o facto de se sentirem embaraçados e confusos no que toca à presença e às relações com personagens do sexo oposto, mostrando aqui a inocência e o valor de pureza inerente aos ideais promovidos pelo catolicismo. Sobre este aspecto em particular, Frank Capra dizia:

“Filming two naked people thrashing about on a bed, what’s that got to do with art? [...] It is part of everyday living. It is part of what we live with, and it is part of the great joy of living. I don’t think we could eliminate it. I don’t think we can downgrade it, nor do I think we should defile it. And when you see explicit sex scenes on the screen, they are defiling one of the most wondrous things any human being can experience.” [36]

Um exemplo de que uma relação entre duas personagens não precisa de chegar a cenas explícitas acontece em *“You Can’t Take it With You”*. Na relação entre as personagens de Jean Arthur e James Stewart, é possível sentir-se a tensão existente entre ambas, o amor que partilham entre eles e o bem que desejam um ao outro, sem existirem cenas íntimas. A esta característica é ainda possível juntar outras, que se prendem com o facto de, tal como Cristo, os três serem perseguidos por outras personagens que pretendem impedir a divulgação das mensagens de esperança e bondade transmitidas pelos protagonistas, e de estes serem crucificados. Esta última característica é visível nos próprios diálogos dos filmes. Em *“Mr. Deeds Goes to Town”*, Babe Bennett diz que os seus artigos sobre Longfellow, intitulados de *“Cinderella Man”*, o crucificam. Em *“Mr. Smith Goes to Town”*, numa conversa o senador Paine garante a Taylor que não participará na crucificação de Mr. Smith. Por fim, em *“Meet John Doe”*, quando a população se revolta contra Willoughby após descobrir que o seu futuro suposto suicídio não passava de uma farsa, Ann grita dizendo que a população o está a crucificar. Ainda neste filme, Ann compara Cristo a Willoughby, dizendo que Cristo foi de facto o primeiro John Doe.

Podemos ainda constatar que estas atitudes de amor ao próximo, de se sacrificarem vidas em prol de outras, foi também utilizada por Capra na série *“Why We Fight”* como justificação de ser necessário mandar homens para a guerra.

Assim, o reconhecimento de Frank Capra pela crítica e na história do cinema é caracterizado pela sua mestria em realizar grandes obras cinematográficas, que representam marcos na história do cinema e que ainda hoje costumam aparecer nas mais variadas listas de reconhecimento em relação aos melhores filmes alguma vez feitos, a partir de histórias simples que se baseiam na centralização da história num protagonista masculino, que apresenta um bom coração e boas intenções, que se tenta impor numa sociedade que se encontra corrompida devido às ambições desmedidas de alguns dos seus membros.

Os filmes realizados por Frank Capra são vistos como uma espécie de *“feel good movies”*, que idealizam o homem norte-americano e a fé na humanidade, e incentivam a

construção de uma América ideal onde deve reinar a justiça e a liberdade. É ainda possível ver que a sua filmografia é atravessada pelo sentimentalismo e pela ideia que a coragem individual pode combater os malefícios presentes na sociedade que contribuem para o seu próprio mal-estar; que um homem por mais frágil que pareça, devido à sua história de vida e posição na sociedade, se for íntegro, consegue rivalizar e combater homens poderosos que pretendem aumentar o seu poder não olhando a meios, e que contribuem para o mau funcionamento dessa mesma sociedade.

Os filmes de Capra são filmes sobre esperança na construção de um mundo melhor. Podem ainda ser vistos como contos de fada, que se baseiam nos valores morais e em histórias sobre a fundação dos Estados Unidos, em que os fundadores são vistos como Deuses, em que os Estados Unidos são uma nação que assimila todas as raças e credos, em que a inocência perdida toma um papel de destaque nas narrativas. Nestas, o bom triunfa sobre a hipocrisia e a ganância, tornando os seus filmes em fábulas que ajudaram os espectadores a dar sentido às suas vidas, enquanto tentavam sobreviver à depressão. Para Capra, o importante não era mostrar que a política é manchada por dinheiro, mas sim que o idealismo está corrompido pela maturidade, ainda que na ausência de maturidade o idealismo seja inútil.

As fábulas e parábolas de Capra afastam-se da narrativa tradicional do conto de fadas na medida em que as suas histórias acontecem no presente, em vez, de um passado distante. As fábulas distinguem-se das parábolas, pois estas são protagonizadas por humanos, ao contrário das fábulas que utilizam animais; em ambos os casos, porém, se narra uma história que tenha uma razão moral e ética, quer esta seja explícita ou não. Assim, podemos dizer que Capra foi um dos impulsionadores da utilização desta figura de estilo no cinema, tornando a arte cinematográfica mais literária.

Tal como nos contos de fada, os filmes caprianos dependem de rituais e círculos milagrosos, que são vistos, por exemplo, em cenas em que o povo se junta por uma canção, como é o exemplo de *"It Happened one Night"*, em que as personagens de Clark Gable e Claudette Colbert durante uma das cenas em que se encontram no autocarro, se juntam com os restantes passageiros e cantam uma canção popular.

No entanto, *"It's a Wonderful Life"* é o filme de Capra que todos consideram como uma fábula. Apesar de não o ter feito com essa intenção, o filme veio a ganhar popularidade junto do público. Como a acção se passa na época de Natal, ficou conhecido como uma fábula de Natal, devido à mensagem que transmite do amor ao próximo e da entre-ajuda, e por paralelamente à realidade quotidiana, existir a realidade do céu e dos anjos da guarda, bem como a realidade do pesadelo de George Bailey.

Assim, é possível concluir que Frank Capra não estava inserido na indústria cinematográfica por razões financeiras, mas sim porque acreditava que através do seu trabalho poderia contribuir para uma mudança de mentalidades, com o fim último de construir uma sociedade que se preocupe mais com os indivíduos e com o bem-estar destes.

6. Mensagem como influência: o legado criativo de Capra

A 3 de Setembro de 1991, durante o sono, Frank Capra sucumbiu a um ataque cardíaco, deixando três dos quatro filhos que teve com a segunda mulher Lucille Warner (1932 - 1984). Durante a sua carreira, para além das nomeações e dos prémios que recebeu, Capra foi nomeado quatro vezes Presidente da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*⁷, e foi ainda um dos fundadores do *Directors Guild of America*⁸, do qual foi presidente três vezes.

É interessante notar que o cineasta decidiu incorporar os seus conhecimentos académicos adquiridos ao longo do curso de engenharia química e utilizá-los nos vários filmes que fez para televisão quando deixou de ser um cineasta tão requisitado por Hollywood durante a década de 50. Esses filmes consistem em nove episódios televisivos pertencentes à AT&T Corporation, uma companhia Americana de telecomunicações, transmitidos a cores, tendo Capra feito aqui a sua estreia no sistema Technicolor, entre 1956 e 1964. Esta série de nove episódios/filmes televisivos denominou-se *“The Bell Laboratory Science Series”*.

Estes filmes, dos quais Capra esteve à frente somente de quatro, devido às poucas audiências dos dois últimos episódios que realizou e a divergências com os restantes produtores, tinham como objectivo relacionar histórias inteligentes com animações sofisticadas. Contaram com a presença de actores residentes e mostravam fenómenos naturais a par de entrevistas a cientistas que explicavam devidamente conceitos técnicos e científicos para uma melhor compreensão do que é a ciência por parte da população.

Após uma abordagem ao cineasta, que estava afastado do cinema feito em Hollywood, Frank Capra ficou entusiasmado com o projecto e decidiu participar. Segundo Joseph McBride, Capra *“undoubtedly realized that the AT&T job was a way of going back to work quietly and rehabilitating his image.”* [37]

Consta que, no período final da sua vida, o cineasta dedicava o seu tempo à escrita de curtas-metragens e de músicas, bem como a tocar guitarra. O seu legado mantém-se intacto e hoje em dia Capra continua a ser uma das grandes influências de vários cineastas e realizadores como também o foi de cineastas que já faleceram, e que muito contribuíram para o desenvolvimento do cinema.

Ian Freer, um historiador do cinema disse: *“He had created feelgood entertainments*

⁷ Academia de Artes Cinematográficas - Fundada em 1927, a Academia de Artes Cinematográficas é uma organização profissional honorária dedicada à arte e ciência no cinema. Todos os anos distingue os profissionais que se destacaram nas suas áreas de trabalho.

⁸ Directors Guild of America - Inicialmente chamada de Screen Directors Guild, é uma associação que representa os interesses de realizadores, tanto de cinema como de televisão.

before the phrase was invented, and his influence on culture—from Steven Spielberg to David Lynch, and from television soap operas to greeting-card sentiments—is simply too huge to calculate.” [38]

Richard Griffith, outro historiador do cinema caracterizou o trabalho de Capra como

“...reliance on sentimental conversation and the ultimate benevolence of ordinary America to resolve all deep conflicts.” “Average America” is visualized as “...a still tree lined street, undistinguished frame houses surrounded by modest areas of grass, a few automobiles. For certain purposes it assumed that all real Americans live in towns like this, and so great is the power of myth, even the born city-dweller is likely to believe vaguely that he too lives on this shady street, or comes from it, or is going to.” [39]

O cineasta e actor John Cassavetes também reconhece a importância de Capra,

“Maybe there really wasn’t an America, it was only Frank Capra.” “Capra’s films were his love letters to an idealized America— a cinematic landscape of his own invention. The performances his actors gave were invariable portrayals of personalities developed into recognizable images of popular culture, “their acting has the bold simplicity of an icon...” “It is such a pleasure to see energy flow in a positive direction. I share (Raymond Carney’s) love for Capra... In my estimation the greatest of all American directors, a man who was so beautiful, so forgiving, so democratic, so damned talented, so full of life and energy that his films patrol the imagination of America today. He represents a country that perhaps never was. We see his heavies and they are the mighty, the unbeatable, no longer caring until they are made to care by the innocent persistence of the heroes. The villains continue to be greedy until Capra’s people make them realize that there’s joy of living... He is the American Dream.” [40]

Leonard Quart, um aclamado professor do departamento de Humanidades e Artes Performativas da New York University, expressou a sua opinião sobre a cinematografia de Frank Capra:

“There would be no enduring conflicts—harmony, no matter how contrived and specious, would ultimately triumph in the last frame...In true Hollywood fashion, no Capra film would ever suggest that social change was a complex,

painful act. For Capra, there would be pain and loss, but no enduring sense of tragedy would be allowed to intrude on his fabulist world.” [41]

É ainda atribuído a Frank Capra, a par de outros cineastas, o aparecimento da *screwball comedy*, género que garantiu a qualidade estética do cinema depois da chegada do som. As características inerentes a este género cinematográfico prendem-se com a crença de que o homem comum tem um melhor senso-comum do que os membros de sociedades de classe social mais elevadas, tornando-se assim superior a estes, e com as relações românticas entre duas personagens de classes sociais distintas, e daí diferentes entre si, mas que se destinam a ficar juntas. A par destas características junta-se o facto das crises familiares geradas pelas famílias de classes sociais mais altas, a que geralmente pertencem as personagens femininas, que acreditam que os enamorados destas não são aceitáveis devido à sua condição social. O tema do divórcio e dos segundos casamentos é uma constante, pois demonstra o valor familiar incutido na sociedade norte-americana que, no fundo, acredita que o casamento é uma forma de vida e de estar superior. Diálogos rápidos, trocas e enganos relativos a identidades ou circunstâncias que brevemente explicadas esclarecem o que realmente se passa são também característicos, bem como o facto de as personagens femininas terem mais poder que as masculinas, apesar destes serem quem resolve os problemas que surgem ao longo da narrativa

Dois exemplos dos seus filmes que se inserem neste género são: *“Lady for a Day”* e o aclamado filme *“It Happened One Night”*. Ambos os filmes tratam de amores intensos, mas também nos apresentam personagens individualistas, idealistas, altruístas e patriotas.

A título de curiosidade, anos mais tarde, Capra decidiu fazer o remake de *“Lady for a Day”*. A história passou então a protagonizada por Bette Davis e Glenn Ford em *“Pocketful of Miracles”*, em 1961.

Actualmente o departamento de cinema da Wesleyan University, no Connecticut, detém alguns materiais e papéis relacionados com os filmes de Capra. Para além dos pertences deste cineasta, esta Universidade é ainda detentora de pertences de outros cineastas como Clint Eastwood, Federico Fellini, Elia Kazan, Frank Perry, Roberto Rossellini, Robert Saudek, Martin Scorsese, Gene Tierney, Raoul Walsh, John Waters.

Recentemente, foram feitas muitas referências aos filmes de Capra. Entre eles encontram-se *“The American President”*, 1995 de Rob Reiner, *“It Could Happen to You”*, 1994 de Andrew Bergman, *“Hero”*, 1992 de Stephen Frears e *“The Hudsucker Proxy”*, 1994 de Ethan & Joel Coen.

Em *“The American President”*, podemos encontrar uma referência praticamente directa a *“Mr. Smith Goes to Washington”*. Andrew Shepherd (Michael Douglas) é um presidente democrata, popular, originário do estado do Wisconsin, que prepara a sua reeleição. O trunfo para conseguir ser reeleito baseia-se na aprovação de um projecto de lei que tem como objectivo controlar o crime. Ao conhecer Sydney Ellen Wade (Annette Bening), que trabalha para uma firma relacionada com questões ambientais, esta tenta convencê-lo a

aprovar uma legislação que reduza as emissões de dióxido de carbono. Os dois fazem um acordo para se ajudarem mutuamente e acabam por se apaixonar. Este relacionamento serve como forma de ataques pessoais por parte do candidato da oposição, Bob Rumson (Richard Dreyfuss), que imoralmente utiliza o passado do Presidente para o difamar, questionando ainda os valores familiares deste. Não fazendo comentários sobre o que foi dito por Bob Rumson, o índice de popularidade de Sheperd cai. Como o acordo inicial que tinha feito com o Presidente não é cumprido, Wade, que não consegue cumprir os objectivos propostos pela empresa em que trabalha, é despedida. Após uma discussão com Sheperd, em que este afirma que a sua primeira prioridade era a aprovação do seu projecto de lei e não o projecto ambiental, o casal acaba o relacionamento. Após o término do namoro, Sheperd decide rebater os ataques pessoais de que foi vítima por parte do outro candidato. Neste discurso que acontece perante o Congresso Norte-Americano, o presidente dá a conhecer as suas intenções de voltar a apoiar o projecto ambiental proposto por Wade e a retirar o apoio de um projecto de lei contra o crime, que considera fraco. Esta decisão faz com que o relacionamento de Sheperd e Wade tenha uma segunda oportunidade.

Já *"It Could Happen to You"* segue a mesma premissa de *"It's a Wonderful Life"*. Carlie Lan (Nicholas Cage) e a sua mulher Muriel (Rosie Perez) vivem em Nova Iorque. São bastante diferentes, sendo Charlie um homem generoso, enquanto Muriel é uma mulher ambiciosa. Charlie conhece a empregada de mesa Yvone Biasi (Bridget Fonda) que se encontra na falência devido ao seu marido, Eddie (Stanley Tucci). No dia em que ambos se conhecem, Charlie não tem como deixar uma gorjeta a Yvone, e promete-lhe metade dos lucros que irá receber devido ao prémio milionário que ganhou na lotaria. Entretanto, Muriel que agora frequenta sítios da chamada alta sociedade conhece Jack Gross (Seymour Cassel), com quem acaba por se envolver. Enquanto Charlie se divide entre causas de solidariedade com a ajuda de Yvone, Muriel decide avançar com o divórcio porque não consegue lidar com as constantes doações financeiras do marido. Durante o decorrer do processo de divórcio, Muriel pede todo o dinheiro que Charlie ganhou com a lotaria, mais aquele que deu a Yvone. O tribunal acaba por aceder à vontade de Muriel. Charlie fica na falência, mas mesmo assim, a sua generosidade mantém-se viva, ajudando um pobre. Esse pobre é o anjo Dupree (Isaac Hayes), que tira fotografias ao casal, Charlie e Yvonne, correndo estas os jornais diários do dia seguinte, elogiando a bondade dos mesmos. Charlie e Yvonne decidem mudar-se de Nova Iorque, e a população, tal como em *"It's a Wonderful Life"*, junta-se e consegue o dinheiro suficiente para ambos conseguirem pagar as suas dívidas. Muriel, que entretanto se casou com Jack, é burlada por este, perdendo tudo o que conseguiu com o seu primeiro divórcio.

"Hero" (1992), de Stephen Frears, faz-nos lembrar primeiramente *"Lost Horizon"* (1933). O início da narrativa apresenta-nos um desastre de avião em que os passageiros desse voo são salvos por um "herói" (Dustin Hoffman), um veterano de guerra, facto que nos faz lembrar os bons valores norte-americanos que Capra fazia questão de abordar nos seus filmes. Após salvar a passageira que em maiores dificuldades se encontrava, a repórter Gale Gayley (Genna Davis), que podemos comparar a Babe Bennett de *"Mr. Deeds Goes to Town"* deixa

um sapato para trás. A sua busca incessante pelo seu “*Cinderella Man*” começa, e após, incorrectamente, encontrar e perceber que o seu herói não passa de um vagabundo (Andy Garcia), Gale decide transformá-lo num herói moderno, acção que nos faz lembrar a personagem de Barbara Stanwyck como Ann Mitchell em “*Meet John Doe*”, quando tenta ludibriar uma sociedade ao transformar John Doe (Gary Cooper) num herói nacional. Assim, a premissa do filme compara-se à premissa do clássico “*Meet John Doe*”, porque a questão da verdade, do que é real, é posta de lado para dar ao público o “herói” que este sempre quis.

“*The Hudsucker Proxy*”, 1994, dos irmãos Cohen é visto como uma *screwball comedy*, género cinematográfico trabalhado por Frank Capra, como já foi referido. Tal como em “*It’s a Wonderful Life*”, “*The Hudsucker Proxy*” (1994) apresenta-nos Norville Barnes (Tim Robbins) prestes a cometer o seu suicídio, enquanto se encontra em cima de um arranha-céus em Nova Iorque, na véspera de ano novo. Tal como em “*It’s a Wonderful Life*” (1946), os espectadores são guiados ao longo da história por um narrador que nos apresenta uma questão igualmente filosófica, como aquela com que George Bailey se deparou (como seria o seu mundo se ele nunca tivesse existido?), sendo no filme dos irmãos Cohen a seguinte: “*The future, that’s something you can’t never tell about. But the past...that’s another story.*” [42]

Em *flashbacks* vemos a chegada de Norville à grande cidade. Vindo de uma cidade pequena, Muncie, no estado do Indiana, Norville lembra-nos a chegada de Mr. Smith a Washington. Recém-licenciado e, portanto, inexperiente, Norville dirige-se à Nidus Employment Agency em busca de um emprego. Candidatando-se a uma vaga de emprego nas indústrias Hudsucker, indústrias que tinham sido abaladas pouco tempo antes com o suicídio do seu Presidente (Charles Durning), e com uma carta que declarava a obrigação do novo Presidente das indústrias Hudsucker a oferecer as acções da empresa ao público. Devido à grande percentagem que estas acções representavam, o esperado era que o novo comité dirigente perdesse o controlo das indústrias Hudsucker. Ambicioso, Sidney J. Mussburger, o novo presidente, decide convencer a população e o mercado de que as indústrias Hudsucker se encontram perto da falência, fazendo com que o valor das acções da empresa descesse, tornando possível a sua compra, quer por parte dele quer por parte dos seus sócios. Depois, seria necessário encontrar alguém inexperiente para dirigir as indústrias, claro está, Norville, que para espanto de todos consegue alcançar sucesso.

Contudo, a reporter Amy Archer (Jennifer Jason Leigh) do jornal Manhattan Argus, que podemos comparar a Babe Bennett de “*Mr. Deeds Goes to Town*” e a Ann Mitchell de “*Meet John Doe*”, é convidada a descobrir e a escrever a história de Norville. Conseguindo um emprego como a secretária pessoal de Norville, Amy conhece Moses (Bill Cobbs), também um funcionário das indústrias Hudsucker, que lhe conta o plano de Mussburger. Amy conta o que descobriu ao seu chefe, mas este, por sua vez, não acredita no que ouve. Como Norville consegue alcançar sucesso com as suas invenções para novos brinquedos, muda a sua atitude para com os empregados. Essa mudança de atitude irrita Amy que se acaba por despedir. Por fim, a identidade da jornalista é descoberta, e enfurecido pelo seu plano não ter dado certo, Mussburger decide contar a verdadeira identidade da reporter a Norville, informando-o que

este também será destituído do seu cargo, para além de convencer os restantes dirigentes que Norville é incapacitado e que deverá ser levado para um hospital psiquiátrico. Na véspera de ano novo, Amy encontra Norville bêbedo, estado que podemos equiparar ao de Geoge Bailey no dia em que decide cometer suicídio, e tenta desculpar-se. Encontrando-se enfurecido porque é vítima de uma calúnia, em que supostamente roubou a ideia de um novo *hula hoop* a outro funcionário, Norville sobe até ao topo do arranha-céus onde Aloysius (Harry Bugin), funcionário que descobriu a identidade de Amy, o vê cair do prédio. A essa hora, Moses, que é possível ser equiparado a Clarence, pára o relógio da empresa e o tempo estagna. Enquanto o tempo permanece intacto. Waring Hudsucker aparece a Norville e conta-lhe que este é de facto o seu verdadeiro sucessor. Enquanto é feita esta revelação, Moses e Aloysius envolvem-se numa luta, saindo Moses vitorioso, acabando por salvar Norville.

Outra influência não tão visível de Capra no cinema contemporâneo, prende-se com a a semelhança da premissa em que assenta o seu filme *"It's a Wonderful Life"* e a do sucesso de bilheteira *"Back to the Future"* (1985), de Robert Zemeckis. Nestes dois filmes, os protagonistas George Bailey (James Stewart) e Marty McFly (Michael J. Fox) lidam com o pesadelo de saberem como seria a vida dos seus ente queridos se não tivessem nascido. *"It's a Wonderful Life"*, conta a história de George Bailey, um homem de classe média que vive dias difíceis. Os Anjos (Chefe Franklin e Joseph), entregam a Clarence Oldboy (Henry Travers) a missão de ajudar George a sair do seu estado depressivo, pelo qual seria recompensado com o facto de vir a receber asas. Antes de Clarence "descer" à Terra para salvar George, é feita uma retrospectiva pela vida de Bailey, desde o acidente que o deixou surdo do ouvido esquerdo ao salvar o irmão Harry (Todd Karns), quando este caiu num lago gelado, até ter salvo o farmacêutico de ter cometido um erro que poderia pôr em risco a vida de uma criança. Adiado sempre o seu sonho de viajar pelo mundo em prol da felicidade dos outros (esperar pela conclusão da formação do ensino secundário do irmão; trabalhar na Bailey Building and Loan Association; a morte do pai), o inesperado acontece quando é decidido o cancelamento de empréstimos às pessoas com mais dificuldades financeiras. George decide contornar a situação e é-lhe proposto tornar-se o próprio o director da Bailey Building and Loan. Após um tempo, a chegada inesperada do seu irmão, que vem casado, depois de ter concluído os seus estudos superiores, recebe uma boa proposta de emprego por parte do seu sogro. Decidido a não aceitá-la, George convence o irmão do contrário, pois trata-se de uma boa oportunidade para quem começou uma nova fase da sua vida.

Entretanto, Mary Hatch (Donna Reed) a eterna enamorada de George, também regressa da universidade. Casam-se. Na partida para a sua lua-de-mel, assistem a um assalto no Bailey Building and Loan, que deixa o banco à beira da falência. George, toma a decisão de adiar a sua lua-de-mel e utilizar o dinheiro que gastaria nela no banco, para poder ajudar as pessoas mais necessitadas. Com o passar do tempo, George e Mary tornam-se pais de quatro crianças, Pete, Zanie, Zuzu e Tommy, mais uma vez, uma similariedade com *"Back to the Future"*, uma família numerosa. George inicia um novo projecto: o Bailey Park. A Segunda Grande Guerra é declarada, e Bailey não presta serviço devido ao facto de ser surdo

do ouvido esquerdo, ao contrário do seu irmão Harry que é condecorado com uma Medalha de Honra pelos seus préstimos. Após um mal-entendido provocado por Potter (Lionel Barrymore), no banco, George é acusado de fraude. Frustrado e angustiado, George descarrega toda a sua raiva na família e acaba por se alcoolizar. A caminho de casa, o carro pára numa ponte. Vendo isto como um sinal dos Céus por ter uma vida tão miserável e infeliz, George contempla o suicídio, dizendo que vale mais como um homem morto do que como um homem vivo, devido ao seu seguro de vida. Aqui o anjo Clarence aparece na sua vida. Para o deter, finge-se afogar no rio. George, como sempre, pela bondade que lhe é característica, decide salvar o homem que se está a afogar à sua frente. Após ser salvo, Clarence revela a George o que é e qual é a sua missão. George não acredita no homem que acabou de conhecer e o único pensamento que o acompanha é o desejo de nunca ter nascido. Ao aperceber-se de tal, Clarence faz-lhe a vontade e mostra a George como seria a vida da sua cidade, dos seus amigos, e da sua família, caso este nunca tivesse nascido. Tendo consciência da falta que faria a tudo e todos, George implora a Clarence que o deixe viver outra vez. Missão cumprida para Clarence. Ao chegar a casa, George depara-se com o seguinte cenário: a polícia encontra-se lá para o prender devido ao caso de fraude, mas, além da polícia, George é surpreendido pela chegada de familiares, amigos e estranhos que de alguma forma foram afectados positivamente com a presença de George nas suas vidas, com donativos para salvarem George e a Bailey Building and Loan. No meio de toda a alegria, George encontra uma cópia de *“As Aventuras de Tom Sawyer”*⁹, com a seguinte inscrição: *“Dear George: Remember no man is a failure who has friends. Thanks for the wings! Love, Clarence.”* [43] Ao ler tal coisa, ouve-se o som de um sino, o que significa que um anjo ganhou as suas asas.

O sonho de George Bailey como já foi referido passava por viajar pelo mundo, *“I’m shaking the dust of this crummy little town, and I’m gonna see the world! And dance by the light of the moon.”* [44] A repetição destes diálogos ou desta ideia, confere à lua um novo significado. Para George Bailey, a lua representa o seu sonho americano, visto que o seu sonho de viajar pelo mundo nunca se concretizou. A lua está presente em vários momentos-chave da vida de George. Na noite em que conhece Mary Hatch (Donna Reed), a sua futura mulher, e se oferece para a levar a casa, os dois acabam por parar a meio do caminho e atiram pedras contra uma casa abandonada, que mais tarde se tornará na sua casa, pedindo desejos à medida que atiram as tais pedras. Em conversa, Mary recusa dizer o que desejou com medo que o seu sonho não se torne realidade, enquanto George faz questão de dizer o seu, viajar pelo mundo. No entanto, é necessário ver que a personagem de Mary não se cinge somente ao papel de mulher do protagonista. Mary pode ainda ser vista como uma salvadora de George. O primeiro argumento que salta à vista é a conotação religiosa que o nome tem; depois porque existe uma cena protagonizada por George e Mary que mais tarde é vivida por

⁹ *“As Aventuras de Tom Sawyer”* - escrito em 1876 por Mark Twain, é um livro infantil que conta as peripécias vividas por um rapaz que vive com a sua tia Polly e o irmão Sid numa localidade junto ao rio Mississipi. Tem como o seu fiel amigo Huckleberry Finn.

George e Clarence. Quando George e Mary se conhecem na festa de graduação, ambos caem numa piscina e divertem-se debaixo da luz de um holofote. Quando Clarence salta para a água para “salvar” George, ambos encontram-se debaixo da luz de uma tocha. A luz que emana tanto do holofote como da tocha pode ser vista com uma luz substituta do luar. É ainda sob o luar que Mary anuncia que está grávida. Mary é então, também uma salvadora de George, porque ao não lhe revelar o seu desejo na noite em que se conheceram, formar uma família perfeita, faz com que o marido perceba, aqui com a ajuda de Clarence, o quanto a sua família, casa, amigos significam para ele. George não concretiza o seu sonho, mas concretiza o de Mary, que mais tarde lhe salva a vida. Assim, é possível ver que o chamado sonho americano é subjectivo, não sendo um único propósito que todos querem alcançar, mas sim vários, dependendo do sonhador.

Em “*Back to the Future*”, Marty MacFly (Michael J. Fox) é um adolescente que vive com os pais, George McFly e Lorraine McFly, e com os irmãos Dave e Linda. No entanto, esta não é uma família tipicamente feliz. Os seus membros, tirando Marty, não têm objectivos de vida, e são visivelmente infelizes. Tal como nos filmes de Capra, “*Back to the Future*” espelha a realidade norte-americana da década de 80. Marty, como muitos jovens da sua idade sonha em tornar-se numa estrela de rock. Além dos seus amigos de liceu, Marty é também amigo do cientista Dr. Emmet Brown (Christopher Lloyd), e decide encontrar-se com o doutor, a pedido deste, na madrugada de 25 de Outubro. Neste encontro, Dr. Brown dá a conhecer a Marty o DeLorean DMC-12, um carro que foi modificado e que agora serve de máquina do tempo. Após várias peripécias que culminam na (aparente) morte do Doutor devido a ligações a grupos terroristas, Marty tenta fugir no DeLorean, acaba por viajar no tempo e chegar a 5 de Novembro de 1955, onde acaba perdido e preso no tempo, por não ter como voltar ao presente. No entanto, a viagem foi só feita no tempo e não no espaço. Marty continua na cidade onde vive, Hill Valley, na Califórnia. Para seu espanto, Marty não está sozinho, no sentido, em que não conhece ninguém. Aqui, conhece os seus pais numa versão mais nova, ou seja, muito antes destes sequer imaginarem em se casar e terem filhos. Ao tornar-se um dos melhores amigos do pai, e objecto da paixão da sua mãe, Marty lembra-se que a única hipótese de voltar ao futuro seria encontrar a versão mais nova do Doutor Brown. Depois de o convencer de que o conhece, do futuro e de o convencer que este é capaz de criar uma máquina de viajar no tempo, os dois começam a trabalhar na difícil tarefa de levarem Marty a 1985. Após alguns acontecimentos que acabam por comprometer a existência de Marty e dos irmãos, e de uma semana para os resolver para que tal não acontecesse, Marty e Lorraine finalmente se apaixonam. Como seria de esperar, tudo corre pelo melhor, mesmo de maneira atabalhoada, e Marty regressa ao futuro. Ao chegar ao futuro, depara-se com o facto de o Dr. Brown não estar morto, porque afinal no passado Marty deixou uma carta a este a avisá-lo do seu assassinato, carta que o Doutor viu e fez com que se prevenisse com um colete à prova de balas. A vida corre bem à família McFly e uma sequela é introduzida, quando o Dr. Brown pede a Marty e à sua namorada Jennifer para o acompanharem ao futuro, para resolverem um problema com os seus filhos.

Pode dizer-se que ambos os filmes partilham características semelhantes na construção narrativa, nas personagens e nos acontecimentos que levam a história a mudar o seu curso. Ora vejamos:

Ambas as realidades caracterizam a sociedade que retratam. Em *“It’s a Wonderful Life”*, temos uma sociedade mais recatada, mais conservadora, pois encontramos-nos no ano de 1946. Já em *“Back to the Future”*, uma história passada numa época mais recente, 1985, temos uma sociedade mais liberal.

A primeira similaridade detectada prende-se com o nome George. Ambas as histórias têm personagens com esse nome, e ambas partilham características. Apesar de em *“Back to the Future”*, George McFly ser uma personagem secundária, e em *“It’s a Wonderful Life”* George Bailey ser a personagem principal, ambos são personagens angustiadas, tristes e descontentes com a vida que levam, e pais de famílias numerosas. Graças a este facto, deixam os seus objectivos e amor-próprio de lado. No primeiro caso, George Bailey adia sempre o seu sonho de conhecer o mundo em prol do bem-estar dos que lhe são mais queridos, enquanto George McFly é humilhado constantemente no trabalho, nunca se revoltando, pois poderia perder o emprego, ou seja, sendo ele o único sustento da família, deixa-se rebaixar para poder continuar a prover esse mesmo sustento.

No entanto, George Bailey não partilha características somente com o seu homónimo. Também partilha características com o filho deste, a personagem principal, Marty McFly. George e Marty partilham o facto de ambos, apesar de todas as dificuldades, terem a capacidade de serem líderes, de tomarem as decisões mais acertadas, tendo sempre em atenção a felicidade dos outros. São altruístas. São ambos heróis. George sacrifica-se logo nos momentos iniciais do filme quando salva o irmão de morrer afogado num lago gelado, perdendo a audição do ouvido esquerdo. Marty, também se sacrifica pelos seus irmãos. Apesar de durante toda a narrativa nunca esconder o desejo de regressar ao futuro, a verdade é que Marty ganhou um estatuto de popularidade no passado que poderia ter posto em causa o seu nascimento e o dos irmãos. Ambos são queridos e importantes na sociedade em que se encontram. As outras personagens recorrem a eles para resolverem os seus problemas. Em *“It’s a Wonderful Life”* são problemas mais ligados ao sustento material, chamemos-lhe assim, de famílias. Em *“Back to the Future”* o que é principalmente requisitado a Marty é um sustento imaterial, o amor. George McFly, que ao contrário do filho é alguém extremamente tímido, é apaixonado por Lorraine, a sua futura mulher e mãe dos seus três filhos, mas não tem coragem de dar o “primeiro passo”, pedindo ajuda ao seu, até agora desconhecido, filho e amigo, Marty.

Com a análise destas personagens, podemos concluir que, tanto Capra como Zemeckis, fizeram filmes que reforçam a ideia do que uma família deve ser e da necessidade de se reforçarem laços familiares, pois todas as acções que os dois protagonistas tomaram em prol dos seus resultam num reforço dos laços familiares. Em *“It’s a Wonderful Life”*, George percebe que é amado pela sua família no final do filme, quando estes aparecem juntamente com amigos e conhecidos para o salvar do momento mais difícil da sua vida; em *“Back to the*

Future”, também, no final, quando Marty regressa do passado e vê que toda a aura da sua família se elevou e que as relações entre os seus membros estão melhores do que alguma vez estiveram.

No entanto, não é só este trio de personagens que partilham as mesmas características e importância para o rumo da história. O Anjo Clarence de *“It’s a Wonderful Life”* é vivido pelo Doutor Brown em *“Back to the Future”*. Ambos são personagens queridas pelo público pelas suas maneiras de ser e estar. São eles que, através das suas ideias engraçadas, mirabolantes e loucas, ajudam os protagonistas a resolverem os seus problemas, seja a tentativa de suicídio de George, seja a viagem de regresso de Marty. Se comparássemos os nossos heróis aos heróis de banda desenhada actual, que também são transpostos para o cinema, diríamos que o anjo Clarence e o Doutor Brown em muito se assemelham aos side-kicks. Por exemplo, na adaptação cinematográfica *“The Dark Knight Rises”* (2012), de Christopher Nolan, podemos comparar Bruce Wayne/Batman (Christian Bale) a George Bailey e a Marty McFly. Ao contrário dos heróis acima referidos, Bruce tem a noção do seu estatuto na sociedade e de como é visto pelos outros, sendo idolatrado por uns e odiado por outros. Tal como George Bailey, Bruce Wayne tenta melhorar o nível de vida da sociedade em que vive, especificamente de um orfanato, visto que o próprio também se tornou órfão em tenra idade.

Tal como as temáticas presentes nos filmes de Capra, o herói de Gotham City tem como objectivo combater a corrupção num mundo em que a criminalidade surge através da ambição e ganância desmedidas. Também em *“The Dark Knight Rises”* podemos encontrar uma personagem que pode ser considerada o anjo Clarence de Bruce Wayne, o polícia John Blake (Joseph Gordon-Levitt). Não tendo uma conotação religiosa como Clarence, John ocupa um lugar de anjo, lembrando a Bruce Wayne a importância que este tem na vida da sociedade em que vive, quer como bem-feitor para o orfanato que subsidia quer como Batman, tal como Clarence fez com George Bailey ao mostrar-lhe como a vida dos que ama se tornaria miserável caso ele nunca tivesse nascido. No final do último episódio da saga *“Batman”* de Christopher Nolan ficamos a saber que John Blake é Robin, o conhecido side-kick do herói morcego.

No entanto, e mais importante, o vilão do filme, Bane (Tom Hardy), é a personagem que transmite melhor a sociedade capitalista em que vivemos. Não podendo ser comparado aos vilões de Capra, visto que os seus actos provocam consequências maiores para um maior número de pessoas, é possível caracterizar Bane como um marxista, devido ao seu discurso revolucionário ao longo do filme, que se foca em libertar os oprimidos e tomar o poder de Gotham por parte da população. No entanto, o vilão torna-se um ditador e isso é visível numa cena em que Bane decide, sozinho, o futuro de alguns cidadãos de Gotham, condenando-os somente pela sua classe social, que culmina com este a destruir todos os acessos a Gotham, tornando esta numa espécie de Cidade-Estado. Inicialmente é-nos dado a saber o passado de Bane. O assalto deste na cena inicial ao avião dá-nos a conhecer a sua posição contra as oligarquias, seguindo-se o roubo à equivalente de Wall Street. No entanto, sabemos que

Batman e o comissário Gordon por mais que tenham mentido à população de Gotham acerca de Harvey Dent (Aaron Eckhart), uma personagem do segundo episódio da trilogia, com as melhores das intenções, tal mentira será usada por Bane em seu favor, ao dar a conhecer este segredo, tentando, então, mostrar à população que não pode confiar no herói. Para tal, recorre ao seguinte discurso contra os opressores, mentirosos e corruptos da cidade:

“Behind you stands a symbol of oppression, Blackgate Prison. Where a thousand men have languished under the name of this man, Harvey Dent, who has been held up to you as the shining example of justice. You have been supplied with a false idol to stop you from tearing down this corrupt city. Let me tell you the truth about Harvey Dent, from the words of Gotham’s police commissioner, James Gordon: “The Batman didn’t murder Harvey Dent. He saved my boy and took the blame for Harvey’s appalling crime, so that I could to my shame build a lie around this fallen idol. I praised the mad man who tried to murder my own child. While I can no longer live with my lie, it is time to trust the people of Gotham with the truth, and it is time for me to resign.” And do you accept this man’s resignation? And do you accept the resignation of all these liars? Of all the corrupt? We take Gotham from the corrupt, the rich, the oppressors of generations who kept you down with myths of opportunity, and we give it back to you, the people. Gotham is yours. None shall interfere, do as you please. Start by storming Blackgate and free the oppressed. Step forward, those who would serve, for an army will be raised. The powerful will be ripped from their decadent nests and cast out into the cold world that we know and endure. Courts will be convened, spoils will be enjoyed. Blood will be shed. The police will survive as they learn to survive true justice. This great city... it will endure. Gotham will survive.” [45]

No entanto, tal como a ajuda de um Clarence, Bruce Wayne conta ainda com ajuda de um Dr. Brown. No entanto, o Dr. Brown não existe numa só personagem, mas em duas. Uma delas, interpretada por Morgan Freeman, Lucius Fox, ao longo da trilogia, dirige a Wayne Enterprises e fornece ao seu patrão, Bruce Wayne, o equipamento necessário, construído com tecnologia de ponta, para combater a criminalidade, ou seja, Lucius Fox detém a inteligência do Dr. Brown. E aqui, chegamos ao ponto curioso de que tal como os heróis caprianos e Marty McFly, Bruce Wayne é um cidadão comum, que não dispõe de poderes sobrenaturais, como outros conhecidos heróis de banda desenhada (“Homem-Aranha”, “Hulk”, entre outros) para combater o mal, combatendo-o, somente com a sua força humana e usando os recursos de que dispõe, tal como acontece também na recente banda desenhada “Kick Ass” com o seu herói Dave Lizewski. Já o lado mais ambíguo do Dr. Brown (e não nos podemos esquecer das suas ligações a um grupo terrorista), é interpretado em “The Dark Knight Rises” por Anne Hathaway como Selina Kyle, conhecida também por

Catwoman, apesar de durante todo o filme a vilã/heroína não ser chamada por este nome. Selina Kyle é considerada uma vilã secundária na narrativa deste filme, pois não passa de uma rapariga que pretende melhorar a sua situação social roubando os outros e associando-se mesmo ao vilão da história, o temível Bane. Apesar das suas ligações ao vilão, Selina acaba por se aliar a Bruce Wayne na luta contra o mal que se apodera de Gotham City. Tal como as heroínas caprianas, também Selina é uma mulher que inicialmente que não toma as melhores decisões, acabando por se redimir.

O legado de Capra em *“The Dark Knight Rises”* prende-se essencialmente com a mensagem segundo a qual um ambiente não consegue determinar o carácter ou o destino de um homem. Com esforço, um homem pode libertar-se e encontrar um caminho diferente dos demais.

Outros pormenores que me levam a chegar à conclusão que o Dr. Brown é como que uma reencarnação de Clarence, prende-se com um pormenor de direcção artística do filme, mais propriamente de guarda-roupa. A cor branca simboliza a paz, a calma, a pureza e a inocência, ou seja, tudo o que é considerado bom. O branco é a cor que Clarence usa, e branca é a bata do Dr. Brown. Tal como Clarence, a personagem do Doutor Brown é a culpada por mostrar/perspectivar a Marty o que seria da sociedade caso não tivesse nascido. É graças a ele que Marty, tal como George, começa a dar valor ao que tem. No entanto, o que diferencia Clarence do Dr. Brown é o facto de o primeiro ter a noção do que é e qual é a sua missão, e o segundo não. O segundo encaixa-se no papel de um anjo sem se aperceber, pois fá-lo de uma maneira indirecta, porque o facto de ter colocado Marty numa situação que o levou a viajar no tempo relaciona-se com o seu sonho de poder inventar um mecanismo que levasse as pessoas a viajar no tempo. Assim, chegamos ainda à conclusão de que Clarence possui poderes sobrenaturais que utiliza para auxiliar George, enquanto o Dr. Brown não possui poderes sobrenaturais, mas auxilia Marty devido à sua inteligência. No entanto, quando Marty tenta convencê-lo que havia viajado no tempo, mostra alguma relutância em acreditar nessa possibilidade; mesmo sendo ele um cientista, chega a ponderar que algo sobrenatural pudesse ter acontecido.

Outra característica que afasta estes dois anjos é a sua postura perante a vida/sociedade. Enquanto que para Clarence é a primeira vez que se encontra num corpo humano, visto que sempre foi uma estrela à espera de receber uma missão, o Doutor Brown é um indivíduo que já causou problemas na sociedade onde se insere, pelo menos através das ligações perigosas que mantém com terroristas.

Para concluir, um aspecto curioso que acontece em ambas as narrativas é a troca de mensagens. *“As Aventuras de Tom Sawyer”* e uma carta têm uma importância significativa, respectivamente, em *“It’s a Wonderful Life”* e em *“Back to the Future”*. Na cena final de *“It’s a Wonderful Life”*, George encontra uma cópia do livro *“The Adventures of Tom Sawyer”* com a seguinte dedicatória: *“Dear George: Remember no man is a failure who has friends. Thanks for the wings! Love, Clarence.”* [46] Esta dedicatória serve como um agradecimento de Clarence a George por este o ter ajudado a realizar o sonho de ter asas.

Mostra que não foi só ele a dar um novo sentido à vida de George, mas que o contrário também aconteceu. Já em *“Back to the Future”*, a existência de uma carta demonstra a amizade de Marty pelo Dr. Brown e a sua troca de favores, um deu ao outro uma experiência de vida inimaginável que o levou a encarar a vida que levava de uma outra forma, e aquele salvou-lhe a vida. Esta carta surge no seguimento da cena em que Marty, antes de regressar ao futuro, tenta avisar o Dr. Brown do ataque que (supostamente) o vitimará em 1985. O Doutor diz que não quer ler a carta, pois acredita que tal leitura alterará o futuro, sendo esta uma atitude e pensamento contraditório da personagem, pois o seu sonho de conseguir viajar no tempo, quer seja passado quer seja futuro, afectaria sempre de qualquer maneira os acontecimentos aí ocorridos. No entanto, quando Marty regressa ao futuro, um pouco atrasado, não conseguindo impedir o Doutor de ser baleado, depara-se com uma nova situação. O Doutor está vivo, graças a um colete à prova de balas que tinha vestido, admitindo que sempre leu a carta que Marty lhe deixou no passado.

“It’s a Wonderful Life”, como se pode constatar com o que acima foi escrito, representa no estado mais puro os princípios básicos do idealismo e a celebração dos valores familiares e tradicionais através do sacrifício pessoal para o bem comum. O elemento de fantasia do filme, o anjo Clarence, torna o idealismo mais palpável aos espectadores. Este idealismo presente em *“It’s a Wonderful Life”* e em outros filmes, demonstra valores positivos que, muitas vezes, são descritos como fantasias de boa vontade.

“It’s a Wonderful Life” pode ser definida como uma obra inspiradora para vários novos cineastas. Além de *“Back to the Future”*, *“It’s a Wonderful Life”* pode ainda ser visto como uma grande influência de uma obra mais actual, o filme francês mais rentável de todos os tempos, *“Le fabuleux destin d’Amélie Poulain”* (2001), de Jean-Pierre Jeunet. A narrativa centra-se na jovem Amélie Poulain, protagonizada por Audrey Tautou, uma jovem rapariga que durante o seu crescimento foi isolada do mundo, principalmente das outras crianças, devido à insistência do seu pai em achar que a menina sofria de uma anomalia do coração, anomalia que nunca existiu e que se devia somente ao nervosismo de Amélie aquando da realização de exames regulares que o seu próprio pai lhe fazia ao coração, o único contacto físico que mantinha com o pai. Tal como os protagonistas de Capra, Amélie também sofreu a perda de uma das suas figuras parentais, neste caso a mãe, que era também a sua professora, visto que Amélie não frequentava a escola. Tal como a morte nos filmes de Capra influencia o desenvolvimento e as relações dos protagonistas dos seus filmes, em Amélie, a morte tem o mesmo efeito. Atingindo a maioridade, Amélie recomeça a sua vida no famoso bairro parisiense de Montmartre. Aqui, trabalha como empregada de mesa no café *“Cafés des 2 Moulins”*. Apesar de toda a atmosfera do filme nos levar a pensar que poderemos nos encontrar num conto de fadas, devido às cores utilizadas e às personagens, tal como nos filmes de Capra, o filme representa uma realidade actual. Um desses acontecimentos é a morte prematura da Princesa Diana, em Paris. Amélie encontra-se na casa-de-banho da sua nova casa quando tem conhecimento do desastre. Surpreendida ao ouvir a notícia, deixa cair uma tampa de garrafa que ao bater num azulejo e o solta, e faz com que Amélie encontre

uma caixa com brinquedos, provavelmente pertencentes a um antigo morador. Amélie decide procurá-lo. Ao encontrá-lo e assistir à reacção deste ao ter em suas mãos quase que a sua infância, Amélie encontra um novo sentido para a sua vida, que se prende em mudar a vida de terceiros para melhor. Assumindo este novo objectivo, Amélie reencarna duas personagens de *“It’s a Wonderful Life”*: George Bailey e Clarence.

Amélie, tal como George Bailey, sente a necessidade de fazer com que todos os que vivem à sua volta sejam felizes, colocando-os sempre em primeiro lugar, e assim se tornando numa heroína capriana também. A semelhança com Clarence passa por se tornar num anjo da guarda daqueles que ajuda. Como já foi acima dito, ao encontrar o rapaz que vivia antigamente na sua casa, que é agora um pintor, Raymond Dufayel (Serge Merlin), e ao devolver-lhe a infância, *“Le fabuleux destin d’Amélie Poulain”* volta a assemelhar-se a *“It’s a Wonderful Life”*, pois tal gesto desperta, no pintor, a necessidade de este se reconciliar com a sua família, enaltecendo assim os valores familiares que Capra sempre incorporou nas suas histórias.

Novas acções de solidariedade marcam a narrativa do filme, mostrando a bondade da protagonista, como, por exemplo, ajudar um cego a chegar ao Metro descrevendo-lhe as ruas, convencer o seu pai a viajar pelo mundo, sonho que é partilhado com George Bailey ou ajudar a sua colega de trabalho em questões românticas. Em conclusão, Amélie arranja romances improváveis, pratica actos moralmente aceites, falsifica coincidências do destino e inspira esperança em todos à sua volta, mesmo naqueles que estão mais afastados.

No entanto, também Raymond Dufayel reencarna um pouco a personagem de um anjo. Como já foi dito, Amélie preocupa-se mais com a felicidade dos outros esquecendo-se de procurar a sua. Como construiu uma relação de amizade com Dufayel, este apercebe-se da vida solitária que a rapariga vive, o que leva Amélie a examinar a sua própria vida. Apaixonando-se por um jovem coleccionador de fotografias descartáveis, Nino Quincampoix (Mathieu Kassovitz), e após vários encontros casuais que em nada resultam, Amélie decide a declarar-se a Nino, apoiando-se na coragem que lhe chega da amizade que mantém com Raymond. Podemos afirmar que Raymond, tal como Clarence, conseguiu mostrar a Amélie o que estava a perder, tal como Clarence mostrou a George o que este perderia caso se suicidasse, tornando-se ele também um anjo-da-guarda do seu anjo-da-guarda.

Apesar de hoje em dia ser considerado por muitos um dos melhores filmes alguma vez feito, *“It’s a Wonderful Life”* foi, na altura, um fracasso nas bilheteiras. Para o cineasta, foi a sua melhor obra

“It was the story I had been looking for all my life! Small town. A man; a good man; ambitious; but so busy helping others, life seemed to pass him by. Despondent, he wishes he’d never been born. He gets his wish. Through the eyes of a guardian angel he sees the world as it would have been had he never been born. Wow! What an idea. It was my film for my kind of people. A film to tell the weary, disheartened, and the disillusioned; the wino, the

junkie, those behind prison walls, and those behind iron curtains, that no man is a failure! To show those born slow of foot or slow of mind; and those oldest sons condemned to unschooled toil, that each man's life touches so many other lives. And that if he weren't around, it would leave an awful hole. A film that said to the downtrodden, the pushed-around, the pauper, 'Heads up, fella. No man is poor who has one friend. Three friends and you're rich.' I wanted it to shout to the abandoned grandfathers staring vacantly in nursing homes, to the always interviewed but seldom adopted orphans. I wanted to shout, 'You are the salt of the earth.' And "It's a Wonderful Life" is my memorial to you!" [47]

No entanto, o cineasta nunca escondeu o seu estado de espírito e os seus pensamentos na idealização deste filme. Citando o cineasta,

"I can't describe my sense of loneliness in making that first film which we now called "It's a Wonderful Life", a loneliness that was laced by the fear of failure. I had no one to talk to, or argue with. My former close associates, "The Fiddlers Three", had scattered. Joe Siström was a big producer at Paramount. Harold Winston had disappeared. Chester Stinch was still in the army untangling the film mess we left behind. Riskin was busy writing the script for his own film. My old dear friend Myles Connolly had resented it personally when I donned a uniform. I guess it finally convinced him he didn't own me. At any rate I hadn't seen him for years. I finally hired my old writer Jo Swerling just to talk to him, but when he couldn't rewrite the whole script he left." [48]

"It's a Wonderful Life", foi ao longo do tempo ganhando sucesso e tornou-se um marco na história do cinema clássico americano. Devido à popularidade que ganhou e à temática natalícia presente na narrativa, a sua exibição tornou-se uma constante nesta época do ano. Este filme é tido por muitos como um espelho da época e um espelho da actualidade. Na opinião de Vito Zagarrio,

"Bedford Falls, the utopian American town, begins to look like a real contemporary city with all its defects and moral degradation: the violent, vulgar bars; the gambling dens, the roads lit up by too many neon lights, the haunts for men only, lured in by flashy promises of girls...The community is more similar to the worst real models of postwar American society than to the village of metaphor and fable. A diabolic, rather than an angelic trick has transformed the wholesome Bedford Falls of the Golden Age, of good-neighborliness, of loving one's fellow as oneself, into New York, Los Angeles,

or Washington. The dream reveals actual society. To provide a distorted picture of Bedford Falls, Capra introduces the realism of the society in which he lives, unconsciously judging that society and destroying the American myth. And the appalled eye of James Stewart, dilated by a wide angle shot, suddenly catapulted into a horror film, legitimizes this translation into a parallel dimension.” [49]

“*Lost Horizon*” é provavelmente o filme realizado por Frank Capra que mais se afasta, à primeira vista, da temática “norte-americana”. Escrito pelo seu grande amigo e colaborador Robert Riskin, é baseado no romance homônimo de James Hilton. Sendo esta a produção mais audaciosa de Capra, a narrativa, um drama/fantasia, apresenta-nos Robert Conway (Ronald Colman), um escritor, soldado e diplomata que tem uma última tarefa antes de regressar a Inglaterra para se tornar o novo ministro dos negócios estrangeiros. Essa tarefa prende-se com uma viagem à China para resgatar noventa ocidentais da cidade de Bakul. O avião onde embarca com outros evacuados é alvo de um ataque terrorista, acabando por ser sequestrado.

O avião cai ao sobrevoar as Montanhas dos Himalaias, e o sequestrador morre. Os passageiros são resgatados por Chang (H. B. Warner) e pelos seus homens e levados para Shangri-La, um mundo idílico onde ninguém envelhece, liderado por High Lama (Sam Jaffe), um padre católico belga que anteriormente também tinha sido resgatado de uma morte certa. Se, inicialmente, os novos habitantes de Shangri-La queriam mais que tudo voltar à civilização, o mágico lugar faz-lhes mudar de ideias, pois oferece possibilidades infinitas a todos os habitantes. É o caso do paleontologista Alexander Lovett (Edward Everett Horton), do vigarista Henry Barnar (Thomas Mitchell) e da doente terminal Gloria Stone (Isabel Jewell), que milagrosamente começa a recuperar. Para Conway, o encanto de Shangri-la recai em Sondra (Jane Wyatt), uma residente do lugar. No entanto, o irmão mais novo de Robert, George (John Howard) e Maria (Margo), outra residente de Shangri-La, uma suposta jovem de aparência russa, decidem partir. Entretanto, Robert tem uma audiência com High Lama e descobre que a sua chegada a Shangri-La não foi nenhum acidente, mas sim tudo perfeitamente magistrado pelo próprio líder, que aparentemente se encontra bem de saúde devido às propriedades mágicas do lugar, e por Sondra que depois de ter lido os trabalhos de Robert, sobre um mundo livre de guerras e de crueldade, acreditavam que este era o um successor à altura para conseguir manter este espaço a salvo do mundo moderno. Depois de nomeado como seu sucessor, High Lama morre. No entanto, Robert e George decidem partir, levando Maria com eles, apesar de serem avisados que a rapariga é muito mais velha do que aquilo que aparenta. Após vários dias de viagem, Maria, exausta, cai de cara na neve. Ao virarem-na, descobrem que Maria se tornou extremamente velha e que morreu, visto que a partida de Shangri-La lhe restaurou a sua verdadeira idade. George, ao deparar-se com a situação, comete suicídio. Robert continua a sua “fuga” e é encontrado por um grupo que tinha sido contratado para tal efeito. Neste momento, Robert não tem alguma memória do

lugar onde esteve, que só recuperará na sua viagem de volta para Inglaterra. Depois de contar a sua história, salta do navio com a intenção de voltar. O grupo que foi contratado para o encontrar ajuda-o a voltar de novo aos Himalaias, deixando Robert à sua mercê para encontrar Shangri-La, o acaba por conseguir. O filme dividiu as opiniões dos críticos. Frank S. Nugent, do The New York Times, apelidou-o de:

"a grand adventure film, magnificently staged, beautifully photographed, and capitally played." "There is no denying the opulence of the production, the impressiveness of the sets, the richness of the costuming, the satisfying attention to large and small detail which makes Hollywood at its best such a generous entertainer. We can deride the screen in its lesser moods, but when the West Coast impresarios decide to shoot the works the resulting pyrotechnics bathe us in a warm and cheerful glow." "The penultimate scenes are as vivid, swift, and brilliantly achieved as the first. Only the conclusion itself is somehow disappointing. But perhaps that is inescapable, for there can be no truly satisfying end to any fantasy... Mr. Capra was guilty of a few directorial clichés, but otherwise it was a perfect job. Unquestionably the picture has the best photography and sets of the year. By all means it is worth seeing." [50]

A crítica do The Hollywood Reporter considerou-o *"an artistic tour de force... in all ways, a triumph for Frank Capra."* [51]

Já o comentário de Otis Ferguson, para o National of Review Magazine, avaliou o filme como *"(...) care and expense, but it will be notable in the future only as the first wrong step in a career that till now has been a denial of the very tendencies in pictures which this film represents."* [52]

É, neste filme, que se mostram mais perceptivelmente os valores de democracia idealizados pelo cineasta. Para justificar a afirmação é necessário, ter em atenção a quem coube a tarefa de escrever o guião. Maioritariamente escrito pelo seu fiel amigo Robert Riskin, *"Lost Horizon"* foi também escrito pelo guionista do futuro *"Mr. Smith Goes to Washington"*, Sidney Buckman, que era conhecido pela sua ligação ao partido comunista. Como foi já acima descrito, o início do filme dá-nos a conhecer a fuga de um grupo de europeus perante uma revolução chinesa. Durante o voo, o avião é sequestrado por um grupo de terroristas, cai, e os seus passageiros são acolhidos numa sociedade utópica, Shangri-La, caracterizada pela liberdade e pela ausência de classes sociais, sendo todos os seus habitantes tratados de igual modo, valores inerentes a uma sociedade socialista, neste caso, uma sociedade socialista utópica. Como acreditava que os seus ideais seriam entendidos pelos espectadores, Capra, numa viagem à Ex-URSS, após o lançamento de *"Lost Horizon"*, afirmou,

"Above all I am astonished by the enthusiasm which I see only in Soviet

Cinema, but literally in all persons whom I have met in the U.S.S.R. Your country is young and talented. It seems to me that the future of cinema art undoubtedly lies in you, and not in America, where the bosses of cinema think only of profits and not of art.” [53]

Como referi acima, “*Lost Horizon*” parece à partida o filme de Capra que mais se distancia da temática central do cineasta. No entanto, se tivermos em atenção as primeiras frases do filme, vemos que isso não é verdade:

“In these days of wars and rumors of wars - haven't you ever dreamed of a place where there was peace and security, where living was not a struggle but a lasting delight? Of course you have. So has every man since time began. Always the same dream. Sometimes he calls it Utopia - Sometimes the Fountain of Youth - Sometimes merely "that little chicken farm." One man had such a dream and saw it come true. He was Robert Conway - England's "Man of the East" - soldier, diplomat, public hero. Our story starts in the war-torn Chinese city of Baskul, where Robert Conway has been sent to evacuate ninety white people before they are butchered in a local revolution. Baskul - the night of March 10, 1935.” [54]

Nos primeiros momentos do filme, o herói admite que Shangri-La lhe dá uma sensação de familiaridade, segundo lhe dizem devido ao facto de todas as pessoas terem um pouco de Shangri-La dentro delas. A par deste momento é possível observar valores que, naqueles tempos de crise e de rumores de guerra, estavam perdidos como o patriotismo e a esperança nos símbolos nacionais. Mostrar Shangri-La faz com que o cineasta apresente um lugar onde esses mesmos valores estão incutidos, passando a mensagem de que, apesar dos tempos de crise, a América está sempre com os seus cidadãos. As crianças aprendem o inglês, na realidade todos os habitantes o falam, aprendem os costumes e até canções folclóricas norte-americanas, sendo os costumes orientais caracterizados como esquisitos. A arquitectura dos edifícios assemelha-se à utilizada nos EUA, as tarefas domésticas, os jantares, as regras de etiqueta, bem como a decoração, retratam os rituais ocidentais. Até o ideal de beleza apresentado ao longo do filme é representado pelas mulheres com traços ocidentais.

Frank Capra teve sempre uma ideia muito clara do que era para si o cinema. A sua posição perante a indústria traduziu-se numa das suas mais famosas frases sobre a indústria/arte do cinema, “*One man, one film*”. [55] O cineasta explicava esta sua posição dizendo:

“The individual is divine, he's worthy, he's unique and he's the most important thing there is”, “I believe one man should make the film, and I believed the director should be that man, I just couldn't accept art as a

committee, I can only accept art as an extension of the individual". [56]

Por outras palavras, o cineasta acreditava que o resultado final de um filme era da inteira responsabilidade do realizador. Este ideal foi mais tarde chamado pelos críticos franceses da *Nouvelle Vague* como *cinema de autor*. É possível olhar para a filmografia de Frank Capra e ver o seu nome creditado nas mais diferentes áreas, desde a realização à produção, à escrita e à edição.

Surgida no final dos anos 50, o espírito da *Nouvelle Vague* começou-se a sentir com a revista *Cahiers Du Cinema* onde era possível ler-se críticas ao cinema mais comercial e ao cinema de estúdio que se fazia em França, mostrando uma vontade de transgredir regras impostas. Os jovens críticos, entre os quais Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer começaram a produzir filmes em que incorporavam as suas visões. As características mais importantes foram feitas na utilização da câmara, que ganhou uma importância estrondosa e se transformou no principal elemento criativo do cineasta. De notar que estas eram mais leves e a película mais sensível, o que dispensava a utilização de iluminação artificial. Eram utilizados com frequência planos-sequência e as filmagens, tal como no Neorrealismo Italiano, eram feitas em cenários reais. O ritmo da montagem tinha como propósito mostrar a presença da camera em acção, ou ainda pela invenção de novas formas de edição como, por exemplo, a invenção do *jump cut*. As narrativas não são estruturadas, são não-lineares, como se fossem fragmentadas onde é possível ver-se personagens rebeldes e libertinas, contrariando os temas e os protagonistas dos filmes do cinema norte-americano.

Assim, como já foi anteriormente dito, Capra pode ser considerado um pré-neorrealista, e visto que, o Neorrealismo Italiano foi uma das influências da *Nouvelle Vague* francesa, podemos afirmar que Frank Capra foi um precursor destes dois movimentos cinematográficos. No entanto, o legado de Capra não se fica por aqui. Dois *remakes* dos seus filmes foram feitos e um terceiro chegou a ser planeado.

O primeiro remake feito a um filme de Capra foi em 1973, com o filme "*Lost Horizon*", realizado por Charles Jarrot, numa versão musical. Em 2002 foi a vez de voltar ao ecrã a personagem de Mr. Deeds. Neste, os papéis principais foram entregues a Adam Sandler e a Winona Ryder, enquanto a realização coube a Steven Brill, conhecido por dar vida a comédias pouco ambiciosas e de fraca qualidade. É necessário dizer que ambos os remakes feitos aos filmes de Frank Capra não tiveram uma boa aceitação perante a crítica e perante o público, tendo mesmo "Mr. Deeds" ter sido nomeado para três Razzie Awards nas categorias de pior actor, pior actriz e pior sequel/remake.

No primeiro caso, "*Lost Horizon*" foi duramente criticado pela maneira como a raça oriental e a raça caucasiana foram apresentadas e mantidas afastadas durante todo o filme, bem como a não existência de personagens de outras raças. As músicas foram e são consideradas pobres, tanto a nível instrumental como a nível literário. Apesar de contar com um elenco de luxo, com as participações de Peter Finch, Liv Ullmann, Olivia Hussey, Michael

York, John Gielgud e Charles Boyer, a produção do filme errou na escolha de casting, visto que, nenhum dos actores conseguia cantar e dançar relativamente bem para participarem num musical. Outra crítica feita prende-se com o facto de notar-se uma falta de química entre os actores e actrizes do filme.

Outro problema posto a *“Lost Horizon”* (1973) é a duração deste. Com cento e vinte e nove minutos, a crítica e os espectadores não deixam passar em branco o facto de só por volta dos iniciais trinta e cinco minutos conhecermos Shangri-La, e como durante os últimos trinta e cinco minutos vemos as personagens somente a fugir deste mundo utópico, passando grande parte deste tempo a fugir na neve. O filme é considerado pouco apelativo e é aborrecido devido ao ritmo que lhe foi imposto, mesmo tendo cenas típicas de um musical. Outra crítica que lhe é feita prende-se com o facto de a primeira sequência de música e dança só acontecer aos quarenta minutos. Pode-se considerar que este remake perde a essência da mensagem do filme original, bem como do livro homónimo, porque se preocupa mais com a relação romântica entre as personagens do que propriamente com o sentimento de harmonia, presente no filme de Capra, onde os valores americanos são ensinados aos nativos de Shangri-La.

“Mr. Deeds” (2003) é um remake de *“Mr. Deeds Goes to Town”* adaptado aos dias de hoje. O filme segue a premissa do filme original. Aqui, Mr. Deeds é Adam Sandler, um conhecido actor de comédias notabilizadas pelas suas más histórias, o que aqui não é excepção. Deeds, ao contrário da personagem interpretada por Gary Cooper, não vive no interior dos EUA numa pacata cidade. Aqui, Deeds vive em New Hampshire e é dono de uma pizzeria. Tal como o seu homónimo, desconhece que tem um tio milionário do qual é o único herdeiro. Quando este falece, tal como no filme original, o advogado do tio de Deeds pretende ficar com posse das empresas que eram administradas por este. Também como no original, existe uma jornalista, aqui interpretada por Winona Ryder, que pretende mostrar ao público uma imagem idiota de Deeds. Tal como a personagem de Jean Arthur, acaba por se apaixonar pelo protagonista.

Pobre em diálogos, o filme, tal como o remake de *“Lost Horizon”*, peca pela escolha do casting. Primeiramente, podemos logo fazer a distinção entre os actores que protagonizam o filme. Adam Sandler e Gary Cooper em nada se assemelham. As suas filmografias são bastante diferenciadas e fisicamente em nada são parecidos. É necessário lembrar que um dos pontos que Capra mais tinha atenção nos seus filmes era exactamente na escolha do elenco, tanto que o próprio afirmou, como já foi citado, que não conseguiria entregar o papel de Longgellow Deeds a outro actor que não fosse Gary Cooper. A imagem de Gary Cooper dá-nos uma sensação de segurança, honestidade e bondade. Já Adam Sandler, através da sua filmografia, em que os seus papéis não passam muito de uma personagem que é sempre considerada idiota não consegue transmitir as características que são inerentes ao herói capriano. O mesmo se passa com a escolha de Winona Ryder para o papel de Jean Arthur. Winona Rider, que em tempos foi considerada uma promessa do cinema norte-americano, também não consegue trazer nada de novo para reinventar a personagem Babe Bennett.

Como já foi ditto, o filme é ainda criticado pelos diálogos, que apresentam os trocadilhos habituais de Adam Sandler, tornando-o num mau filme de comédia.

Planeado mas ainda não produzido, uma nova versão do filme *“State of union”* de 1948, protagonizado por Spencer Tracy e Katharine Hepburn, poderá chegar às salas de cinema. No lugar de Spencer Tracey teremos Richard Gere e no lugar de Katherine Hepburn, Annette Bening. Da produção está encarregue a Production Weekly, enquanto a realização pertence a Gary Marshall, realizador de comédias como *“Valentine’s Day”* (2010) e *“Pretty Woman”* (1990), este último também protagonizado por Richard Gere. A adaptação do filme será feita por Rod Lurie.

7. Os filmes da crise: a atualidade de Capra

Etimologicamente, a palavra crise vem do grego “krisis” e significa separar, romper. As crises representam momentos especiais nas sociedades e servem como motivo para renovações a todos os níveis (sociais, económicos, culturais, políticos) fazendo com que o que está instituído e não resulta deixe de ser feito e se descubram novas maneiras para ultrapassar essas dificuldades, contribuindo para o desenvolvimento e bem-estar da sociedade.

Nos últimos anos, a crise económica que o mundo capitalista vive invoca os anos sombrios que caracterizaram o período decorrente entre as duas Guerras Mundiais. O confronto entre os países desenvolvidos e os países subdesenvolvidos é cada vez maior, levando muitas vezes a decisões irracionais por parte dos cidadãos. Esta situação será exemplificada com personagens de filmes que foram recentemente estreados e que têm exactamente como temática a crise económica e as suas consequências.

Com a denominada globalização, as crises não se confinam a um país ou uma determinada sociedade, visto que, devido à rede de mercados bolsistas e às transacções bancárias internacionais, entre outros fatores, qualquer acontecimento que se dê numa determinada economia, como, por exemplo, o aumento do preço do crude, terá impacto nas balanças comerciais de todos os países, nas suas receitas e nas suas despesas. É difícil comparar crises, pois o momento em que estas acontecem, as suas causas, as suas consequências e os valores em jogo mudam. No entanto, podem encontrar-se semelhanças entre elas, como o desemprego, a instabilidade social e, por vezes, política, e é por isso que os filmes de Capra se adequam tão bem à actualidade.

A popularidade dos filmes de Capra deve muito ao realismo presente nas narrativas. Estes filmes foram realizados numa época em que o povo americano vivia numa economia débil e se mostrava preocupado com o surgimento de novas forças políticas, designadamente o Nazismo na Alemanha e o Comunismo na Ex-URSS, que punham em causa a Democracia instituída na sociedade norte-americana. Assim, era e é possível visualizar nos filmes de Capra os efeitos da Grande Depressão nas personagens. Em *“American Madness”* e *“It’s a Wonderful Life”*, a ruína dos bancos leva famílias desesperadas a retirar todos os seus depósitos destas instituições, com medo que as suas poupanças desapareçam. Em *“Mr. Deeds Goes to Town”*, um homem confronta Mr. Deeds, ao dizer-lhe que enquanto ele ostenta a sua riqueza, existem pessoas a morrerem esfomeadas.

Embora os filmes de Capra representem décadas que nos parecem longínquas, representam também muito do que se passa no mundo actual, como o consumismo desenfreado numa sociedade que vive acima das suas posses, completamente endividada, e que está a ser atacada pelas altas taxas de desemprego, levando muitas vezes à ruína das famílias.

A crise de 1929 que se fez sentir em Wall Street resultou na falência das instituições

bancárias e na ruína das famílias, numa época que se caracterizou ainda pelo medo da expansão de regimes ditatoriais. A situação de então apresenta consideráveis semelhanças com aquela que se abate sobre sociedade actual, pessoas que perdem os empregos, ficam endividados, e portanto perdem os seus bens, muitas vezes acabando na miséria, tornando-se até mendigos e sem-abrigo.

Neste momento, podemos considerar o chamado movimento “*Occupy Wall Street*” (um movimento de resistência sem liderança que surgiu em Setembro de 2011 como forma de protesto contra a desigualdade económica e social, a ganância, a corrupção e a indevida influência das empresas, a nível financeiro, nos Estados Unidos), como os heróis dos nossos dias pois defendem causas semelhantes. Apesar das frequentes represálias por parte de forças policiais, continuam a sua luta pacífica, de modo a protestar contra as medidas tomadas pelos senhores do capitalismo. Como já foi referido, esta é uma época em que as pessoas perdem os seus trabalhos e, conseqüentemente, os seus bens vivendo-se um clima de constante instabilidade económica, à qual se junta instabilidade política e social, que se intensificou pela acção de certos grupos terroristas, que resultaram em ataques contra pessoas inocentes, como foi o caso do 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque, que ainda hoje se faz sentir e que logo na altura fez estremecer o centro económico americano, bem como, ainda, as revoltas populares contra regimes políticos ditatoriais, como é o caso da “*Primavera Árabe*” ou ainda por revoltas sociais em países como a Grécia ou os *riots* no Reino Unido, por parte de cidadãos que se encontram descontentes com as elevadas taxas de desemprego e com a precariedade das condições de vida.

Com tamanha agitação que se vive, não são somente economistas e profissionais de finanças que se debruçam sobre os acontecimentos ligados à crise mundial que começou em 2007/2008 nos Estados Unidos da América. O mundo cinematográfico, principalmente Hollywood, aproveitou o tema e começou a produzir ficções e documentários que analisem as conseqüências e as possíveis causas que levaram à crise actual.

Os filmes e documentários feitos recentemente, mais propriamente na última década, e que, de algum modo, espelham a realidade que Capra retratou ao longo da sua filmografia, são: “*Born Rich*” (2003); “*The pursuit of Happiness*” (2006); “*I.O.U.S.A*” (2008); “*We all fall down: The American Mortgage crisis*” (2009); “*Capitalism: a love story*” (2009); “*Wall Street 2: The Money Never Sleeps*” (2010); “*The Company Men*” (2010); “*Inside Job*” (2010) e “*The Flaw*” (2011); “*Margin Call*” (2011).

Seguidamente são apresentados sinopses dos filmes acima citados, de forma a perceber como a crise está a ser actualmente retratada no cinema. Começando pela ficção, temos “*The Pursuit of Happiness*” (2008). Baseado numa história verdadeira, a narrativa dá-nos a conhecer a vida de Chris Gardner (Will Smith) na década de 80, que investe as poupanças da sua família num negócio de vendas porta-a-porta. O investimento mostra-se um fracasso e a família entra em falência, levando a mulher de Chris, Linda (Thandie Newton), a abandonar o marido e o filho, Christopher (Jaden Smith), e a mudar-se para Nova Iorque. Entretanto, Chris conhece Jay Twistle (Brian Howe), um gerente de uma empresa, a quem impressiona ao

resolver em pouco tempo um cubo de Rubik. Este encontro promove a oportunidade a Chris de se tornar um funcionário na empresa onde Twistle trabalha. Devido às dívidas que acumulou, e apesar de agora se encontrar empregado, Chris e o filho são expulsos de casa e tornam-se sem-abrigo. Recorrendo à ajuda de uma igreja local, é-lhes concedido um pequeno abrigo onde podem ficar. Esforçando-se para ter bons resultados no estágio que está a fazer, Chris é recompensado sendo-lhe oferecido um trabalho pago na empresa. No epílogo do filme, o espectador fica a saber que o ex-sem-abrigo conseguiu construir a sua própria empresa milionária.

Apesar de contar uma história verídica passada há quase três décadas, esta narrativa relaciona-se com a realidade de Capra no sentido em que demonstra o amor ao próximo e os valores de entre-ajuda, coloca questões de natureza familiar e demonstra como qualquer indivíduo se pode tornar um herói, nem que seja somente para uma pessoa, sendo o que neste caso Chris é para o seu filho. *“The Pursuit of Happiness”* pode ser considerado um filme pré-crise, não somente pelo ano em que foi produzido, mas também pela década que retrata, a década de 80.

“Wall Street 2: The Money Never Sleeps” é a sequência do filme *“Wall Street”* (1987), ambos realizados por Oliver Stone. A sequência traz consigo o elemento familiar, onde a narrativa se vai desenrolar. Gordon Gekko (Michael Douglas) é finalmente liberto da pena de prisão a que foi sujeito em *“Wall Street”*, e decide escrever um livro sobre a ambição desmedida, da qual ele foi vítima, e se a ambição é de facto uma boa característica que qualquer ser humano deva ter. A par do seu livro, Gekko tem como objectivo reconquistar a filha que deixou enquanto ainda era pequena, Winnie (Carey Mulligan), e conta com a ajuda do namorado desta, Jacob Moore (Shia LaBeouf), um investidor no ramo imobiliário, para tal. Esta ajuda acontece após o suicídio do mentor do rapaz, Louis Zabel (Frank Langella), devido a um projecto que não corre como o planeado. Em troca da ajuda de Jacob, Gekko promete ao futuro genro que o irá ajudar a destruir o seu maior rival, Bretton James (Josh Brolin), que contribuiu também para a decisão de Zabel se suicidar. Como Bretton lucrou com a morte de Zabel, a premissa do filme segue o desenrolar da mesma premissa que o primeiro filme, onde rumores, especulações na bolsa que fazem com que a economia comece a entrar em crise. Entretanto, a relação entre pai e filha, que parecia, por breve momentos, estar prestes a sofrer uma reconciliação é abalada quando Gekko, através de Jacob, consegue acesso a um fundo monetário de Winnie. Gekko foge do país e instala-se em Londres, onde dá início à construção de uma companhia financeira. Jacob percebe que não passou de uma marionete nas mãos do antigo investidor para ter acesso ao dinheiro da namorada. Confrontada com a situação, Winnie, que sempre teve dúvidas em relação às supostas boas intenções do pai, acaba a relação com Jacob. No entanto, o rapaz não desiste do seu objectivo de denunciar Bretton James e as suas investigações prosseguem. Arranjando provas que apontam a corrupção do rival, Jacob pede à ex-namorada que esta, através do site que opera, divulgue a informação. O plano é um sucesso. Mais tarde, Gekko faz o depósito de uma quantia elevada à sua filha, que já se encontra reconciliada com Jacob, e faz as pazes com a rapariga.

“*The Company Men*” retrata principalmente o problema do desemprego e as suas consequências. Posto muitas vezes na linha do filme “*Up in the Air*” (2009), “*The Company Men*”, surge como um filme que retrata primeiramente o problema do desemprego, não o deixando para segundo plano como acontece no filme de Jason Reitman, que também aborda o tema, mas que se foca principalmente numa história de amor. Em “*The Company Men*”, Bobby Walker (Ben Affleck) é um pai de família que oferece uma vida confortável. Com um bom salário numa empresa naval que parece ter um futuro próspero, Walker é apanhado de surpresa quando descobre que devido a uma política de redução de trabalhadores, será também despedido, como os seus colegas Gene McClary (Tommy Lee Jones) e Phil Woodward (Chris Cooper). Tentando arranjar pequenos trabalhos que lhe permitam manter o nível de vida, algo que não corre como planeado, Walker começa a perder gradualmente os seus bens. Walker acaba por recorrer à ajuda do cunhado Jack Dolan (Kevin Costner) que o emprega. Além de Bobby Walker, o filme também segue a vida de outros dois executivos da empresa, Gene McClary (Tommy Lee Jones) e Phil Woodward (Chris Cooper). McClary é o co-fundador da empresa. Amigo do CEO James Salinger (Craig T. Nelson) desde os tempos de faculdade, opõe-se à decisão de se construir mais uma sede para a empresa e aconselha James a vender esta mesma, por já se encontrar fragmentada. Vendo o desfecho que levou a empresa que ajudou a construir, McClary, decide mudar de vida e começar ele próprio o seu negócio.

Phil Woodward (Chris Cooper) é um homem a entrar na meia-idade. Trabalhador há demasiado tempo na empresa, quando é despedido vê-se sozinho, pois ninguém o ajuda, para além das suas tentativas e arranjar emprego se mostrarem infrutíferas, visto que todos os empregadores dizem que este é demasiado velho para começar uma nova carreira. Numa sociedade como a nossa, em que as aparências contam, Phil segue a sua rotina, e todos os dias sai de manhã à mesma hora como se fosse para o trabalho, de modo a que a vizinhança não descubra a sua situação. Não conseguindo aguentar o fardo que a sua vida se tornou, Phil Woodward, comete o suicídio.

Nos três resumos acima feitos, podemos encontrar as semelhanças com os filmes de Capra que a seguir descrevemos. Os três filmes demonstram o valor que a família e a vizinhança têm na vida do indivíduo. Podemos observar que os protagonistas quando se vêem em momentos de aflição dirigem-se primeiramente aos seus para os conseguirem ultrapassar. Podemos tomar a personagem de Will Smith em “*The Pursuit of Happiness*” como um herói capriano da década de 80, pelo menos para o filho deste. Tornando-se ele um pai solteiro, desempregado e sem-abrigo, este conseguiu com determinação e coragem cuidar do seu filho, apesar de todos os azares que sofreram, conseguindo mais tarde tornar-se um homem de negócios que pôde dar uma vida melhor ao seu primogénito. É visível ainda que, sendo os personagens honestos, ou mesmo corruptos, como no caso de Gekko, a família tem um valor importante nas suas vidas e que a ambição pelo dinheiro e poder não é tudo.

Podemos ainda ver uma crítica à sociedade actual, na medida em que, as pessoas estão mais preocupadas consigo mesmas e não dão a devida atenção aos que lhes são próximos, e que nestes momentos de crise existem pessoas que não conseguem aguentar o

fardo cometendo acções que são fatais. Em *“The Company Men”* apesar de o valor da família, amigos e vizinhança estar bem patente na narrativa, o filme torna-se mais realista, mostrando que em tempos de crise existem pessoas que entram em estados depressivos tão profundos, tornando-se solitários, que além de não conseguirem pedir ajuda, desistem de viver. Este cenário é assustador, mostrando que os bons ideais norte-americanos de Capra se revelam meramente utópicos, que na realidade nem tudo corre sempre bem, e que neste momento, devido a toda a instabilidade que se vive, as pessoas estão focadas somente nas próprias e nos seus, perdendo-se então, a sensibilidade para se ajudar o próximo.

Como referi anteriormente, *“Up in the Air”* e *“The Company Men”* são muitas vezes comparados por ambos tratarem do tema do desemprego. No entanto, em *“Up in the Air”*, este quase que se torna um tema secundário, visto que o desenrolar da narrativa acontece em torno de uma história de amor. Como sabemos, o amor é também um tópico recorrente nos filmes de Capra. Em todos os seus filmes, o herói capriano só consegue fazer vingar os seus ideais com a ajuda preciosa da heroína capriana, que acaba sempre por se tornar no seu interesse amoroso. Podemos até afirmar que os interesses amorosos na filmografia de Frank Capra servem como linha condutora da narrativa. Assim, em *“Up in the Air”*, seguimos a vida de Ryan Bingham (George Clooney). Ryan trabalha para a Career Transitions Corporation, e o seu trabalho consiste em viajar por todo o território americano e substituir os patrões de empresas na hora de despedirem os seus empregados. Como passa grande parte do seu tempo a viajar, um dos objectivos de Ryan consiste em alcançar dez milhões de milhas sobrevoadas por um passageiro que lhe dará um prémio na companhia aérea que frequenta, a America Airlines. Esse objectivo é mais tarde alcançado.

Numa das suas viagens, Ryan conhece Alex (Vera Farmiga) e ambos começam uma relação casual, encontrando-se sempre que as suas agendas coincidam. Entretanto, Ryan começa a sentir-se ameaçado no seu emprego com a chegada de uma recém-contratada, Natalie Keener (Anna Kendrick), que propõe uma nova forma de despedimento através de videoconferências. Ryan é contra este plano e demonstra ao seu patrão, Craig Gregory (Jason Bateman), e à nova colega, que o plano proposto por esta nunca resultaria pois a jovem nunca tinha vivido a experiência de despedir alguém. Assim sendo, Natalie é forçada a acompanhar Ryan nas suas viagens, ficando visivelmente perturbada por ter de despedir pessoas cara-a-cara.

Ao longo destas viagens, Ryan e Natalie tornam-se amigos e a jovem rapariga chega a conhecer Alex. Entretanto, Natalie é deixada pelo seu namorado através de uma mensagem de telemóvel e, furiosa com a situação, descarrega toda a sua raiva em Ryan, dizendo-lhe que não percebe porque é que este não consegue assumir um relacionamento com Alex. Pouco depois, os dois colegas recebem a notícia que têm de voltar à sede da sua empresa, pois o programa de despedimento por videoconferência proposto por Natalie foi aprovado. Natalie desloca-se para Omaha e percebe que o seu programa é demasiado impessoal e fica incomodada com isso, quando um homem é despedido e começa a chorar em frente à câmara, sendo impossível a rapariga confortá-lo. Ryan decide não acompanhar Natalie e

convidar Alex para o casamento da sua irmã mais nova, Julie (Melanie Lynskey). Com o casamento, Ryan começa a repensar na sua vida, e como as suas prioridades e objectivos mudaram. Decide então viajar até à casa de Alex, em Chicago, onde descobre que a mulher que ama é casada e mãe. É na sua viagem de regresso que Ryan alcança o objectivo de passar os dez milhões de milhas sobrevoadas. Apesar de toda a comemoração feita no avião pela tripulação, Ryan não saboreia o momento que tanto esperou. Chegado a Omaha, Ryan decide transferir parte dos seus pontos da companhia aérea para a conta da sua irmã recém-casada que não tinha possibilidades de pagar uma lua-de-mel. No emprego, fica a saber que uma mulher que ele e Natalie despediram se suicidou, o que Natalie a despedir-se. O programa concebido por Natalie em suspenso e Ryan recomeça as suas viagens pelo país, voltando assim, ao seu antigo molde de trabalho.

A narrativa de *“Margin Call”*, realizado por J.C Chander, começa com um intenso frenesim no interior de uma instituição financeira, quando os elementos da sua equipa de recursos humanos anunciam cortes que levam ao desemprego de vários trabalhadores, incluindo Eric Dale (Stanley Tucci), o líder do departamento de análise de risco da empresa. Pouco tempo depois de ser despedido, Dale confia uma pen, com um trabalho de grande importância no qual estava a trabalhar, a Peter Sullivan (Zachary Quinto) que, tal como Seth Bregman (Penn Badgley), pertence ao departamento de análise de risco. Sullivan descobre que os investimentos actuais da empresa resultam em perdas maiores, estando esta, então, na falência. A revelação deixa todos em estado de alerta e, em pouco tempo, os membros importantes da empresa reúnem-se noite dentro, sendo eles Sarah Robertson (Demi Moore), a analista-chefe de risco, Ramesh Shah, o analista de mercado, David Horn, um dos advogados da empresa, Will Emerson (Paul Beattany), o chefe de transacções, Jared Cohen (Simon Baker), o responsável máximo pelos títulos, Sam Rogers (Kevin Spacey), o responsável pelas vendas, e até o CEO da empresa, John Tuld (Jeremy Irons).

Perante este episódio, Tuld desenvolve um plano para se salvar a si e à empresa. Este plano consiste em vender tudo o que seja negativo, isto é, tudo o que possa ser considerado um negócio obscuro, antes que os mercados descubram o seu real valor e, assim, impedir que estes conduzam a instituição à falência. Quem não concorda com esta ideia é Sam Rogers, que vê neste acto o início do fim da companhia, que, depois de tal desonesta manobra, certamente perderá a confiança de todos os parceiros económicos. O regresso de Eric Dale à empresa, poucas horas depois do seu despedimento, vem trazer uma crescente tensão entre os vários elementos, onde nem todos estão inocentes neste descalabro como inicialmente poderia parecer. Ao longo da narrativa são abordados vários problemas e fenómenos actuais, entre os quais o “despertar para a realidade” da sociedade contemporânea para a falsa prosperidade na qual esta viveu durante muito tempo, nomeadamente pelo acesso ao crédito fácil e consumismo por parte dos indivíduos, ou seja, pelo capitalismo. A realidade transformou-se num verdadeiro pesadelo, e parte da população ocidental encontrou-se na miséria de um dia para o outro, vendo as suas casas a serem hipotecadas e perdendo os empregos.

Este filme mostra o pânico que a crise económica provoca nos cidadãos, sejam eles de classes sociais mais baixas, pelo desemprego, sejam classes sociais mais altas, como a de Tudd, que para não perder o seu negócio e, por consequência, o seu estilo de vida, planeia ver-se livre de tudo o que o possa culpabilizar pela futura falência do banco que gere. Mais uma vez, é visível o egoísmo que existe na actualidade, que consegue pôr em causa um dos mais básicos valores morais e éticos que existe: a honestidade.

O documentário “*Born Rich*” foi produzido pelo herdeiro da marca Johnson & Johnson, Jamie Johnson, e retrata a sua vida no início da década quando estava prestes a completar o seu vigésimo primeiro aniversário, e portanto a receber finalmente uma parte milionária da sua herança. O documentário aborda como é nascer numa família milionária e ter uma vida em que nada lhes faz falta, porque têm de facto tudo o que querem. Primeiramente, é-nos apresentada a opinião do pai de Jamie e do advogado da família, que se opõem à realização deste projecto, porque consideram que este chamará uma atenção desnecessária para o próprio, bem como, para todo o império Johnson & Johnson, pela divulgação do passado da família, que traz ao de cima problemas que já tinham sido tornados públicos e que há muito tempo estavam adormecidos. As duas questões pertinentes ao longo deste filme são: será o dinheiro a raiz de todo o mal que existe na humanidade? Pode o dinheiro comprar a felicidade? A responderem estas perguntas estão jovens herdeiros de grandes fortunas como Jamie, entre eles Ivanka Trump, Josiah Hornblower, Juliet Hartford e Georginna Bloomberg. Ao longo do documentário, Jamie refere que quando era adolescente nunca percebeu o quão rico era, pois tanto ele como o seu círculo de amigos, apesar de saberem que tinham uma vida privilegiada, tinham mesadas restritas. São-nos ainda mostrados os seus planos futuros e principalmente a obrigatoriedade de um acordo pré-nupcial. Todos os entrevistados acreditam que o dinheiro não é a raiz do mal da sociedade e que o dinheiro não compra a felicidade. Sabem também que as suas vidas são de domínio público e acreditam que para evitarem problemas têm de se manter ocupados com trabalho. “*Born Rich*” é então um documentário sobre a importância do dinheiro visto da perspectiva daqueles que são mais ricos. Tal como “*The Pursuit of Happiness*”, este documentário pode ser também considerado um documentário pré-crise e diferencia-se dos demais, pois não retrata a crise económica vivida pelo protagonista ou por outras pessoas, mas sim, demonstra o estilo de vida que um jovem milionário tem.

“*I.O.U.S.A*” é um documentário aclamado pela crítica, realizado por Patrick Creadon, que se foca na viagem de Robert Bixty e de David M. Walker pelos EUA, onde dão a conhecer às mais diversas comunidades as consequências da crise nacional que se tinha instalado há pouco mais de um ano no país. Ao longo do filme são explicados quatro conceitos económicos que ajudam a perceber o que realmente é a crise: orçamento, poupança, balança de pagamentos e liderança. São apontados números relativos ao défice norte-americano que só podem ser combatidos com o aumento dos impostos, mas também é apresentada a causa que em grande parte contribui para o estado da economia americana, o facto de grande parte da população viver acima das suas possibilidades. É ainda explicado que o desequilíbrio da

balança comercial norte-americana se deve ao facto de o país estar a importar mais bens do que os que exporta, fazendo com que os EUA apresentem o maior défice mundial relativo à balança comercial. O filme acaba com uma crítica aos líderes do país, argumentando que deveriam ser feitos cortes com os gastos destes, por exemplo, e sugerindo-lhes a diminuição de importações.

“*We all fall down: The American Mortgage crisis*”, realizado por Gary Gasgarth, tem como tema principal a hipoteca do sistema financeiro norte-americano desde a década de 30, quando o governo federal da altura contraiu empréstimos de longo prazo de taxa fixa que contribuíram para o estado actual da crise devido ao excesso de hipotecas que levaram ao colapso do sistema financeiro. Filmado ao longo de doze meses em Rochester, Nova Iorque, Cleveland, Seattle, Los Angeles e San Diego é-nos mostrado como as famílias estão a ser afectadas pela crise, levando algumas a serem despejadas de suas casas.

Ao longo do documentário são apresentadas várias entrevistas e comentários de funcionários de Wall Street, desde corretores, avaliadores, banqueiros, advogados, analistas, vendedores, compradores que explicam os mais variados conceitos económicos de maneira a esclarecer os motivos e causas da crise.

O documentário é concluído com uma análise do impacto económico e político que a hipoteca tem no sistema financeiro americano e deixa a questão se a América será capaz de reconstruir a sua economia que se encontra devastada.

“*Capitalism: a Love Story*” centra-se na crise económica global que se iniciou em 2007 e na transição política dos EUA, da administração Bush para a administração Obama. O documentário começa por mostrar o desespero que o povo americano vive actualmente, com *found footage images* de roubos a bancos e de famílias a serem despejadas, por terem perdido os seus empregos, e portanto sem condições de pagarem a suas hipotecas. Seguidamente, somos abordados por imagens que espelham os anos dourados do capitalismo americano que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. À medida que nos é mostrada a prosperidade da economia americana ao longo das décadas, é apresentada uma tomada de consciencialização, chamar-lhe-ei assim, pelo Presidente Jimmy Carter, dizendo-se preocupado e avisando os seus compatriotas do perigo do consumismo. Apesar deste alerta, o filme utiliza a propaganda eleitoral e os discursos políticos que evidenciam as contradições entre estes e a prática dos políticos, mostrando, por exemplo, os acordos vantajosos que são assinados entre aqueles e grandes empresas, bem como acordos feitos entre políticos e juizes. O filme faz também referência à queda do mercado imobiliário e à falta de liquidez bancária. Moore apresenta-nos revoltas populares contra a falta de emprego nas grandes cidades pelo cidadão comum que vê as suas vidas perderem sentido. O filme retoma as promessas do então candidato à presidência norte-americana, Barack Obama, de que a economia do seu país iria florescer e os demais problemas serão resolvidos, resolução que ainda está para acontecer, o que leva Moore (que além de narrador, é também entrevistador, realizador e produtor do documentário), a ir para Wall Street—a pedir que o dinheiro seja devolvido ao povo americano. Seguidamente faz uma referência à administração do

presidente Roosevelt que através das suas políticas do *New Deal* tinha como objectivo melhorar a situação social e económica dos americanos, fazendo uma comparação com a intervenção da administração Bush aquando da destruição causada pelo furacão Katrina em 2005, no estado de Nova Orleães. O filme acaba com uma mensagem de esperança na construção de uma sociedade melhor com a eleição do presidente Obama, mas deixando bem claro o pensamento de Michael Moore em que o capitalismo é o verdadeiro mal da sociedade.

“*Inside Job*”, narrado pelo actor Matt Damon, é um documentário didático que explica, sem entrar em demasiados detalhes que possam confundir o público, a crise económica iniciada em 2007/2008. A técnica utilizada segue a construção tradicional do documentário. É-nos apresentada uma série de informações que nos ajudam a conhecer o que aconteceu, o que realmente é importante, e as consequências geradas por esse processo. Inicialmente é feita uma introdução sobre como a crise financeira atingiu a Islândia. Depois o documentário é dividido em cinco partes: a origem da crise, a bolha, a crise, a responsabilização dos culpados e a actualidade. Na origem, as atenções são centradas nos processos de desregulamentação financeira iniciados no final dos anos 70, início dos 80, e do enfraquecimento da autoridade das instituições de supervisão financeira nos EUA. A segunda parte tem como objectivo descobrir o maior culpado pelo início da crise financeira, George W. Bush, se bem que algumas das culpas recaiam na administração de Bill Clinton. À administração de Bush são atribuídas culpas pelo tráfico de influências, enquanto à administração Clinton é atribuído o enfraquecimento de regras. A parte três trata a crise propriamente dita. A parte quatro é dedicada aos economistas e aos académicos. A quinta e última parte trata a actualidade e, como tal, não apresenta um fim da crise. Esta ainda não terminou nos EUA, onde as taxas de desemprego se mantêm altas e onde o mercado imobiliário ainda se encontra em baixa, juntando-se-lhe ainda o colapso de economias europeias (Irlanda, Grécia, Portugal e Espanha).

“*The Flaw*” é um documentário que aborda as causas da actual crise financeira e dá-nos a conhecer os pensamentos sobre esta de economistas como Robert Shiller e Joseph Stiglitz. É-nos ainda apresentado o crescimento económico díspare na população norte-americana, na qual uma pequena percentagem da população é muito rica, aqueles que vivem acima das suas posses e têm de recorrer ao crédito para manterem um determinado estilo de vida, exemplo do casal apresentado Joe e Josephine, e outra parte é muito pobre.

A grande conclusão a que podemos chegar a propósito dos documentários acima apresentados é que todos seguem a mesma linha de pensamento. Todos apresentam as mesmas características, as entrevistas com especialistas e com a população, e os exemplos que nos são mostrados em pouco ou nada diferem, como por exemplo, famílias que caíram em falência devido ao desemprego. No entanto, todos eles, além de apresentarem as causas que levaram à crise, tentam mostrar que o principal problema da sociedade não é o dinheiro, é quem o gere, a sua má organização, culpando os políticos de um mau trabalho para com o seu país. Podemos afirmar que estes documentários são mais do que meramente informativos, são uma crítica àqueles que deveriam ser considerados os heróis de uma sociedade, são um

apelo à consciência dos eleitores para que não se abstenham nem votem em branco; são um apelo às camadas mais jovens para que alguém que queira de facto contribuir para a construção de um mundo mais justo se chegue à frente e faça a diferença. Estes documentários são um apelo ao surgimento de um herói capriano. São um apelo ao surgimento de um herói capriano de carne e osso.

Além da crise económica o mundo actual vive também uma crise de valores sociais, culturais e familiares, que muitas vezes são esquecidos em prol da crise económica e financeira. “*Gran Torino*” (2008) de Clint Eastwood é um bom exemplo disso, visto que demonstra como a crise económica influencia a vida de uma comunidade de modo a fazer com que esta ponha em causa valores morais e éticos.

Walt Kowalski (Clint Eastwood) é um ex-militar, veterano da Guerra da Coreia, um herói americano, que vive sozinho em sua casa, contra vontade dos filhos que o querem colocar num lar após a morte da sua mulher. Solitário, mas determinado, Kowalski mantém a sua rotina diária, como trabalhos ocasionais em concertos em outras residências, idas regulares ao barbeiro, relaxar na sua varanda e claro, a cuidar do seu Ford de 1972, *Gran Torino*. O seu bairro localiza-se num subúrbio, onde vive uma comunidade asiática que Kowalski despreza devido à sua vivência em tempos de guerra. Xenófobo assumido, Kowalski acredita que a devastação da economia e dos bons modos e valores americanos se deve à presença dos imigrantes. Certo dia, Kowalski defende o seu vizinho adolescente, Thao (Bee Vang), membro da comunidade asiática, de um grupo de delinquentes, que lhe tinha tentado roubar o carro, como prova para conseguir entrar num *gang*. A família, como pedido de desculpas, obriga Thao a prestar serviços a Walt. O filme desenrola-se a par da relação de amizade que vai crescendo entre Kowalski e Thao.

Apesar de o filme acabar com a morte de Kowalski, vítima de um ataque por parte do *gang* para o qual Thao queria entrar, mostra uma mensagem de que como não podemos caracterizar todo um povo pelas acções que alguns membros tomaram. “*Gran Torino*” mostra que as mentalidades são capazes de mudar, e que é possível encontrar um ponto de estabilidade emocional que promova a paz entre diferentes pessoas, recuperando os conceitos de entre-ajuda, vizinhança e familiares que Capra tanto defendia.

Podemos assim concluir que actualmente não existe somente um cineasta que se preocupa com a actualidade, como Capra, mas sim vários, ainda que alguns sejam somente em trabalhos esporádicos. A influência de Capra é notória, principalmente a nível narrativo, e seria muito provável que se Capra ainda fosse vivo a construção de um novo herói capriano para a actualidade iria ser um dos seus muitos objectivos. Capra foi então um pioneiro no cinema no que toca a utilizar a arte, no seu caso em forma de ficção, para mostrar às audiências a dura realidade que se vivia, que pode ser comparada à actualidade.

Conclusão

“Vida, Liberdade e Procura da Felicidade” são os três direitos que a Declaração da Independência Americana têm como inalienáveis. Estes três direitos têm expressão em todos os filmes de Frank Capra analisados nesta dissertação.

Em todos eles estes três conceitos estão presentes na vida dos protagonistas que tentam contribuir para a construção de uma sociedade melhor. Todos os protagonistas tentam ser livres, mostram que são únicos e que não se deixam absorver por uma sociedade capitalista que só se preocupa com o lucro. Todos, procuram, portanto, a sua liberdade. Todos, querem, também, ser felizes. Para isso, apesar de todas as peripécias que acontecem ao longo das narrativas, todos os protagonistas encontram a sua felicidade junto daqueles que amam, sejam eles amigos, família e/ou uma heroína capriana.

O direito à vida pode parecer o direito que menos visualizamos nos filmes de Capra. Instataneamente pensamos no filme *“It’s a Wonderful Life”*, pois é neste que a personagem principal se confronta com a vida e a morte. No entanto, a vida nos filmes de Frank Capra não se remete somente para o seu significado literal. Vida, nos filmes de Frank Capra, prende-se com a possibilidade de todos os personagens, independentemente das suas condições sociais, conseguirem usufruir de uma vida melhor, visto que, como foi referido ao longo da dissertação, Capra mostrava através da sua filmografia o estado de crise social e económica em que a nação americana se encontrava. Até em *“Lost Horizon”*, que primeiramente parece fugir às narrativas de Capra, apresenta estes três direitos, e a luta pelos mesmos, numa sociedade utópica, sendo que o direito à vida se materializa na juventude perpétua da população. Além destes valores e direitos defendidos pelo cineasta, é ainda notório que cada narrativa, apesar de ficcionada, contém elementos que se referem à vida do próprio.

A popularidade da obra de Capra prende-se ainda com o realismo presente nas suas personagens, nos diálogos, nos sets, nos adereços e nas acções. É possível encontrar-se cenários reais, como é o caso do capitólio em *“Mr. Smith Goes to Washington”*, por exemplo, dando a noção que a história apresentada, apesar de ficção, é possível ser transformada em realidade, é possível ser vivida.

Foi igualmente um cineasta que dedicou um particular interesse às estruturas políticas e sociais, e que não temeu explorá-las e criticá-las nos seus filmes. É possível afirmar que a obra cinematográfica de Capra apela constantemente à procura de uma saída de sociedades capitalistas através da coragem de homens individuais, como acontece em *“Mr. Deeds Goes to Town”*, *“Mr. Smith Goes to Washington”* e *“Meet John Doe”*, ou seja, retratam uma sociedade que necessita de acreditar no valor de cada indivíduo, no homem bom e capaz que consegue mudar os paradigmas impostos pela sociedade, através do poder da esperança. Na criação dos seus heróis, é possível ver que todos apresentam características ou ideais parecidos com os do realizador. As mensagens morais presentes na sua filmografia demonstram uma preocupação com as bases que serviram para a criação da constituição

norte-americana, com os símbolos da liberdade e com uma mudança de mentalidades.

Os seus filmes representam também análises a sentimentos. Os estados de sonho, visão e devaneios fora do mundo realista, são escapes à vida diária das personagens e têm como função enriquecerem a realidade quotidiana. Reflectem ainda o optimismo socialista anterior à Primeira Guerra-Mundial (1914 - 1918) e o sonho do sucesso financeiro dos imigrantes na América, como foi o caso da família do cineasta. Os seus filmes foram também informativos. Com uma ideologia política bem definida e atentos à situação mundial, Capra utilizou o que melhor sabia fazer para ensinar e informar os espectadores sobre a actualidade política da altura, nomeadamente através da série “*Why We Fight*”. Através desta série, para além de informar o público das consequências da guerra, o cineasta conseguiu também espalhar e, subtilmente, confrontar os espectadores com os bons valores americanos que poderiam estar esquecidos ou adormecidos, devido à instabilidade política e económica que se vivia, aliada ao medo do próprio conflito bélico.

Voltando à ficção, os filmes de Frank Capra tornaram-se o espelho em que as audiências viam imagens melhoradas de si próprias, que visavam mostrar uma América ideal. Os protagonistas tornaram-se heróis e hoje em dia são lembrados como personagens icónicas na história do cinema. Esta versão melhorada que as audiências viam de si próprias levava-as a tomarem-se como heróis e heroínas caprianos, ou, pelo menos, fazia com que estas sonhassem em se tornar como os seus ídolos. No entanto, é necessário referir que estes heróis e heroínas de Capra só foram o sucesso que foram devido, em boa parte, ao recurso ao *star system*. Assim, por melhor que a personagem fosse, a publicidade que cercava os actores e actrizes foi uma mais-valia para o sucesso da filmografia do realizador.

Pode-se afirmar que através dos seus filmes, Frank Capra garantiu a disseminação dos ideais norte-americanos essenciais para aquela realidade, mas também para uma realidade vindoura, promovendo, então, a hegemonia dos Estados Unidos da América num mundo onde crises económicas, culturais e políticas são uma constante. Assim sendo, e como foi mostrado, a filmografia do cineasta é tomada como influência por cineastas e realizadores actuais a nível temático, narrativo e dramático, seja em comédias ou dramas. Estas fórmulas são bastante usadas e fazem com que filmes sejam grandes sucessos de bilheteiras.

Podemos assim concluir que a obra cinematográfica de Frank Capra é e será sempre uma obra considerada actual, pois a temática das narrativas, o realismo das personagens e os sentimentos destas vão ser sempre sentidos pela audiência que irá relacionar-se com o que vê no ecrã.

Filmografia

"Ladies in Leisure" - 1930 - Frank Capra
"The Miracle Woman" - 1931 - Frank Capra
"American Madness" - 1932 - Frank Capra
"Forbidden" - 1932 - Frank Capra
"Gold Diggers of 1933" - Mervyn LeRoy
"42nd Street" - 1933 - Lloyd Bacon
"It Happened One Night" - 1934 - Frank Capra
"Lost Horizon" - 1937 - Frank Capra
"Mr. Deeds Goes to Town" - 1936 - Frank Capra
"You Can't Take It With You" - 1938 - Frank Capra
"Mr. Smith Goes to Washington" - 1939 - Frank Capra
"The Grapes of Wrath" - 1940 - John Ford
"Meet John Doe" - 1941 - Frank Capra

War Fight Series:

- 1- *"Prelude to War"* - 1942 - Frank Capra
- 2- *"The Nazis Strike"* - 1943 - Frank Capra
- 3- *"Divide and Conquer"* - 1943 - Frank Capra
- 4- *"The Battle of Britain"* - 1943 - Frank Capra
- 5 - *"The Battle of Russia"* - 1943 - Frank Capra
- 6 - *"The Battle of China"* - 1943 - Frank Capra
- 7 - *"War Comes to America"* - 1945 - Frank Capra

"It's a Wonderful Life" - 1946 - Frank Capra
"Back to the Future" - 1985 - Robert Zemeckis
"Hero" - 1992 - Stephen Frears
"The Hudsucker Proxy" - 1994 - Joel Coen
"It Could Happen to You" - 1994 - Andrew Bergman
"The American President" - 1995 - Rob Reiner
"Le fabuleux destin d'Amélie Poulain" - 2001 - Jean-Pierre Jeunet
"Born Rich" - 2003 - Jamie Johnson
"The Pursuit of Happyness" - 2006 - Gabriele Muccino
"Gran Torino" - 2008 - Clint Eastwood
"I.O.U.S.A." - 2008 - Patrick Creadon

"We all fall down: The American Mortgage crisis" (2009) - Gary Gasgarth
"Capitalism: A Love Story" - 2009 - Michael Moore
"Up in the Air" - 2009 - Jason Reitman
"Wall Street: Money Never Sleeps" - 2010 - Oliver Stone
"The Company Men" - 2010 - John Wells
"Inside Job" - 2010 - Charles Ferguson
"The Flaw" - 2011 - David Sington
"Margin Call" - 2011 - J.C Chander
"The Dark Knight Rises" - 2012 - Christopher Nolan

Bibliografia

CARNEY, Raymond, *American Vision: The films of Frank Capra*, 1986, New York, Cambridge University Press

DANCYGER, Ken, *The Technique of Film & Video Editing, History, Theory and Practice*, 2011, USA, Focal Press

ROSE, Brian, *An Examination of Narrative Structure of Four Films of Frank Capra*, 1976, USA, Arno Press Inc.

POAGUE, Leland, *Another Frank Capra*, 1994, New York, Cambridge University Press

SALTZMAN, Joe, *Frank Capra And The Image Of The Journalist in American Film*, 2002, Los Angeles CA, Norman Lear Center, The Annenberg School for Communication

SCHICKEL, Richard, *Author, Conversations with Scorsese Frank Capra A Life in Film*, 2011 - New Word City

SKYLAR, Robert, ZAGARRIO, Vito, *Frank Capra: Authorship and the Studio System*, 1998, Philadelphia, Temple University

POAGUE, Leland, *Frank Capra: Interviews*, 2004, Mississippi, The University Press of Mississippi

MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi

NICOLS, Bill, *Movies and Methods: An Anthology*, 1976, Berkeley e Los Angeles, The University of California Press

SMOODIN, Eric Loren, *Regarding Frank Capra: Audience, Celebrity and American Film Studies (1930-1960)*, 2004, Durham, North Carolina, Duke University Press

CAPRA, Frank, *The Name Above the Title: An Autobiography*, 1997, Cambridge, Massachusetts, Da Capo Press

ROGIN, Michael P., Moran, Kathleen, *Mr. Capra Goes to Washington*, 2003, Berkeley CA, University of California Press

JOHNSON, Nathan, *The Populist Dilemma: Frank Capra's Increasingly Unresolved Populist Films of the Depression Era*, 2011, Saint Louis Missouri, Washington University.

GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers

PEREIRA, Wagner Pinheiro, *O "American Dream", nos filmes de Frank Capra 1933-1945*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo, 2011

BARBER, Benjamin R., *The Artist and Political Vision*, New Brunswick, New Jersey, Transaction, Inc., 1983

SOUZA, Christine Veras de, *O Show deve continuar: o gênero Musical no Cinema*, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2005

www.brainyquote.com

www.roughlboy.com/

www.imdb.com

www.wikipedia.org

www.fanpal.com

www.everydaycitizen.com

www.saddlebrookeprogress.com

www.eeweems.com

www.britannica.com

www.albany.edu

wwwmcc.murdoch.edu.au

Índice Remissivo

[1] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 257

[2] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág.259

[3] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 257

[4] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 257

[5] www.rougholboy.com

[6] SOUZA, Christine Veras de, *O Show deve continuar: o gênero Musical no Cinema*, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2005, pág. 22

[7] SOUZA, Christine Veras de, *O Show deve continuar: o gênero Musical no Cinema*, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2005, pág. 39

[8] www.imdb.com

[9] www.imdb.com

[10] www.imdb.com

[11] www.imdb.com

[12] GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, pág. 53

[13] www.wikipedia.org

[14] www.fanpal.com

[15] www.imdb.com

[16] CAPRA, Frank, "Mr. Smith Goes to Whashington", 1939

[17] GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, pág. 70

[18] GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, pág. 71

[19] GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, pág. 73

[20] www.albany.edu

[21] ROSE. Brian, *An Examination of Narrative Structure of Four Films of Frank Capra*, 1976, USA, Arno Press Inc., pág. 33

[22] www.albany.edu

[23] www.wikipedia.org

[24] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 524

[25] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 39

[26] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 39

[27] www.albany.edu

[28] POAGUE, Leland, *Frank Capra: Interviews*, 2004, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 95

[29] CAPRA, Frank, "Mr. Smith Goes to Washington", 1939

[30] www.wikipedia.org

[31] wwwmcc.murdoch.edu.au

[32] ROSE, Brian, *An Examination of Narrative Structure of Four Films of Frank Capra*, 1976, USA, Arno Press Inc., pág. 2

[33] www.everydaycitizen.com

[34] GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, pág. 56

[35] GUNTER, Matthew C., *The Capra Touch: a study of the director's Hollywood classics and war documentaries 1934 - 1945*, 2012, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, pág. 76

[36] POAGUE, Leland, *Frank Capra: Interviews*, 2004, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 163

[37] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 613

[38] www.wikipedia.org

[39] www.wikipedia.org

[40] www.wikipedia.org

[41] www.wikipedia.org

[42] www.wikipedia.org

[43] CAPRA, Frank, "It's a Wonderful Life", 1946

[44] CAPRA, Frank, "It's a Wonderful Life", 1946

[45] NOLAN, Christopher, "The Dark Knight Rises", 2012

[46] www.saddlebrookeprogress.com

[47] www.eeweems.com

[48] SKYLAR, Robert, ZAGARRIO, Vito, *Frank Capra: Authorship and the Studio System*, 1998, Philadelphia, Temple University, pág. 75

[49] www.wikipedia.org

[50] www.wikipedia.org

[51] www.wikipedia.org

[52] www.wikipedia.org

[53] MCBRIDE, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, 2011, Mississippi, The University Press of Mississippi, pág. 357

[54] www.wikipedia.org

[55] www.britannica.com

[56] www.albany.edu