

**UFRRJ**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**O CINEMA NO FRONT: FRANK CAPRA, NACIONALISMO E  
PROPAGANDA NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**

**MARÍLIA MONITCHELE MACÊDO FERNANDES**

**2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O CINEMA NO FRONT: FRANK CAPRA, NACIONALISMO E  
PROPAGANDA NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**

**MARÍLIA MONITCHELE MACÊDO FERNANDES**

*Sob a orientação do Professor*

**Dr. Luis Edmundo de Souza Moraes**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre **em História** no Curso de Pós-Graduação em História. Área de Concentração Relações de Poder e Cultura.

*O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001.*

*This Study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior – Brazil (CAPES) – Finance code 001.*

Seropédica, RJ.  
(Setembro, 2021)

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F363c Fernandes, Marília Monitchele Macêdo, 1995-  
O Cinema no Front: Frank Capra, nacionalismo e  
propaganda na Segunda Guerra Mundial. / Marília  
Monitchele Macêdo Fernandes. - Seropédica, 2021.  
150 f.: il.

Orientador: Luis Edmundo de Souza Moraes.  
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História  
, 2021.

1. Frank Capra. 2. Cinema. 3. Segunda Guerra  
Mundial. 4. Nacionalismo. 5. Propaganda. I. Moraes,  
Luis Edmundo de Souza, 0000-, orient. II Universidade  
Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós  
Graduação em História III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**MARÍLIA MONITCHELE MACÊDO FERNANDES**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, área de Concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA 29/09/2021

---

Prof. Dr. Luis Edmundo de S. Moraes – UFRRJ  
(orientador)

---

Prof. Dr. Flavio Madureira Heinz - UFRRJ

---

Prof. Dr. Michel Gherman - UFRJ



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 1056/2021 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.072536/2021-92

Seropédica-RJ, 06 de outubro de 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARILIA MONITCHELE MACÊDO FERNANDES

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRE, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA DISSERTAÇÃO.

APROVADA EM 29 de setembro de 2021

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Professor Doutor LUIS EDMUNDO DE SOUZA MORAES - orientador - UFRRJ

Professor Doutor FLÁVIO MADUREIRA HEINZ - UFRRJ

Professor Doutor MICHEL GHERMAN - UFRJ

*Documento não acessível publicamente*

*(Assinado digitalmente em 07/10/2021 08:21)*

FLAVIO MADUREIRA HEINZ  
PROFESSOR TITULAR-LIVRE MAG SUPERIOR  
DeptHRI (12.28.01.00.00.00.86)  
Matricula: 1307950

*(Assinado digitalmente em 06/10/2021 13:43)*

LUIS EDMUNDO DE SOUZA MORAES  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptHRI (12.28.01.00.00.00.86)  
Matricula: 1353338

*(Assinado digitalmente em 18/10/2021 17:22)*

MICHEL GHERMAN  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 071.100.427-74

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **1056**, ano: **2021**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **06/10/2021** e o código de verificação: **5b46a05690**

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação foi desenvolvida em um momento atípico da vida no planeta terra. O mundo é assolado por uma pandemia que fez, e continua fazendo, milhares de vítimas diárias e milhões de pessoas em todo globo, dentre as quais uma enorme parcela de brasileiros, tiveram suas vidas encerradas de forma abrupta. Nessas circunstâncias, fazer pesquisa, que no Brasil nunca foi uma tarefa fácil, nos últimos tempos vem beirando o impossível. A conclusão deste trabalho, portanto, é motivo de muito orgulho e gratidão para mim, e a lista de pessoas que tornaram essa realização possível é muito significativa.

Em primeiro lugar, agradeço as forças visíveis e invisíveis que possibilitaram a minha existência e permitiram que eu pudesse viver esse momento. A todos os seres de luz que me dão força, coragem e fazem circular o meu axé. Obrigada por me permitirem concluir mais essa experiência e me acompanharem por todo esse caminho da vida.

Agradeço a minha família, principalmente à minha mãe, Ciane, e ao meu padrasto Francisco. Obrigada por toda força e dedicação, por respeitarem meus silêncios e minhas ausências, por proverem todas as minhas necessidades e fazerem o possível para que todos os dias eu me torne um ser humano melhor. A força e carinho que recebo de vocês torna a vida muito mais fácil. Nada disso seria possível, se eu não os tivesse.

Agradeço também ao meu querido orientador Luis Edmundo, pela paciência, pelos incentivos e por ter me acompanhado por tantos anos nesse processo de crescimento e amadurecimento acadêmico também, mas não só. Sou grata pelos incentivos e pelos merecidos “puxões de orelha”. E não poderia ser mais feliz por passar pelos momentos difíceis da pesquisa e do mundo acadêmico tendo alguém como o senhor para me inspirar e com tanta generosidade me ensinar. Tem sido um privilégio e uma honra.

Aos meus amigos amados que me acompanharam nesse longo e doloroso processo e não me deixaram desistir. São muitos os que passaram pelo meu caminho, mas dedico lugar especial ao meu amor mais antigo, minha querida amiga Rapha Menezes. São tantos anos contigo ao meu lado que sequer me lembro da vida sem você. Obrigada por todo amor e carinho e pela mais leal amizade.

Ao meu irmão de outra mãe e um dos seres que mais amo nesse imenso universo, meu amigo Vinícius Andrade. Tem você em cada letra escrita nesse documento. Sou imensamente grata pelo dia que você entrou na minha vida e por nunca mais ter saído. Obrigada por ser sempre a opinião justa e sincera, por me fazer rir, por me incentivar todos os dias e por ser uma das pessoas mais maravilhosas do mundo e me presentear com seu companheirismo e amizade.

As minhas queridas meninas do Entremeios, Carol, Geovana, Letícia, e seu pequeno Hugo, e o menino Zé. Obrigada por serem inspiração, obrigada por me incentivarem, por se importarem com meu trabalho e por me estimularem a ir mais longe. Obrigada pelas reuniões, pelos Benjamins e Rosanas Paulino, por todo o humor e carinho. É maravilhoso que a Universidade Pública tenha gente como vocês.

Ao Ramon, Jéssica, Marlinho, Marcela e Leo, meus passarinhos que hoje voam em céus tão distantes de mim, mas que mesmo longe se fazem presentes e sempre me acolhem com todo o amor e cuidado do mundo. Em breve estaremos juntos bebendo uns bons drinks e rindo disso tudo.

Aos amores e amigos que não cabem nessa folha de papel, mas permanecem no coração. A todos que passaram pela minha existência e deixaram sua marca, meu muito obrigada.

Finalmente, essa Dissertação é dedicada a Universidade Pública Brasileira, que me formou e permitiu que eu me tornasse quem sou hoje. E a todos os pesquisadores de pós-graduação que não puderam concluir suas pesquisas nesses tempos sombrios que vivemos. A vocês, minha homenagem.

## RESUMO

FERNANDES, Marília Monitchele Macêdo. **O Cinema no Front: Frank Capra, nacionalismo e propaganda na Segunda Guerra Mundial.** 2021. 152p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

A presente dissertação tem como proposta analisar os elementos discursivos da série de filmes *Why We Fight*, produzida por Frank Capra entre 1942 e 1945, logo após a entrada oficial dos EUA na Segunda Guerra Mundial, e suas imbricações com o nacionalismo estadunidense. Para tal, apresentaremos o diretor, indicando algumas de suas visões de mundo e posicionamentos sociais e políticos, falaremos sobre a construção narrativa e os elementos fílmicos dos documentários analisados e nos deteremos em seus elementos retóricos e suas funções sociais e discursivas. Além disso, este material analítico apresenta elementos comparativos, trazendo filmes de Capra em outras fases de sua vida e de outros diretores que produziram no mesmo período, elencando características que podem ser comparáveis com o trabalho do diretor Ítalo-americano e oferecendo uma base mais sólida de análise. Tal esforço nos ajuda a compreender a potência dos objetos de cultura (no nosso caso o cinema) como campo de análise das disputas sociais e militares, bem como seu uso para a propagação e legitimação de políticas de Estado.

**Palavras-chave:** Frank Capra. Cinema. Segunda Guerra Mundial. Nacionalismo. Propaganda.

## **ABSTRACT**

FERNANDES, Marília Monitchele Macêdo. **Cinema at the Front: Frank Capra, Nationalism and propaganda at the World War II.** 2021. 152p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

The purpose of this work is to analyze the discursive elements of the film series *Why We Fight*, produced by Frank Capra between 1942 and 1945, shortly after the official entry of the USA into World War II, and its connections with american nationalism. To this end, we will present the director, indicating some of his worldviews and social and political positions, we also will talk about the narrative construction and the filmic elements of the documentaries, and we will focus on its rhetorical elements and its social and discursive functions. Besides that, this work shows comparative elements, bringing Capra's movies in different phases of production and movies of others directors that made films in the same time of Capra, listing technical features that can be compared with the italian-american director offering a more solid base of analysis. Such effort helps us to understand the power of cultural objects (in our case, cinema) as a field of analysis of social and military disputes, as well as their use for the propagation and legitimation of State policies.

**Key Words:** Frank Capra. Cinema. World War II. Nationalism. Propaganda.



## Sumário

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO 1- HOLLYWOOD, A FÁBRICA DE SONHOS E MITOS.....	17
Hollywood e as interpretações da política.....	20
CAPÍTULO 2: HOLLYWOOD VAI À GUERRA.....	38
John Ford e a Batalha de Midway .....	43
William Wyler e as Fortalezas Voadoras .....	51
John Huston e as Ilhas Aleutas.....	63
CAPÍTULO 3: “ISSO É O MAIS PRÓXIMO QUE POSSO CHEGAR DO CÉU” .....	76
O início artístico: romance, família e assimilação social. ....	83
A maturidade artística: interpretações sociais na filmografia capriana. ....	90
Os padrões narrativos e os aspectos políticos da filmografia de Frank Capra. ....	103
CAPÍTULO 4: O FRONT INTERNO DE FRANK CAPRA .....	108
Por que nós lutamos? .....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	141
REFERÊNCIAS.....	147
Filmes (por ordem de aparição): .....	147
Referências Bibliográficas: .....	147

## INTRODUÇÃO

O texto que se segue teve início há alguns anos quando, ainda na graduação, comecei a pesquisar mais sobre o trabalho de Frank Capra durante sua passagem pelo Exército dos Estados Unidos entre os anos de 1942 a 1945, no contexto da Segunda Guerra Mundial, portanto. Esse interesse resultou no trabalho monográfico, apresentado em 2018, onde me debrucei especificamente sobre a análise do primeiro filme da série *Why We Fight* [Por que lutamos?], *Prelude to War* [Prelúdio de uma Guerra], de 1942.

Atentei-me exclusivamente para as formas de representação dos inimigos de guerra dos Estados Unidos, como estes eram descritos, que símbolos eram associados a eles, quais argumentos eram apresentados, como e porquê. Esse processo foi extremamente importante, e embora o trabalho de monografia tenha chegado ao fim, assim como minha formação inicial em História, o interesse pelo trabalho de Frank Capra não. Durante o processo analítico anterior me deparei com presenças constantes na narrativa fílmica do diretor e identifiquei uma maneira peculiar de construção de discurso que chamou minha atenção. Com o intuito de compreender melhor que construção era essa, empenhei-me na criação do projeto de pesquisa que agora se transforma nesta dissertação.

Me debruçando sobre a bibliografia disponível acerca da produção artística de Frank Capra, notei que as pesquisas mais densas acerca da vida e da filmografia do diretor reservavam um lugar periférico para sua produção propagandística militar, oferecendo perspectivas pouco aprofundadas de análise. Um dos materiais mais ricos acerca desse período da vida de Capra é, sem dúvidas, o livro de Mark Harris: *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*, em que o autor analisa a participação nas Forças Armadas estadunidenses não apenas de Capra, mas também dos diretores John Ford, George Stevens, William Wyler e John Houston.

O livro de Harris, porém, se destaca muito mais por seu caráter biográfico, oferecendo uma vasta documentação e análise da vida desses expoentes do cinema no período de guerra, do que por uma análise pormenorizada e comparativa do material cinematográfico produzido. Mesmo na autobiografia de Capra, *The Name Above the Title*, escrita pelo diretor nos anos 1970, esse período não merece mais que dois capítulos, com um destaque muito maior para as desavenças e disputas em torno da produção dos filmes, do que para os filmes em si.

No entanto, é preciso dizer que Capra ocupa lugar de destaque em livros como *American Politics in Hollywood Films*, de Ian Scott; *Film and Politics in America: a Social Tradition*, de

Brian Neve; *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*, de Robert Sklar; *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*, de Lee Lourdeux e *Hollywood's Italian American Filmmakers – Capra, Scorsese, Savoca, Coppola and Tarantino*, de Jonathan J. Cavallero. Todos esses autores se dedicam de alguma forma ao estudo de Frank Capra, trazendo à luz aspectos importantes de seu trabalho, vida e percepções de mundo. Além do interesse por Capra, o que todos esses, e muitos outros livros e autores, tem em comum é a ausência de análises acerca da produção propagandística e militar do diretor. Seja por sua numerosa produção, ou por seu impacto social nos anos 1930, o fato é que a produção de Capra antes de seu alistamento é foco quase unânime da maioria dos livros e dos numerosos artigos dedicados ao diretor.

Apesar disso, a série propagandística *Why We Fight* se torna a estrela de um número um pouco mais restrito de publicações, das quais destaco *Frank Capra's Why We Fight Series and American Audience*, de Kathleen M. German, que analisa o impacto da série nas percepções públicas da Segunda Guerra Mundial. *La razón frente a la imposición en las estrategias didático-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: "Why We Fight" de Frank Capra como ejemplo*; e *Estados Unidos en guerra. "Why we fight" de Frank Capra: la historia al servicio de la causa aliada*, ambos de Ramon Girona, que oferecem perspectivas detalhadas e de qualidade ímpar dos recursos didáticos empregados na série. Por fim, para não incorreremos no risco desta listagem ficar excessivamente extensa, destaco ainda a análise feita por Ian Scott em *Frank Capra and Leni Riefenstahl: politics, propaganda and the personal*, onde vemos um exercício comparativo entre as obras propagandísticas, as vidas e as crenças políticas de Frank Capra e da diretora alemã Leni Riefenstahl.

Esse material, e muitos outros de natureza semelhante, são, sem dúvidas, exemplos de bons estudos acerca de uma parcela da produção propagandística de Capra no Exército dos Estados Unidos. No entanto, nenhum deles e nenhum outro material estudado por mim até agora se preocupou em oferecer uma avaliação como a que procurei desenvolver nessa dissertação. Qual seja: a de introduzir a série de Frank Capra no âmbito da cultura política dos Estados Unidos da América, destacando suas perspectivas nacionalistas.

Esta dissertação, portanto, propõe o estudo analítico aprofundado dos sete documentários que compõem a série *Why We Fight*, feitos sob a direção de Frank Capra para o Exército estadunidense entre os anos de 1942 e 1945. Os filmes foram feitos pelo cineasta,

quando deixou temporariamente sua posição de diretor em Hollywood para assumir a patente inicial de major no Exército dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.

Ao todo são 395 minutos de filmes em preto e branco. Os sete filmes são: *Prelude to War* (1942), *The Nazi Strike* [O Ataque Nazista] (1943), *Divide and Conquer* [Dividir e Conquistar] (1943); *The Battle of Britain* [A Batalha da Inglaterra] (1943), *The Battle of Russia* [A Batalha da Rússia] (1943); *The Battle of China* [A Batalha da China] (1944) e *War Comes to America* [A Guerra chega a América] (1945). Todos os filmes foram feitos majoritariamente por meio de montagens e material indireto de filmagem. Eles se encontram em formato digital e acessíveis na internet, estando integralmente disponíveis no Youtube. E o primeiro da série, assim como *The Battle of Russia*, também se encontram disponíveis no serviço de *Streaming Netflix*.

Feitos a partir de uma demanda interna das próprias Forças Armadas, com o apoio dos principais órgãos de propaganda da instituição, os filmes compõem um projeto propagandístico fomentado com o objetivo de mostrar aos soldados recém-convocados, e posteriormente também a população civil, os motivos pelos quais os Estados Unidos da América estavam se envolvendo naquele conflito. E ao final da guerra teriam sido assistidos por 54 milhões de pessoas<sup>1</sup>, além de dois, dos sete filmes, terem sido premiados com o Oscar de “Melhor Documentário”<sup>2</sup>.

*Why We Fight* foi elaborada, portanto, com o objetivo de mostrar os motivos pelos quais os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial. Para atingir esse propósito a série busca um resgate histórico dos principais eventos que se desenrolaram no mundo, demonstrando ataques da Itália, Alemanha e Japão às nações dos continentes europeu, asiático e africano, até culminar no ataque japonês à Base Aérea estadunidense de Pearl Harbor, no Havaí. Além disso, a série também tinha como meta apresentar aos expectadores os principais campos de batalha que aquela guerra oferecia, seja no *front* asiático ou no europeu e clarificar as principais frentes de ataque que os Estados Unidos adentrariam, ao mesmo tempo em que buscava encorajar os soldados para o esforço de guerra.

Minha expectativa principal foi compreender quais motivos foram apresentados por Frank Capra para a participação dos Estados Unidos na Guerra nos sete filmes produzidos. Acredito na hipótese, que busquei comprovar, de que Capra elabora um discurso nacionalista sobre os Estados Unidos e define seu papel para muito além do exercido nos campos de batalha

---

<sup>1</sup> GERMAN, Kathleen M. Frank Capra's *Why We Fight* Series and American Audience. **Western Journal of Speech Communication**, v.54, n. 1, set./nov., p. 237-248, 2016.

<sup>2</sup> *Prelude to War* e *The Battle of British*.

naquele momento. Percebo que as considerações apresentadas por ele são fundamentalmente de ordem moral, colocando aquela guerra como uma guerra de valores, evidenciada no maniqueísmo da disputa entre bem x mal.

Ora, percebo então que ao produzir seus filmes, Capra se propôs pensar de modo esmiuçado o que é ser estadunidense naquela guerra e que valores deveriam ser compartilhados e defendidos. Ao meu ver, o eixo analítico representado pelo par liberdade (democracia) x escravidão (autoritarismo), é um dos elementos centrais para a compreensão dos filmes. Através desse eixo, acredito ser possível perceber que Capra define o “outro”, o inimigo a ser combatido e explicita os motivos para combatê-los. Ao definir o outro, o diretor acaba também definindo, por contraste, a visão que tem de seu próprio país e de seus compatriotas e os convida a defenderem juntos os valores históricos dos Estados Unidos da América. Esses valores, e a forma que Capra os conduz estão, em minha concepção, intimamente relacionados, entre outras coisas, com a ideologia do Destino Manifesto.

A compreensão dos sete filmes e suas relações com a cultura político-ideológica dos Estados Unidos é a motivação fundamental deste trabalho, mas percebi que a análise exclusiva dos filmes de Capra não seria suficiente para que essas relações ficassem plenamente evidentes. Assim, meu esforço teórico-metodológico se encaminhou constantemente para um contraste entre análises mais abrangentes e análises mais específicas.

Essa dissertação, conseqüentemente, sistematiza as discussões, procedimentos e principais resultados dessa pesquisa e os organiza em quatro capítulos, estruturados a partir de um desencadeamento lógico que resultará na exposição de maneira clara dos nossos procedimentos explicativos, descritivos e da nossa argumentação geral. Cada um dos quatro capítulos lidará com uma dimensão ou um conjunto de questões articuladas ao principal problema que norteia essa pesquisa: como a narrativa de Frank Capra na série de filmes *Why We Fight* (1942-1945), feita para o Exército dos Estados Unidos, estabelece um tipo de discurso nacionalista que se relaciona de alguma maneira com a ideologia do Destino Manifesto. Os objetivos da série, as relações, práticas e disputas envolvidas na sua produção, bem como as representações e discursos que se instauram a partir dela serão elementos que constituirão nossa argumentação.

No primeiro capítulo, tomei Hollywood como objeto de análise. Busquei entender mais especificamente os posicionamentos ideológicos e o lugar que Hollywood ocupava na cultura política dos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Nesse capítulo apresentei as

dimensões ideológicas, políticas e culturais de Hollywood, tentando delinear um perfil político, norteado a partir de leituras bibliográficas que expõem arduamente esse universo.

O objetivo foi perceber como aspectos ideológicos e representações políticas circularam pelo universo cinematográfico de Hollywood, que tipo de narrativas foram construídas e como essas narrativas exploram determinados posicionamentos e visões de mundo acerca da política americana. Em suma: é uma análise mais ampla, que busca elementos comuns na indústria cinematográfica de Hollywood, focando principalmente em filmes com conteúdo político, a fim de entender como esses filmes abordam suas temáticas, o que tem ou não em comum e como articulam e se apropriam de elementos da cultura política dos Estados Unidos.

Pensando o papel político de Hollywood, nos interessou precisamente saber, e nos perguntar, como suas instituições e agentes representaram e ao mesmo perceberam as relações desenvolvidas no coração da política estadunidense; que tipo de figuras políticas são construídas ou reconstruídas; Como (e quais) instituições e Estado são representados.

A expectativa que alimentei com essas perguntas visam definir e articular do que se tratam os filmes sobre política (no nosso caso, especificamente sobre política norte-americana), como eles se apresentam e o que dizem, e, principalmente, o que eles nos permitem saber sobre as relações entre a indústria cinematográfica de Hollywood e as representações políticas dos Estados Unidos da América.

A ideia central foi estabelecer as posições que Hollywood ocupava na primeira metade do século XX, focando sobretudo nos anos 1930 e 1940, qual era o seu papel na vida cultural dos Estados Unidos e como se relacionava com o poder no país. Assim, estabelecemos elementos narrativos centrais que serão explorados de forma pormenorizada a partir da filmografia de Frank Capra, que analisaremos no terceiro capítulo.

As Forças Armadas dos Estados Unidos e a participação de cineastas nelas são o objeto central do segundo capítulo. Nesse capítulo, uma questão se fez emergente: como separar o que é uma visão de Frank Capra e o que é uma demanda institucional do Exército dos Estados Unidos nas fontes que nos propomos a analisar. A solução encontrada foi comparar a série *Why We Fight* não apenas a obra anterior de Capra, buscando elementos comuns ou diversos entre os dois grupos, mas compará-la também com filmes propagandísticos feitos por diretores contemporâneos a ele.

Para tal, em um momento inicial trataremos uma visão mais abrangente do funcionamento das Forças Armadas no esforço propagandístico de guerra, buscando traçar quais eram as escalas de poder, quais órgãos e instituições estavam envolvidos, entre outros elementos. Em

seguida destacaremos a obra de diretores que exerceram papéis importantes nessa hierarquia propagandística militar e que tinham características sociais e credenciais profissionais comparativas as de Capra, qual seja: diretores com larga experiência em Hollywood, que desfrutavam de prestígio profissional e social, e que decidiram se alistar as Forças Armadas e contribuir no esforço propagandístico de Guerra. Assim, trouxemos os documentários de John Ford [*The Battle of Midway*], John Houston [*Report from the Aleutians*] e William Wyler [*Memphis Belle: a Story of a Flying Fortress*], com o objetivo de traçar os principais elementos de suas peças propagandísticas e estabelecer bases comparativas com o trabalho de Frank Capra no mesmo período.

O terceiro capítulo desta dissertação, tem como objetivo articular as ideias gerais apresentadas no primeiro capítulo com a produção cinematográfica de Frank Capra, assim desenvolverei o estudo de seus posicionamentos políticos, através da análise de sua vida e obra. Busquei, então, articular como a filmografia e a personalidade de Capra se encaixam ou não nos elementos gerais apresentados nos capítulos anteriores. Através do estudo do caso de Capra, e percebendo-o como um expoente da indústria apresentada no primeiro capítulo, busquei testar as afirmações articuladas de forma mais abstrata, colocando-as a prova a partir da análise de um caso concreto.

Nesse sentido, procurei desvendar se Capra, ao longo de sua vida, teria elaborado algum tipo de visão mais sistemática sobre os Estados Unidos e, em caso positivo, que visão seria essa. Nesse momento, foquei principalmente em seu trabalho anterior a passagem pelo Exército, buscando os elementos centrais, as temáticas, as construções narrativas, entre outras coisas. Com esse objetivo em mente, mapeei filmes de todas as fases de sua carreira, desde os anos 1920 até a sua entrada nas Forças Armadas em 1942, além de incluir entrevistas e declarações em busca de pistas sobre o modo como o diretor vê e pensa os Estados Unidos da América e se chega a apresentar alguma visão política madura e sistemática sobre aquele país.

Acredito que esse esforço muito contribuiu para a melhor compreensão do modo como Capra conduz a narrativa de seus filmes durante sua passagem pelo Exército. Através desse capítulo, acredito ter construído uma percepção mais clara sobre as visões de mundo de Capra e suas perspectivas político-ideológicas podendo notar de forma mais evidente como essas concepções se apresentam em seu trabalho no Exército dos Estados Unidos.

Em última instância me dediquei a análise da série *Why We Fight* comparando-a com os trabalhos anteriores de Capra, em sua carreira civil, e com as obras dos seus contemporâneos anteriormente citados. Acredito que isso estabeleceu uma imagem mais clara acerca dos

posicionamentos de Capra. Busquei explicar como Capra elaborou uma determinada perspectiva sobre os Estados Unidos da América e testei a hipótese de que nesses filmes o cineasta desenvolveu uma narrativa de cunho nacionalista para justificar a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e essa perspectiva se encontra imbricada com a ideologia do Destino Manifesto.

Neste capítulo podemos ver um maior esforço analítico com o objetivo de desvendar o discurso que ganha espaço nesse conjunto fílmico. Busquei entender como esses filmes atendem a uma determinada demanda militar, mas também se relacionam com uma concepção política defendida por Capra. Dessa forma, tomam lugar nas disputas em curso que ganharam espaço no contexto de guerra.

Nesse ponto, acredito ter sido capaz de responder as principais perguntas que guiaram essa pesquisa: que tipo de narrativa sobre os Estados Unidos os filmes constroem. Isso significa perguntar quais ideias Capra utiliza para construir uma imagem de seu país, que elementos utiliza para validar suas ideias, quais referências apresenta ou compartilha com seus espectadores e etc., e de que maneira essa narrativa é construída, elencando os elementos técnicos e retóricos. Em outras palavras, o que Capra constrói pode ser visto como um discurso nacionalista? Se sim, como Capra constrói esse discurso em seus filmes? Nesse capítulo, através do esforço analítico para a compreensão das fontes, essas perguntas ganham resposta. Além disso, também espero, ao final deste trabalho, ter contribuído para um campo de pesquisa que busca estabelecer as ligações entre cinema e Segunda Guerra Mundial, tendo como base o estudo de caso aqui proposto.



## CAPÍTULO 1- HOLLYWOOD, A FÁBRICA DE SONHOS E MITOS

Aspectos sociais e políticos de uma sociedade podem ser encontrados em uma variedade de textos e outras fontes históricas, entre elas, os filmes. Filmes podem, histórica ou alegoricamente, tornarem-se referências para o estudo de diversos períodos sem ter obrigatoriamente temáticas puramente políticas ou sociais, ou mesmo, sem necessariamente abrir mão de seus aspectos ficcionais.

Marcos Napolitano entende o cinema como produtor de “discurso histórico”<sup>3</sup>. Isso significa um duplo lugar a ser ocupado: um filme age sobre o mundo histórico ao mesmo tempo que é influenciado por ele. Ao representar algo, um filme interpreta, à sua maneira, o mundo que apresenta, ao mesmo tempo que sua criação carrega vestígios da sociedade que o produziu. Em síntese, filmes podem oferecer perspectivas históricas, controvérsias globais, preocupações sociais, discussões sobre o mundo e podem agir em diversas temporalidades definindo políticas ou simplesmente sinalizando suas fronteiras.

No caso estadunidense, é impossível se debruçar sobre as relações entre cinema e história sem pensar o impacto do mais importante polo produtor de filmes do mundo: Hollywood. Hollywood, na primeira metade do século XX era um espaço quase mítico, caracterizando uma espécie de realeza estadunidense que vivia um dos períodos mais produtivos da indústria, em sua ascensão gloriosa, denominado de Era de Ouro do cinema.

O próprio nome: “Hollywood”, que inicialmente se referia apenas ao espaço geográfico ocupado pelos primeiros estúdios a se estabelecerem no país, em uma região da Califórnia, rapidamente virou um símbolo, uma referência técnica e artística. No começo do século XX, semanalmente, cerca de 8 milhões de estadunidenses (o equivalente a dois-terços da população do país), acompanhavam fervorosamente os desdobramentos desse empreendimento econômico, social e artístico<sup>4</sup>.

Centenas de milhares de pessoas se deslocavam para os cinemas para prestigiar o que geralmente era uma combinação de produtos exibidos em combos. Um cinejornal, talvez uma animação curta, um curta-metragem e, claro, o aguardado longa-metragem<sup>5</sup>, exibido em diversos níveis de qualidade. Desde os filmes “B”, com menor custo de produção e nível de

---

<sup>3</sup>NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 240.

<sup>4</sup>KOPPES, Clayton R. *Hollywood goes to war: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nova York: Editora Macmillan, 1987. p.1.

<sup>5</sup>Ibidem. p.2.

qualidade inferior, até as grandes obras cinematográficas que contavam com reis e rainhas da dramaturgia, como Clark Gable, James Stewart, Barbara Stanwyk, Bette Davis, Grace Kelly, Greta Garbo e outros. Esses eram dirigidos por nomes de majestade equivalente como John Ford, Frank Capra, William Wyler, John Houston, Alfred Hitchcock...

Para a década do cinema americano - na década de 1930, cerca de 80% dos filmes exibidos nos cinemas ao redor do mundo tinham sua origem em Hollywood<sup>6</sup>-, mesmo a Grande Depressão que assolou o país significou mais oportunidades do que perdas para os grandes magnatas da indústria, conforme sintetiza Robert Sklar:

(...) de determinados ângulos e a certas luzes, o craque da Bolsa de Valores de 1929 e a Grande Depressão da década de 1930 podem ser apresentados como um maravilhoso golpe de sorte para os cineastas norte-americanos. Durante toda uma geração eles haviam sido censurados e caluniados como subversores dos valores da classe média. Depois, como que por um ato da Providência, veio de improviso o desastre social e econômico, confundindo e dispersando seus inimigos, os defensores da herança cultural norte-americana. Escancaram-se os portões celestiais e o cinema dos Estados Unidos, como proclamaram universalmente os seus cronistas, ingressou na sua idade de ouro: Hollywood passou a ocupar o centro do palco da cultura e da consciência da América, fazendo filmes com uma força e um ímpeto até então desconhecidos e que depois disso nunca mais se viram. As fitas de cinema não somente divertiram e entreteram a nação enquanto durou sua mais severa desordem econômica e social, mantendo-a coesa por sua capacidade de criar mitos e sonhos unificadores, mas também a cultura cinematográfica dos anos trinta passou a ser uma cultura dominante para muitos norte-americanos (...)<sup>7</sup>.

Hollywood ascendeu equilibrando o incrível paradoxo de ser, simultaneamente, uma potência econômica e industrial e uma forma de arte com impacto social gigantesco. Entre os anos 1930 e 1940, cerca de 500 filmes eram produzidos anualmente. Como resume Clayton R. Koppes, “os filmes refletiam de alguma maneira a sociedade americana, mas o espelho que os filmes erguiam para a América exibia uma imagem que era distorcida e refratada por uma miríade de forças, incluindo a motivação do lucro”<sup>8</sup>.

Enquanto muitas expressões artísticas nasceram e se desenvolveram no seio da aristocracia ou da burguesia e permaneceram por décadas, ou mesmo séculos, sendo consumidas exclusivamente por essas classes, o cinema se espalhou também entre as classes populares e trabalhadoras, sendo espasmodicamente mais democrático que outras formas de arte e, talvez por isso, causando muito mais repercussão.

---

<sup>6</sup>KOPPES, Clayton R. *Hollywood goes to war: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nova York: Editora Macmillan, 1987. p. 2.

<sup>7</sup>SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978. p. 189.

<sup>8</sup>Ibidem.

Classes trabalhadoras consumiam com frequência os filmes disponibilizados pelas salas de cinema ao redor dos Estados Unidos e as ondas de imigrantes que atingiram o país no final do século XIX e início do século XX ofereceram seus primeiros expoentes de trabalho. Nomes como Albert, Sam, Harry e Jack Warner, Louis B. Mayer, Samuel Goldwyn, William Wyler, e seu tio Carl Laemmle, Marcus Loew e o próprio Frank Capra, todos esses, e muitos outros, tinham em comum o fato de não terem nascido nos Estados Unidos. Muitos deles exerciam funções muito menos glamurosas<sup>9</sup> antes de iniciarem suas carreiras no *show business*.

Para Koppes, os cineastas estadunidenses tinham em mente pelo menos três tipos de público para seus filmes: as grandes audiências (principais responsáveis pelas vultuosas arrecadações dos estúdios), seus pares e especialistas (cujo reconhecimento era fator de grande importância para a maioria dos profissionais do cinema) e por vezes o governo, que muitas vezes apresentava objetivos claramente divergentes da grande audiência e mesmo dos estúdios<sup>10</sup>.

Cultura e arte tem a capacidade de prescrever atitudes, disseminar crenças filosóficas, religiosas e/ou políticas influenciando o comportamento humano. Os filmes, por sua vez, têm o poder de provocar discussões e trazer eventos históricos passados de volta para a consciência coletiva, provocando debates e atuando no meio social.

Pessoas com experiências e origens variadas podem encontrar diferentes sentidos e mensagens em filmes, e mesmo os compreenderem de forma sistematicamente oposta as intenções iniciais dos cineastas. No entanto, parece seguro dizer que nos anos 1930 e 1940 Hollywood teve um impacto profundo, embora difícil de se medir, na vida cultural e política do país. Como traduziu o diretor Costa-Gravas ao dizer que filmes talvez não sejam capazes de mudar países, mas eles podem fazer sua contribuição. “Eles informam e educam. Eles promovem catarse”<sup>11</sup>.

Pensando o papel político de Hollywood, nos interessa precisamente saber, e nos perguntar, como suas instituições e agentes representaram ou mesmo perceberam as relações

---

<sup>9</sup>Carl Laemmle, que começou a vida nos Estados Unidos como mensageiro, inaugurou a Universal Pictures em 1912. William Fox, que começou como mascate de rua, fundou a Fox em 1915. A Warner Bros. foi criada oito anos mais tarde por Jack e Harry Warner, ex-açougueiros. Louis B. Mayer, outrora trapeiro, organizou a MetroGoldwyn-Mayer em 1924. No mesmo ano, Harry Cohn, antes vendedor de partituras musicais, fundou a Columbia Pictures.

<sup>10</sup>KOPPES, Clayton R. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nova York: Editora Macmillan, 1987. p. 3.

<sup>11</sup>In: Terry Christensen and Peter J. Hass, *Projecting Politics: Political Messages in American Films* Nova York: Editora, M. E. Sharpe, 2005 apud, SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p.18.

desenvolvidas no coração da política estadunidense; que tipo de figuras políticas são construídas ou reconstruídas; Como (e quais) instituições e Estado são representados.

A expectativa que alimentamos com essas perguntas visam definir e articular do que se tratam os filmes sobre política (no nosso caso, especificamente sobre política norte-americana), como eles se apresentam e o que dizem, e, principalmente, o que eles nos permitem saber sobre as relações entre a indústria cinematográfica de Hollywood e as representações políticas dos Estados Unidos da América.

### Hollywood e as interpretações da política.

Durante os anos 1920 os Estados Unidos passavam por uma onda de crescimento e otimismo. Um futuro promissor era visto como garantido e a nação caminhava alegremente para o tão propagado progresso<sup>12</sup>. A década seguinte trouxe consigo o abalo de todas essas crenças, marcando o país com uma profunda crise, causando um abalo sísmico na confiança nacional e em sua crença no futuro.

Depressão, desigualdades extremas, ascensão fascista, uma grande guerra no horizonte de possibilidades, todas essas questões fizeram com que os olhares se voltassem para o passado em uma nostálgica busca por dias melhores. Diante de um futuro obscuro, o passado parecia mais glorioso que nunca. E a história estadunidense se apresentava como um espetáculo rico e gratificante, cheio de conceitos nobres e uma sucessão de promessas cumpridas. A consequência disso foi uma série de romances e biografias históricas, filmes, coleções de livros, gravuras, fotografias e cartões que exploravam o americanismo em sua forma mais essencial<sup>13</sup>.

Mesmo com todas as especificidades, essa foi, afinal, a década das grandes estrelas, do fascínio e do encanto, das comédias românticas amalucadas e dos corajosos faroestes. Uma era de espetáculos extravagantes e glamurosos e das encantadoras histórias, como *The Wizard of Oz* [O Mágico de Oz, 1939] e *...Gone With the Wind* [... E o vento levou, 1939], a Hollywood da Era de Ouro representou um período de grande movimentação ideológica com inúmeros filmes repletos de análises sociais e políticas, caracterizando-se como um momento de intensa atividade política e social para o setor, quer o vejamos como indústria, com avanços técnicos e financeiros ou como comunidade artística, com novos gêneros e uma sofisticação considerável da linguagem cinematográfica.

---

<sup>12</sup>HOFSTADTER, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made it*. Nova York, Editora: Randon House Inc, 1989

<sup>13</sup>Ibidem.

Ian Scott afirma que filmes hollywoodianos em geral, e filmes sobre política em particular, tentam transmitir ideias, valores e crenças envoltos na ideologia do credo americano. Hollywood sempre levou muito a sério o seu papel nesse contexto e com frequência foi percebida como uma porta-bandeira da democracia, tornando-se participante ativa nas discussões que dominavam a política estadunidense<sup>14</sup>.

Para o autor, liberalismo e democracia são duas tradições constantemente evocadas nos filmes de Hollywood sobre política desde o começo da indústria. Todavia, esses conceitos podem oferecer inspirações contrastantes com o sistema estadunidense, que não são necessariamente apresentadas em um veículo cultural como o cinema. Em sua perspectiva, o liberalismo estadunidense é diretamente influenciado pela lei dos direitos naturais, conforme desenvolvida pelo filósofo iluminista John Locke. Uma relação foi instantaneamente estabelecida entre o liberalismo como uma ideologia, o capitalismo como sistema econômico e os direitos naturais como estandarte da democracia americana e inspiração para os pais fundadores da República<sup>15</sup>.

Ao se debruçar sobre as referências coletivas dos Estados Unidos, Fernando Cartroga chama a atenção para a apropriação do Estado e a agregação em um discurso unificador, de valores caros a sociedade estadunidense, como a família, o esforço e as liberdades individuais, difundindo-os e legitimando-os como valores de base para a nação<sup>16</sup>.

O pensamento liberal é tão apregoado na cultura política do país que Louis Hartz considerou esta tradição como a teoria difundida na evolução ideológica da nação. Hartz compreendeu a força do pensamento liberal agindo quase como uma força de compensação contra outros valores ressoantes, e como o fator que contribuiu para o fracasso de empreendimentos políticos de cunho socialista no país<sup>17</sup>.

Robert M. Crunden, corrobora com essas ideias ao afirmar que a cultura, com ênfase especial na cultura política, dos Estados Unidos está alicerçada sobre três noções primordiais: cristianismo, capitalismo e democracia<sup>18</sup>, formando um tripé de defesa básico. O autor destaca o papel ativo dos puritanos em forjar estas noções marcadamente estadunidenses. Em sua visão,

---

<sup>14</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 19.

<sup>15</sup>Ibidem, p. 20.

<sup>16</sup>CARTROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Ed: NUDOC. Fortaleza, 2005. p. 26.

<sup>17</sup>HARTZ, Louis. *The Liberal Tradition in America*. Nova York, Editora: Harcourt Brace, 1955.

<sup>18</sup>CRUNDEN, Robert. M. *Uma Breve História da Cultura Americana*. Ed: Nordica. Rio de Janeiro, 1990. p. 11.

outros grupos tiveram sua participação na formação cultural do país, mas a personalidade puritana foi tão forte que, muitas vezes, suplantou outras referências<sup>19</sup>.

O historiador articula de forma especialmente competente a interdependência de formas políticas, econômicas e culturais. A crença irrefutável no cristianismo, marcada pelo protestantismo, organizou a ideia de predestinação, defendendo que Deus estaria ao lado do povo estadunidense e colocando os americanos como defensores diretos dos valores morais cristãos. A noção de que a democracia era o sistema ideal e de que era parte da missão dos Estados Unidos espalhá-la e defendê-la onde fosse necessário; e a preocupação com uma economia capitalista livre, definida pela possibilidade de comercializar e expandir livremente, sem intervenções marcam fortemente a cultura do país<sup>20</sup>.

Isso não nos autoriza, todavia, a pensar a cultura política dos Estados Unidos como um oásis harmônico. A democracia americana sempre foi um meio de tensão quando associada ao liberalismo, e não apenas um complemento a ele. Para Scott, sempre se temeu o tipo de governo da maioria e o desabono de pensamentos minoritários. Os fundadores da nação buscaram articular esses dois conceitos em uma única estrutura ignorando suas tensões intrínsecas. O elemento exemplar dessa tentativa é a Constituição de 1797<sup>21</sup>, com seu sistema eleitoral complexo e incongruente que busca controlar os desabonos de uma democracia representativa simples.

Richard Hofstadter lembra que no século XIX o renomado jornalista Horace White observara que a Constituição estadunidense é baseada na filosofia de Hobbes e na teologia de Calvino. Assim, percebe-se a guerra como o estado natural da humanidade e a mente humana carnal como inimiga de Deus. Para o autor

(...) a Constituição foi mais baseada na experiência do que em qualquer teoria abstrata; mas também foi um evento na história intelectual da civilização ocidental. Os homens que redigiram a Constituição (...) tinham um vívido senso calvinista da maldade e condenação humanos e acreditavam, como Hobbes, que os homens são egoístas e incertos. (...) Tendo visto a natureza humana em exibição no mercado, no tribunal, na Câmara legislativa e em todos os caminhos e becos secretos onde a riqueza e o poder são cortejados, eles sentiram que o conheciam em toda a sua fragilidade. Para eles, um ser humano era um átomo de interesse próprio. Eles não acreditavam no homem, mas acreditavam no poder de uma boa Constituição para controlá-lo<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup>CRUNDEN, Robert. M. *Uma Breve História da Cultura Americana*. Ed: Nordica. Rio de Janeiro, 1990. p. 284.

<sup>20</sup>Ibidem.

<sup>21</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 21.

<sup>22</sup>HOFSTADTER, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made it*. Nova York, Editora: Randon House Inc, 1989.

Igualitarismo é outro componente importante no nacionalismo estadunidense e pode ser visto como um dos princípios que tem sido centrais para a definição das crenças democráticas no país. Para Scott, igualitarismo é exatamente um dos princípios que parecem ser capazes de reforçar a ideia de que a ideologia americana é justamente recusar uma ideologia. Em outras palavras, seu propósito como nação não seria ter uma ideologia, mas ser uma<sup>23</sup>.

Para Hofstadter, com exceção de alguns conflitos locais e temporários, sempre houve na história dos Estados Unidos um terreno comum, uma unidade de tradição cultural e política, sobre a qual a ideia de civilização estadunidense se sustentou. O historiador percebe a cultura americana como “intensamente nacionalista e, em sua maior parte, isolacionista; (...) ferozmente individualista e capitalista”<sup>24</sup>.

\*\*\*\*\*

O cinema, com suas salas modernas e o fascínio que exercia sobre a audiência, durante os anos 1930, também se relacionava com esses fenômenos da cultura política. Filmes contribuíram para a emergência de uma das mais importantes culturas de massas do país. Brian Neve considera que os cinemas simbolizavam o “*american way of life*”<sup>25</sup> e as aspirações da classe média estadunidense. E para a crescente população imigrante do começo do século, os filmes eram uma poderosa influência na assimilação de uma identidade americana<sup>26</sup>.

Os filmes de Hollywood, assim como a própria Hollywood, frequentemente evitavam o confronto direto com as tensões ideológicas nacionais. Explorar de forma crítica os limites da democracia abordando questões como raça e gênero não era a escolha típica dos diretores e estúdios na primeira metade do século XX. Em vez disso, a fórmula mais comum era neutralizar grandes controvérsias e ofuscá-las em padrões cinematográficos que geralmente terminavam em cenas de perdão, redenção, solidariedade e arrependimento, onde os limites das relações sociais e políticas eram reequilibrados e a harmonia restaurada, fechando as cenas com o tradicional *happy end*.

Com isso, não estamos querendo dizer que não há filmes que tenham ideias e crenças historicamente críticas e que ignorem o padrão clássico do final feliz, mas que essa atuação não

---

<sup>23</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 21.

<sup>24</sup>HOFSTADTER, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made it*. Nova York, Editora: Randon House Inc, 1989.

<sup>25</sup> O estilo de vida americano.

<sup>26</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992. p. 1.

foi desenvolvida de forma sistemática em Hollywood, sendo o oposto mais próximo da realidade no começo do século. Isso não significa também que não houvesse uma vontade de examinar, através do cinema, as experiências estadunidenses e suas relações sociais e políticas, mesmo que para isso tivessem que buscar soluções satisfatórias e irreais para as limitações crônicas e estruturais do país. Não há dúvidas, que essa maneira de abordar essas disfunções acompanham Hollywood, tanto como indústria, quanto como forma de arte.

Hollywood nem sempre se comportou de forma ortodoxa ou de acordo com os jogos de poder. Posicionamentos provocativos sobre a sociedade e seu desenvolvimento podiam ser vistos sob uma variedade de artifícios, personagens e situações moral e ideologicamente ambíguas. Para Scott, isso refletia a maneira como a sociedade americana muitas vezes abordava questões e eventos problemáticos. Em sua concepção, Hollywood é uma instituição social e é, portanto, natural que reflita medos, esperanças e crenças<sup>27</sup>.

No entanto, as complexidades de determinadas ideias costumam ser conduzidas por tendências cada vez mais otimistas em direção a um futuro melhor e mais harmônico, onde há a redenção dos poderosos e os homens comuns resgatam o melhor da nação. Como resume Scott:

Em filmes sobre política vemos um bom triunfo vez após vez; a democracia ganha o dia e o oprimido, ou o 'pequeno camarada', esmaga as grandes corporações. Filmes sobre política tem suas raízes na forma como as instituições atuam, como políticos se comportam e as maneiras pelas quais a corrupção e o engano (...) podem ser extirpados do sistema. Mesmo nas críticas mais brutais da cultura política, essa redenção esperançosa e frequentemente simplista nunca está longe (...)<sup>28</sup>.

Essa fórmula, que até os dias de hoje segue sendo usada com alguma frequência, teria dado seus primeiros passos entre os anos 1930 e 1940<sup>29</sup>, diante das crises do início do século, da necessidade americana de acreditar na potência do sistema político e da disposição de se aceitar que todo este poder pudesse ser apropriado pelo povo. Este foi um estímulo à memória de estadunidenses que aspiravam por respostas às crises políticas e econômicas daquele período e davam novo fôlego à crença no sistema político do país.

De acordo com Neve, a segunda metade dos anos 1930 realmente foi marcada por alguns filmes com impacto social ou relevância política. Todavia, é interessante perceber que esse período também foi marcado pela campanha da Legião Católica pela decência, iniciada em

---

<sup>27</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 22.

<sup>28</sup>Ibidem.

<sup>29</sup>Ibidem. p. 24.



1934, e o estabelecimento, no mesmo ano, do Código de Produção<sup>30</sup>, que teve um importante impacto no conteúdo abordado pelos filmes.

O Código foi projetado para restringir as representações de sexo e violência nas telas e incentivar que filmes de entretenimento reforçassem valores morais e políticos. A partir de 1934 até os anos 1960 o Código foi um meio de censura poderoso e um dos principais controladores do que o público poderia ver nas telas.

Essa censura colaborativa, feita através do acordo entre estúdios e unidades de controle federais, foi preferível para os cineastas, que buscavam evitar o controle governamental absoluto sobre os seus produtos e resultou em uma ênfase hollywoodiana no individualismo e no incremento da noção de responsabilidade pessoal pelo funcionamento do coletivo. Como conclui Lawrence Levine, “a cultura popular durante a década de Depressão permaneceu um veículo central para a disseminação e perpetuação de valores tradicionais que enfatizavam a responsabilidade pessoal pela posição de alguém no mundo”<sup>31</sup>.

Essa interpretação, embora seletiva e limitada, da realidade social apresentada pelos filmes de Hollywood expressa um poderoso impacto cultural. Para Neve, ao apresentar o padrão WASP<sup>32</sup>, o cinema desempenhou um papel basilar na promoção e mesmo na definição de uma noção de cultura nacional em um período em que cada vez mais jovens de diferentes origens étnicas se juntavam as classes médias urbanas<sup>33</sup>.

O que os filmes de Hollywood que almejavam explorar a temática política americana nesse período fizeram muito bem foi explorar a mitologia localizada no cerne do nacionalismo estadunidense, seus símbolos democráticos representados por sua constituição física, ligada a arquitetura e outros ícones políticos emblemáticos, além de outras formas de americanismo mais alegóricos e narrativos. Para Scott, “Hollywood teve o cuidado de utilizar essas imagens como um significante do discurso político em muitos gêneros cinematográficos.”<sup>34</sup>.

Não é raro ver em produções hollywoodianas, do passado e do presente, usos metafóricos de Washington, da Casa Branca, do Capitólio, da Estátua da Liberdade, de citações da Constituição ou menções a pessoas e discursos políticos para demarcar pilares significativos do poder ou representar as elites governamentais. Imagens e símbolos compõem uma iconografia de marcos territoriais, nomes e rostos que transmitem a ideologia política, dando-

---

<sup>30</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992. p. 2.

<sup>31</sup>LEVINE, Lawrence. *Hollywood's Washington: Film images of National politics during the Great Depression*. Nova York: Ed: Prospects, 1985. p. 191.

<sup>32</sup>White, Anglo-saxon and protestant. Branco, anglo-saxão e protestante.

<sup>33</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992. p. 2.

<sup>34</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 24.

lhe forma e perspectiva. Esses símbolos e monumentos transmitem pontos de vista sobre os Estados Unidos, muitas vezes resgatando uma memória romântica sobre o país, sua cultura política e seu passado.

Scott, tomando como referência o culturalista e historiador da arte Albert Boime, considera que iconografia é ideologia. O autor argumenta que:

(...) as origens históricas dessa relação (...) remontam ao passado, e sua relação estendida serviu para tornar a representação iconográfica uma ferramenta dominante dos movimentos artísticos e discursos. (...) Não são apenas formas simbólicas de identificação, entretanto, que Hollywood tem usado para vincular cenas da Casa Branca, do Monumento a Washington ou do Capitólio para uma representação da política americana. Na linguagem de Hollywood, essas estruturas contam a história da herança democrática da América e, portanto, as dimensões literais e metafóricas do discurso estão perfeitamente lado a lado nas mais famosas apresentações cinematográficas<sup>35</sup>.

Isso nos permite perceber o cinema não apenas como uma forma de linguagem que simplesmente relata algo, mas que produz efeito. John L. Austin, ao tentar compreender os efeitos da linguagem no mundo social, nos permite uma compreensão maior de como se dá essa relação. Austin recusa a visão recorrente até então entre os filósofos da linguagem de que os atos de fala teriam função meramente constatativa ou descritiva. Isso significa que para além de descrever o mundo e as relações sociais, a linguagem também tem poder de ação sobre o mundo e carrega em si intencionalidade. Dessa forma, constata-se que ao se fazer uso da linguagem não apenas se diz algo, mas se faz algo<sup>36</sup>.

Através de atos de fala realizamos uma ação semântica. Para o filósofo, porém, isso significa que, por meio da enunciação, o falante expressa, de forma consciente ou não, uma determinada significação. Essa ação linguística compreendida através da verbalização de algo (o dizer algo, efetivamente) pode resultar em uma resposta por parte do ouvinte, tendo o falante carregado ou não a intenção de se obter o tipo de resposta que efetivamente foi dada. Em síntese: a linguagem passa a ser vista como ação, pois tem o poder de produzir efeitos e não apenas relatar ou descrever acontecimentos.

Um filme, ou o cinema, é elemento de linguagem a partir do momento que é considerado produtor de discurso e possui elementos que são significantes como formas e elementos de conteúdo e de expressão. Ao analisar um filme a partir dos meios proporcionados pela semiótica, por exemplo, estamos atentos para a maneira como as combinações técnicas e

---

<sup>35</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 25.

<sup>36</sup>AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. Tradução de: Danilo Marcondes de Souza Filho.

escolhas levadas a cabo também são elementos de produção de discurso e impacto social. Christian Metz sintetiza que: “o que chamamos de ‘o cinema’ não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes.”<sup>37</sup>

Retomando as contribuições de Boime, percebemos que aqueles que buscam controlar a história da nação através de alegorias visuais e textuais agem como reguladores da memória e da consciência social. Dessa forma, a retórica democrática desenvolvida para a nação foi constantemente manipulada para fins políticos<sup>38</sup>.

Ou, como Pierre Bourdieu nos ajuda a compreender os efeitos do poder simbólico<sup>39</sup>, temos que os sistemas simbólicos se diferenciam conforme o meio em que são produzidos e apropriados. Os mesmos podem ser produzidos por um grupo ou um corpo de especialistas relativamente autônomos. É importante ressaltar que as ideologias devem suas estruturas e funções mais específicas às condições sociais de sua produção e circulação. O efeito das ideologias, por assim dizer, consistem na imposição de sistemas de classificação politicamente construídos disfarçados de verdades universais<sup>40</sup>.

No que se refere a produção cinematográfica de cunho político em Hollywood, em cada década, a partir dos anos 1930, seguiu-se muitas vezes o mesmo projeto narrativo de entalhar o nacionalismo estadunidense em símbolos reconhecíveis, alcançando recepção e formas de apreciação que nenhum outro objeto cultural fora capaz de atingir até então. Com o cenário modificando-se substancialmente apenas com o advento da televisão, que popularizou ainda mais as imagens em movimento. A política feita quase sempre de forma alusiva e subliminar é um componente vital na maneira que Hollywood atua. Por esse meio, valores tradicionais da cultura política americana operaram e continuam a operar.

Interessante perceber o quanto temáticas políticas estiveram vigorosamente presentes mesmo durante os conturbados anos 1930 e 1940, onde grandes clássicos como *Citizen Kane* [Cidadão Kane, 1941], *The Grapes of Wrath* [As vinhas da Ira, 1940], *Mr. Deeds Goes to Town* [O Galante Mr. Deeds, 1936], *Meet John Doe* [Adorável Vagabundo, 1941], *Mr. Smith Goes*

---

<sup>37</sup>METZ, Christian. Linguagem e cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980. Tradução de: Marilda Pereira. p. 92.

<sup>38</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 25.

<sup>39</sup>Para Pierre Bourdieu O poder simbólico é um poder de construção de realidade capaz de estabelecer o sentido imediato do mundo (sobretudo o mundo social). Nesse sentido, o domínio de poder simbólico envolve sempre uma disputa entre classes, numa luta para imporem uma definição de mundo social mais condizente com seus interesses, reproduzindo assim em alguma medida os campos das posições sociais. In: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 9 e 10.

<sup>40</sup>BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 14.

to *Washington* [A Mulher faz o Homem, 1939], *Juarez* (1939) e outros clássicos da “Era de Ouro” foram produzidos. Nesse período os filmes política e socialmente conscientes eram frequentemente impopulares ao público, desincentivando os riscos por parte dos donos de estúdios<sup>41</sup>. A preferência era pelo entretenimento escapista das comédias e aventuras, para que pelo menos naqueles instantes as privações e conturbações do período pudessem ser esquecidas<sup>42</sup>.

Existem estudos que se preocupam em não colocar a década de 1930 como um marcador de uma era de maior consciência política e cultural sendo cultivada nos cinemas. O historiador Phil Melling não está absolutamente convencido de que filmes de cunho político tinham circulação e audiência suficiente nesse período para influenciarem fortemente a opinião pública<sup>43</sup>. Richard Maltby, por sua vez, argumenta que os magnatas dos estúdios não passavam de artesãos simplistas que buscavam por formas eficazes e comerciais de representar a tradição histórica reconhecível dos Estados Unidos, apenas ocasionalmente dando a essa fórmula uma identidade cultural ligeiramente mais refinada<sup>44</sup>.

Para Scott, embora completamente a par dos impactos financeiros nesse tipo de empreendimento cinematográfico, Hollywood estava igualmente ciente de seus efeitos nos encadeamentos políticos desse período e da necessidade de condicionar a audiência a reaver a crença que o sistema político e as instituições americanas poderiam resistir aos efeitos das crises. Por isso, não é suficiente ver apenas quantos filmes politicamente conscientes foram feitos nesse contexto, mas, principalmente, por que eles continuaram a ter espaço em uma indústria onde a lógica econômica quase sempre imperava diante do ativismo social<sup>45</sup>.

Não é nossa prioridade saber se os filmes tiveram retorno financeiro ou não, ou se os cineastas, enquanto grupo, tinham uma ideologia ou agenda política efetivamente claras ou não. Filmes com temas políticos foram produzidos em Hollywood e essa temática foi suficientemente repetida para merecer algum tipo de análise.

Embora esses projetos possam ter parecido oportunistas e mesmo camuflado suas posições em tons escapistas de comédia ou romance, ideias centrais do credo americano se

---

<sup>41</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011.

<sup>42</sup>PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: *XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH*, 06, 2011. Anais eletrônicos... São Paulo, 2011.

<sup>43</sup>MELLING, Phil. The Mind of the Mob. In: *Cinema, Politics and Society*, ed. Philip Davies and Brian Neve. Manchester: Editora Manchester University Press, 1981.

<sup>44</sup>MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Editora Blackwell, 1995.

<sup>45</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 28.

infiltraram de forma generalizada nas histórias de Hollywood e podem ser captadas em seus diálogos e signos visuais em uma concentração suficiente para tornar visível a existência de um pensamento político no interior das narrativas. Como poderemos ver exemplificado a partir da obra de Frank Capra mais à frente.

Apesar do Código de Produção ter exercido uma influência considerável durante sua vigência, ele não representava um controle absoluto ou mesmo uma proibição direta às abordagens políticas em produções cinematográficas. Enquanto o Código focava sua atenção em representações abusivas de conteúdos sexuais e ofensas religiosas, gêneros fílmicos floresciam trazendo novas temáticas, como os dramas legalistas, histórias de *gângsters* e filmes repletos de alusões ao período de Depressão<sup>46</sup>.

Além disso, um outro fenômeno acontecia em Hollywood no mesmo momento, que contribuía para que filmes de conteúdo político tivessem seu espaço. Trata-se de uma espécie de segunda onda migratória, caracterizada pela chegada de refugiados europeus que abandonavam seus países fugindo da ascensão fascista e das ocupações nazistas no continente.

Segundo Neve, de cerca de 1.500 profissionais que deixaram a Alemanha depois de 1933 e a Áustria depois de 1938, mais da metade tiveram Hollywood como seu destino final<sup>47</sup>. Para o autor, esse movimento inicia uma espécie de frente popular que, eventualmente, acabou por romper a superfície fílmica de Hollywood e ajudou a internacionalizar o gosto americano<sup>48</sup> em áreas como terror e suspense, bem como comédias mais sofisticadas.

Tony Barta argumenta que até alguns dias antes do estourar definitivo da guerra, quando Adolf Hitler já estava no poder há pouco mais de seis anos, não havia nenhuma representação hollywoodiana específica do governante nazista e seus aliados. Isso aconteceu por alguns fatores: a Alemanha era uma grande importadora de filmes americanos e não era economicamente viável perder esse comércio. E em menor escala, a presença judaica no mercado fílmico receava que uma representação negativa dos nazistas pudesse resultar em maiores complicações à vida de judeus que permaneciam na Alemanha dominada pelas forças do *Führer*<sup>49</sup>.

Uma vez iniciada a guerra, o comando teria vindo do alto e o próprio presidente Franklin D. Roosevelt teria dado orientações para a produção de filmes que “glorificasse(m) o justo direito e os valores americanos”. Valores esses que, obviamente, contrariavam as tendências

---

<sup>46</sup>SKLAR, Robert. *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*. Nova York: Editora Randon House Inc, 1994.

<sup>47</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992. p. 4.

<sup>48</sup>Ibidem.

<sup>49</sup>BARTA, Tony. *Screening the past: film and the representation of history*. Connecticut: Editora Praeger. 1998.

nazistas. Para Marc Ferro, “enquanto entre setembro de 1939 e junho de 1940 – em plena guerra, portanto – a França continuava a não produzir filmes antinazistas, nos Estados Unidos essa tendência não deixou de crescer”<sup>50</sup>.

Ferro em seu clássico “Cinema e História” analisou as produções francesas e americanas que representavam as forças nazistas no início da guerra, e surpreende ao demonstrar que os Estados Unidos definiram os nazistas como inimigos principais muito antes da França, embora esta tenha entrado na guerra primeiro. Na França, que naquele momento enfrentava um contexto de guerra embrionária, os dirigentes ainda não haviam decidido se o inimigo eram os nazistas ou os comunistas, enquanto que em solo norte-americano essa escolha havia sido feita, mesmo antes de 1939<sup>51</sup>.

O historiador analisa filmes exibidos nos Estados Unidos no ano de 1939 e pouco mais de 35% de toda a produção examinada são dedicados à conteúdos antinazistas ou anti-germânicos. Uma hipótese é que isso seja resultado da influência de cineastas alemães e/ou judeus refugiados, ou ainda americanos de origem germânica, que acabaram por direcionar a produção fílmica para essa temática<sup>52</sup>.

Os cineastas estadunidenses, por sua vez, também se atentaram cada vez mais para as questões políticas internas, oferecendo suas perspectivas, embora esses problemas, como abordamos anteriormente, quase sempre fossem resolvidos de forma pouco realista. Neve garante que as soluções quase sempre vinham de figuras de autoridade ideologicamente identificadas com o *New Deal*<sup>53</sup>.

Wagner Pinheiro Pereira afirma que nos anos 1930, quando o presidente Roosevelt começou a colocar em prática as estratégias de recuperação econômica que caracterizaram o *New Deal*, o complexo industrial cinematográfico já não estava entre os principais atingidos pela crise. A impressionante recuperação chamou a atenção do governo, que buscou se aproveitar das salas constantemente lotadas. Dessa forma, os filmes americanos, muitas vezes afinados com a agenda de governo, passaram a traduzir em suas narrativas o sentimento de confiança e otimismo na recuperação completa do país<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup>FERRO, Marc. Sobre o Anti-nazismo Americano. In: *Cinema e história*. Ed: Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1992. p. 32.

<sup>51</sup>Ibidem.

<sup>52</sup>Ibidem.

<sup>53</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>54</sup>PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: *XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH*, 06, 2011. Anais eletrônicos... São Paulo, 2011.

A eleição presidencial de 1933 levou ao principal cargo do país um líder com grandes conhecimentos de publicidade e autopromoção e que sabia como usar os novos meios de comunicação ao seu favor. A contribuição da indústria cinematográfica para a apresentação e interpretação da nova sociedade que Roosevelt visava construir podia ser vista como um indicador de que o cinema vinha se tornando um “galvanizador social e mecanismo político que funcionou cada vez mais ao lado de expoentes políticos inteligentes como o presidente”<sup>55</sup>.

Washington e Hollywood uniram seus projetos e firmaram um casamento que, se nem sempre estável e sólido, ao menos duradouro, caminhando por todo o período de Depressão até o fim da guerra que se seguiu. Como resume Colin Shindler, “juntos eles, metaforicamente, cantaram e dançaram ao longo da década, ecoando as declarações de confiança um do outro e apontando um para outro como símbolos de recuperação dos problemas passados e otimismo para o futuro”<sup>56</sup>.

Todavia, enquanto a vida nos Estados Unidos passava por um processo de aceleração e modernização e o público comparecia aos cinemas cada vez mais inovadores e cheios de efeito, a preferência de consumo muitas vezes se voltava para filmes cujas narrativas remontavam a tempos menos agitados e questionadores. O sucesso que Frank Capra atingiu nesse período é, não raras vezes, atribuído a uma nostalgia da classe média por valores anteriores ao *New Deal*. Muitos filmes dos anos 1930 podem ser interpretados através dessas mesmas lentes. Ou seja, como representações de um desejo de produtores, diretores, roteiristas e público de reviver e realçar os valores tradicionais do país<sup>57</sup>.

Seguindo essa lógica, Neve defende que a estrutura democrática dos Estados Unidos foi menos isolada das ideias, valores e cultura populares do que a de países com estruturas sociais tradicionalmente mais estratificadas em que a identidade nacional tem menos relação com ideias democráticas. Para o historiador, é precisamente por causa desse consenso ideológico que articula a elite política estadunidense que movimentos partidários de esquerda ou direita frequentemente se colocam como bastiões de defesa de ideias bastante similares<sup>58</sup>.

Buscando ganhar posições e avançar politicamente, frequentemente se recorre a retórica de uma lacuna entre as atitudes de uma elite e as necessidades da “comunidade”, ou populações

---

<sup>55</sup>SKLAR, Robert. *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*. Nova York: Editora Randon House Inc, 1994.

<sup>56</sup>SCHINDLER, Colin. *Hollywood goes to War: Films and American Society 1939-1952*. Londres: Editora Routledge & Kegan Paul, 1979. apud: SKLAR, Robert. *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*. Nova York: Editora Randon House Inc, 1994.

<sup>57</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>58</sup> Ibidem.

específicas que tais pessoas buscam representar. Para Neve, ao fazer isso, esses grupos fazem uso de um conjunto mal integrado de ideias, categorias e valores associados ao populismo<sup>59</sup>. São frequentes as posturas anti-intelectuais e o mito de alguma “era de ouro”, em que a vida era mais pura, valorosa e simples, além de uma reverência e nostalgia pela vida no campo, ligada aqueles que viveram ou vivem suas vidas ligados ao mundo agrário e suas relações com a terra.

No que se refere a esse mito rural e utopia fronteira, caracterizado pela convivência comunitária nos territórios interioranos, o cinema estadunidense da primeira metade do século XX tende a ver com olhos gentis a vida suburbana e a valorizar a vida campesina ligada à terra. Das cidades vem a violência, os *gângsters*, a corrupção e a ambição. Enquanto nos interiores desfruta-se de uma vida coletiva afável e honesta e os personagens desse nicho eram frequentemente retratados como os portadores dos verdadeiros valores americanos<sup>60</sup>.

Há ainda, talvez de forma paradoxal, considerando uma sociedade em que a propriedade privada e o crescimento econômico individual são tão valorizados e santificados quanto a própria noção de democracia, uma desconfiança no poder do dinheiro e uma associação deste com um sistema corrupto e prejudicial para a maioria. Enquanto isso, depositam sua fé em noções de bom senso, moralidade bíblica e em líderes que representam e personificam esses valores.

O Estúdio Warner Bros. foi um dos que mais se aproximou das ideologias do *New Deal* e o que mais se identificou com a narrativa contraditória do “pequeno camarada contra o mundo”, explorando essa temática em filmes policiais e políticos. Apesar disso, salvando-se poucas exceções, os filmes produzidos pelos estúdios Warner não implicavam em uma abordagem aprofundada das discrepâncias sociais ou apresentavam soluções realistas e racionais<sup>61</sup>.

Para além do estúdio, inúmeros filmes dos anos 1930 representaram essas relações e colocaram o homem comum e valoroso contra todo um sistema, testando seus valores e crenças e o consagrando vencedor em uma batalha impossível contra poderosos, aproveitadores e corruptos. Não era raro se deparar com narrativas que apelavam para uma mistura de mito agrário com cristianismo provinciano.

Hofstadter afirma que nas décadas de 1930 e 1940 os estadunidenses estavam mais confortáveis em ver de onde eles tinham vindo, do que para onde estavam indo. Esse sentimento

---

<sup>59</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>60</sup>Ibidem.

<sup>61</sup>Ibidem.



de olhar para o passado do país tinha mais a ver com uma nostalgia sentimental e um desejo de buscar as raízes americanas, do que com a intenção de olhar para o passado de forma crítica e analítica. Para o autor, a consciência da história faz parte de uma vida nacional culturalmente alerta, e no caso americano tinha uma relação direta com o sentimento de insegurança que assolava o país<sup>62</sup>.

Se esses filmes representaram uma reação a ascensão de um Estados Unidos industrial e urbano, olhando para o passado com saudosismo e buscando nos valores preservados no interior do país suas tradições nacionais, o gênero de faroeste talvez seja o que mais simbolicamente tenha participado deste movimento de olhar para trás e para o interior.

O Oeste é constantemente tomado como parte da tradição expansionista do país, sendo favorecido em detrimento do leste - visto com suspeita devido aos seus grandes empresários, políticos, banqueiros, barões da mídia. Algumas das narrativas de faroeste melhor recebidas dramatizavam os conflitos envolvidos na expansão das fronteiras (no que historicamente convencionou-se chamar de expansão para o Oeste), com o objetivo de levar a “civilização” para aquele território “hostil”.

Como muitos mitos no rol cultural americano, as histórias de faroeste, e sua clara imbricação na noção de “Destino Manifesto”, eram essencialmente ingênuas e otimistas. Uma história de homens simples, valentes e guerreiros, assumindo a responsabilidade de levar o “progresso” para as regiões mais insólitas do país, enfrentando todas as dificuldades e perigos e impondo o padrão WASP. Era a narrativa de homens fazendo o que tinha que ser feito para que as tradições americanas imperassem no mais amplo território possível. Segundo Neve, em 1954, o crítico e estudioso da cultura americana, Robert Warshow viu a fórmula dos faroestes como um ritual americano<sup>63</sup>.

O “Destino Manifesto”, é a concepção que percebe os Estados Unidos como uma nação eleita pela Providência Divina, e por ser uma nação excepcional, farol da liberdade e da democracia, teria como missão, levar esses valores para os demais territórios do mundo<sup>64</sup>. Peter Smith, se estende acerca da ideia e conclui que a crença nacional se fundou sobre uma missão fundamental que dotou os Estados Unidos da responsabilidade de espalhar o “evangelho da democracia” pelo globo<sup>65</sup>. Sob essa convicção, legitimou-se as políticas expansionistas no

---

<sup>62</sup>HOFSTADTER, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made it*. Nova York, Editora: Randon House Inc, 1989.

<sup>63</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>64</sup>MOUNTJOY, Shane. *Manifest destiny: westward Expansion. Milestones in American History*. Nova York: Editora Infobase Publishing, 2009.

<sup>65</sup>SMITH, Peter H. *La Democracia em América Latina*. Madrid: Editora Marcia Pons, 2009. p. 78.

século XIX, num aspecto geopolítico, e no século XX, quando se voltou para relações econômicas na América Latina e na Ásia.

Na concepção de Smith, o papel dessa ideologia foi apresentar uma interpretação coerente do comportamento americano e imbuí-lo de um propósito superior. Para tal, essa ideologia tendeu a simplificação, que não só oferecia uma perspectiva coerente e aceitável, como também prescrevia ações. Perry Anderson, também defende a ideia de que o “Destino Manifesto”, é parte componente do nacionalismo americano. E que somada a outros três aspectos de ordem objetiva e subjetiva, serviu para tornar os Estados Unidos uma potência imperial.

Objetivamente, o país se caracterizava como uma economia nascente livre de qualquer impedimento feudal típico do Velho Mundo, localizado em um território protegido por dois vastos oceanos, produzindo, desta maneira, a forma mais pura de capitalismo embrionário. A esses privilégios, foram somados dois outros potentes fatores de ordem subjetiva. A ideia de excepcionalismo, que colocava os Estados Unidos como encarregado de uma vocação sagrada de guiar o mundo em direção ao progresso. E a crença, herdada da Guerra de Independência, de que uma nova “república dotada de uma Constituição de liberdade eterna havia surgido no Novo Mundo”<sup>66</sup>. Para o autor, esses elementos formaram o repertório ideológico do nacionalismo no país.<sup>67</sup>

O “Destino Manifesto”, segundo a concepção proposta por Anderson não visava apenas a expansão da ordem político-ideológica dos Estados Unidos, mas principalmente a expansão de sua perspectiva econômica<sup>68</sup>. A visão ideal não seria o país como condutor de um mundo democrático e “livre”, mas sim a unificação de todo o globo sob uma ordem econômica dominada e conduzida por eles, podendo compreender a democracia liberal e as liberdades individuais como os meios, mas não necessariamente os fins a que a América estava destinada a defender. Como resume Anderson:

Nesse empreendimento, os impulsos contrários de isolamento e intervenção, orgulho nacionalista e ambição internacionalista, seriam aglutinados e sublimados na tarefa de reorganizar o mundo de acordo com as linhas de interesse dos Estados Unidos, em benefício dos Estados Unidos – e da humanidade.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup>ANDERSON, Perry. *A Política Externa Norte-Americana e seus teóricos*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015. p.13.

<sup>67</sup>Ibidem.

<sup>68</sup>Ibidem. p. 30.

<sup>69</sup>Ibidem, p. 31.

Umut Özkirimli busca compreender se as nações e o nacionalismo podem ser explicados como ocorrências relacionadas a aspectos culturais ou políticos. Nesse ponto o autor é categórico: a saída é ver o nacionalismo como um fenômeno que congrega em si o cultural e o político. Em sua perspectiva, o fenômeno do nacionalismo envolve a “culturalização da política” e a “politização da cultura”, pois a cultura não deve ser vista apenas como algo que é compartilhado coletivamente, mas algo pelo qual as pessoas escolhem lutar<sup>70</sup>.

O autor propõe uma nova percepção para o nacionalismo e sugere que o mesmo seja visto como uma forma de discurso. Buscando entender “discurso” como “conjuntos de experiências prontas e pré-constituídas apresentadas e organizadas através da linguagem”<sup>71</sup>. Nesse sentido, o nacionalismo pode ser visto como uma maneira particular de conceber e interpretar o mundo, e percebê-lo a partir de um quadro de referências capaz de estruturar e dar sentido a realidade.

Essa definição resulta em mecanismos que permitem perceber o nacionalismo como um fenômeno cognitivo, que se exercita por meio de categorias de conhecimento, sendo incorporado a visões de mundo, conferindo não apenas pertencimento e cidadania, “mas também moldando a forma como nós estruturamos nossos jornais, a forma como classificamos literaturas e cinemas ou a forma como competimos nos Jogos Olímpicos”<sup>72</sup>.

Parece-nos seguro dizer que entre os anos 1930 e 1940 a discussão pública sobre os efeitos de Hollywood na vida social e política ganhou novos contornos. Ainda que pudesse haver pessoas ou grupos que protestassem contra os efeitos nocivos das películas americanas sobre a juventude e questionasse a prevalência dos valores morais e cristãos nas grandes telas, entre muitos outros grupos e pessoas os cineastas desfrutavam de considerável respeito e projeção, oferecendo suas perspectivas e fortalecendo o poder de barganha da potente máquina de representação nacional de que faziam parte.

Robert Sklar revela que na tradicional sociedade estadunidense a tarefa de descrever e comunicar visões de mundo para a comunidade pertenceu a grupos variados durante o tempo. Clérigos, políticos, intelectuais, empresários, jornalistas, ensaístas, poetas e romancistas compartilharam essa missão em diferentes períodos com diferentes ênfases e impacto. Para o

---

<sup>70</sup>ÖZKIRIMLI, Umut. *Contemporary Debates on Nationalism: A Critical Engagement*. Nova York: Editora: Palgrave Macmillan, 2005. p. 21.

<sup>71</sup>Ibidem. p. 29.

<sup>72</sup>Ibidem. p. 30.

autor, nunca houvera no país uma forma completamente uniforme de expressão cultural, sempre houve cismas e disputas, alternativas e divergências<sup>73</sup>.

O que se pode afirmar é que, de modo geral, os responsáveis pela vida cultural vinham geralmente das mesmas camadas sociais e utilizavam os mesmos meios para se expressarem: a palavra escrita ou falada<sup>74</sup>. Com o advento do cinema, pela primeira vez o poder de influenciar a cultura fora tomado por um grupo que representava diferentes origens e manejavam uma forma completamente nova de comunicação.

A narrativa cinematográfica muitas vezes é descrita como quimera, mito ou fantasia, uma escolha interessante de palavras, que pode pressupor que outros objetos culturais expressem de maneira mais real e fidedigna as experiências humanas do que os filmes o fazem.

O que diferencia as narrativas cinematográficas dos anos 1930 não é que elas começaram a comunicar mitos ou sonhos. George Melliés e outros cineastas dos primórdios da indústria já faziam isso desde os primeiros filmes produzidos na história do cinema. O que faz o cinema dos anos 1930 especial é que os cineastas ficaram cada vez mais conscientes e desenvolveram fórmulas cada vez mais sofisticadas de criar e reproduzir mitos, inclusive mitos nacionais. Fórmulas que são usadas até hoje pela indústria do entretenimento.

Na primeira metade do século XX a importância dos mitos culturais para a estabilidade social era um tópico debatido muito seriamente nos meios intelectuais e políticos<sup>75</sup>. O contexto nacional conturbado, marcado pelos efeitos da Depressão e as ameaças internacionais a estabilidade, representou o abalo das certezas seculares do país.

A crescente perda dessas certezas significou uma séria ameaça aos ideais democráticos e a toda ideia de nação construída pelos Estados Unidos e, conseqüentemente, se tornou uma perigosa fraqueza na narrativa política. Entre políticos, empresários e influenciadores culturais, de posição progressista, moderada ou reacionária, via-se a necessidade e quase dever patriótico de renovar e remodelar o imaginário cultural americano.

Ainda de acordo com Sklar, cineastas se alinharam com a principal prioridade dos líderes nacionais<sup>76</sup>, buscando recuperar a moral dos estadunidenses valorizando os fundamentos caros a nação e em troca aumentando seu prestígio, respeitabilidade e poder como instituição cultural. Para esse fim, eles aprimoraram consideravelmente a habilidade de se comunicar com as pessoas e apresentar suas mensagens com nuances sutis sob a superfície fílmica. Cada vez

---

<sup>73</sup>SKLAR, Robert. *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*. Nova York: Editora Randon House Inc, 1994.

<sup>74</sup>Ibidem.

<sup>75</sup>Ibidem.

<sup>76</sup>Ibidem.

mais esforços na produção cinematográfica eram dedicados ao serviço de mitificação cultural<sup>77</sup>.

Como sintetiza o autor:

Este novo estágio de descoberta começa oportunamente com os filmes da Era de Ouro de Hollywood nos anos 1930, a primeira Era totalmente consciente da criação de mitos culturais; e *não requer uma visão geral abrangente, mas um olhar de perto para exemplos significativos na arte dos criadores de sonhos*<sup>78</sup>. (grifo nosso)

Na verdade, a tipologia que emergiu com os filmes sobre política, e com alguns cineastas mais específicos, tentou estabelecer uma distinção entre aqueles que fazem a política e as ideias mais abrangentes da história e da nacionalidade. Em outras palavras, o eixo narrativo que Hollywood estabeleceu foi o de que a Depressão e a crise no interior da democracia americana têm mais a ver com os indivíduos do que com o sistema democrático nacional. Assim, vez após vez, é necessário que bons heróis se mostrem capazes de socorrer esse sistema. Esse tipo de enredo se fortaleceu nos anos 1930 e se tornou um modelo para os filmes que buscavam por alguma abordagem da política americana, não apenas nesta década, mas em todas as outras décadas subsequentes.

Entre os exemplos significativos de Hollywood, que Sklar sugere que direcionemos nosso olhar para observar esse fenômeno, talvez nenhum represente melhor o período descrito aqui, com todas as suas sutilezas e gradações, que o diretor ítalo-americano Frank Capra. Em um exame dos sonhos e mitos Hollywodianos e sua expectativa de analisar o espaço político estadunidense, os filmes do diretor são como marcos históricos e narrativos. De maneira incomum, o diretor conseguiu o enorme feito de congregar em sua figura o reconhecimento e respeito unânimes das três audiências mais significativas para o cinema: o grande público espectador, a crítica especializada e a classe de cineastas, além da simpatia do governo tornando-se um dos nomes mais reconhecidos, valorizados e respeitados do período.

---

<sup>77</sup>SKLAR, Robert. *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*. Nova York: Editora Randon House Inc, 1994.

<sup>78</sup>Ibidem.

## CAPÍTULO 2: HOLLYWOOD VAI À GUERRA.

Em 1940, quando grande parte das potências europeias já estava em guerra contra os países do Eixo, uma preocupação crescente tomava conta de Hollywood. Muitos cineastas acreditavam que não estavam dando a devida atenção ao conflito e usavam seus talentos com narrativas escapistas e desconexas da realidade do momento, ao invés de aproveitar suas posições para apresentar uma imagem mais nítida do mundo. Não raras vezes, filmes dos cineastas mais criativos e habilidosos de Hollywood passaram a atrair menos curiosidade e interesse que os cinejornais que os precediam. A capacidade e o interesse de resposta de Hollywood parecia irremediavelmente lentos diante dos acontecimentos que devastavam o mundo<sup>79</sup>.

O ataque à Base Aérea de Pearl Harbor, em dezembro de 1941, modificaria radicalmente o cenário social e político dos Estados Unidos. E em questão de meses abalaria também a estabilidade de Hollywood. Segundo Mark Harris, um terço da mão de obra que compunha os estúdios (o equivalente a cerca de 7 mil pessoas), se apresentaria como voluntário ou seria convocado para o alistamento obrigatório<sup>80</sup>. Tom Burns salienta que apesar da resistência isolacionista no início da Segunda Guerra Mundial, nenhum outro conflito bélico envolvendo forças militares americanas fomentaria tamanho apoio das classes intelectuais e artísticas<sup>81</sup>. Mesmo homens fora da idade militar, que não eram obrigados a servir, engrossaram as fileiras do Exército, da Marinha e da Aeronáutica.

A união dos novos interesses de Washington com a capacidade criativa de Hollywood parecia perfeita para o novo contexto que se apresentava, embora a relação entre esses dois universos nunca tenha sido pacífica ou estável. Filmes não eram um mundo à parte da burocracia militar ou governamental. O *Signal Corps* (Corpo de Sinaleiros) vinha usando filmes para treinar suas tropas desde 1929 e, nos anos 1930, Roosevelt compreendeu a enorme capacidade propagandística de curtas e cinejornais e os usou vastamente para vender os avanços do *New Deal*<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 8.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>81</sup> BURNS, Tom. A narrativa norte-americana e a Segunda Guerra Mundial. *Aletria*, v. 7, n.2, p. 140-159, 2006. p.148.

<sup>82</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 10.

Todavia, antes de Pearl Harbor, esses dois universos se olhavam com desconfiança e fascínio. Hollywood temia as constantes demonstrações de força de Washington, com suas tentativas de controle, censura e regulamentação. E Washington observava com interesse o fenômeno hollywoodiano, cuja potência de capturar a atenção do povo estadunidense era admirável e assustadora.

Segundo Harris, o começo da guerra para os Estados Unidos foi o marco inicial da primeira tentativa do governo de promover um programa prolongado de películas propagandísticas, “e o uso de cineastas de Hollywood para explicar seus objetivos, promover seus sucessos e apresentar a guerra como uma narrativa para civis e soldados constituía um experimento notável, ou mesmo radical”<sup>83</sup>. Apesar disso, se for levar em conta o impacto que os filmes feitos por agentes de Hollywood tiveram em moldar as percepções sobre a guerra, o tempo que o Departamento de Guerra dedicou à reflexão, planejamento e execução desse empreendimento é meramente simbólico<sup>84</sup>.

A proposta vinda dos setores militares era simples e tinha como principal defensor o General George C. Marshall<sup>85</sup>. Eles acreditavam que as Forças Armadas, e em maior escala os Estados Unidos, poderiam se beneficiar da colaboração de cineastas que sabiam usar imagens para contar histórias. A participação de sujeitos como Frank Capra e John Ford deveu-se não apenas ao seu senso patriótico que os colocavam dispostos ao serviço militar, como ao fato de desejarem participar de um programa inédito e completamente inovador que poderia contribuir diretamente no esforço de guerra. “Eles contribuiriam com experiência e iniciativa em um ramo que oficiais de carreira não tinham tempo nem interesse de aprender”<sup>86</sup>.

Pereira recorda que o cinema vinha sendo usado como espaço de propaganda muito antes do advento da Segunda Guerra Mundial. Nos Estados Unidos o cinema foi utilizado desde a guerra Hispano-Americana, em 1898. Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a propaganda nesse meio se expandiu, no entanto, ainda tímida e sutil. Para o autor, “os filmes de propaganda desse período não possuíam o aperfeiçoamento técnico, o fascínio e a eficácia

---

<sup>83</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 10.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Ao final da Segunda Guerra Mundial, o General Marshall foi o responsável pela formulação do famoso Plano Marshall, voltado para a reconstrução dos países destruídos pelo conflito.

<sup>86</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p.11.

que teriam os produzidos a partir da ascensão dos regimes fascistas e da Segunda Guerra Mundial”<sup>87</sup>.

Após o bombardeio japonês, o alto comando militar estadunidense, encabeçado por Marshall, estabeleceu um novo tipo de programa de treinamento militar, destinado não somente a preparação física e técnica das tropas, como também à sua formação ideológica e psicológica ou por sua “orientação moral”, como passou a se chamar este programa<sup>88</sup>. Marshall propôs um método de instrução que considerasse toda a formação profissional de um soldado, atentando-se tanto para sua capacitação física quanto para seu preparo psicológico. Esse método daria conta do treinamento militar necessário e seria responsável por inculcar princípios de disciplina e obediência, mas também ofereceria recursos para enriquecer o aspecto intelectual e o bem-estar espiritual, o que elevaria o moral nas frentes de batalha, resultando em soldados mais conscientes de sua missão, e, portanto, melhor encorajados.

Para atingir esses objetivos, foi proposta uma estratégia ampla de educação, que oferecesse aos soldados informações sobre a guerra e deixasse claro o que os levava aos campos e por quais motivos eles estavam lutando. Marshall acreditava que dessa forma poderia obter a lealdade necessária por meio da razão e da tomada de consciência adquirida através do entendimento da situação enfrentada pelo país, ao invés da imposição pela força e pela autoridade<sup>89</sup>. Para o general, o preparo psicológico era tão importante quanto o preparo físico e a disciplina das tropas.

O militar buscou introduzir novos métodos para um formato de exército formado por cidadãos-soldados, ou seja, pessoas sem formação profissional militar previamente desenvolvida e que exerciam todos os tipos de ocupações no mercado de trabalho como cidadãos, até serem recrutados para o serviço militar e encaminhados para funções a serem desenvolvidas no palco da guerra. Essa formulação, no que diz respeito ao treinamento das tropas, objetivava privilegiar o pensamento racional frente à obediência passiva. Embora a realidade opressiva do conflito e a doutrina das Forças Armadas, muitas vezes, pudesse requisitar a obediência e o respeito a autoridade hierárquica como uma condição para a sobrevivência.

---

<sup>87</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. História: Questões e Debates. Curitiba, n. 38, 2003. p. 103.

<sup>88</sup> GIRONA, Ramon. Estados Unidos en guerra. “Why we fight” de Frank Capra: la historia al servicio de la causa aliada. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 55, p. 40-57, 2007. p. 41.

<sup>89</sup> XIFRA, Jordi; GIRONA, Ramon. Frank Capra’s Why We Fight and film documentary discourse in public relations. *Public Relations Review*, v. 38, n. 13, p. 40-45, 2011. p. 42.



Apesar disso, a iniciativa de Marshall foi incentivada e o próprio general estimulou a criação, no início de 1941, de um órgão que, como aponta Ramon Girona, inicialmente se chamava *Moral Service Division* e que posteriormente passou a ser denominado de *Informantion and Education Division*. Para o autor:

o organismo tinha como objetivo manter e assegurar a resistência física e mental das tropas, o que implicava o desenvolvimento de programas que buscassem cobrir as horas de ócio e a prática de esportes dos soldados. O organismo também dava especial ênfase à importância de proporcionar os recursos necessários para que a tropa pudesse desenvolver sua formação intelectual<sup>90</sup>.

Nesse audacioso projeto, incentivava-se a leitura de livros e revistas, discussões, o aprendizado de novas línguas e códigos e até mesmo a participação em cursos universitários, desenvolvidos por catedráticos de universidades estadunidenses, que poderiam ser feitos por correspondência e ao final da guerra garantiriam um diploma de ensino superior aos soldados que os cumprissem<sup>91</sup>. Também havia espaço para o cinema, que, de acordo com as expectativas, desempenharia simultaneamente uma dupla função: a de formação ideológica e a de entretenimento dos soldados.

No que diz respeito ao divertimento das tropas, o cinema hollywoodiano da época desempenhou um papel central. A esse uniu-se a outra função pretendida, mais complexa e ambiciosa: a formação doutrinária que, sob o ponto de vista militar resultaria em extenso e rico material propagandístico de caráter documental que tinha sua produção diretamente ligada ao Exército e suas unidades específicas de produção cinematográfica e propagandística.

Os órgãos de propaganda do governo dos Estados Unidos eram altamente fragmentados, tendo funções e materiais desenvolvidos em várias camadas hierárquicas de vários setores governamentais diferentes, todavia, alguns deles de destacam por sua atuação, sendo responsáveis pela mobilização e disseminação de conteúdo propagandístico não só entre os militares, como também na sociedade civil. O *Office of War Information* (1942) e o *Office of Censorship* (1941), além do antigo *Bureau of Public Relations*, integrado ao Departamento de Guerra<sup>92</sup>, são conhecidos e gozaram de certa popularidade. Os dois últimos órgãos eram responsáveis pela censura e controle das imagens e informações que tinham poder de traçar as

---

<sup>91</sup> GIRONA, Ramon. La razón frente a la imposición en las estrategias didáctico-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: “Why We Fight” de Frank Capra como ejemplo. *História y Comunicacion Social*, n. 14, p. 271-284, 2009. p. 274.

<sup>92</sup> RODRIGUES, Pauline Bitzer. Uma Guerra pela Opinião: A Propaganda Político-Ideológica Estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. In: III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 05, 2011. Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas/ UEL, 2013. p. 2345.

percepções que civis e soldados deveriam ter da guerra. O controle era exercido sobre “tudo o que mostrasse desunião do grupo aliado e que pudesse causar desânimo e desencorajamento na população com relação ao esforço de guerra, ou disseminar ideias pacifistas e isolacionistas”<sup>93</sup>.

Enquanto o *Office of Censorship* e o *Bureau of Public Relations* sanitizavam a guerra, tornando-a mais nobre e menos perversa para o público, através do controle direto de tudo que pudesse causar impacto negativo, o *Office of War Information* se encarregava da produção daquilo que deveria ser exibido à nação, ou seja, se encarregava da produção direta do material de propaganda “através de orientações às outras agências e de produções próprias, como filmes, cinejornais e pôsteres”<sup>94</sup>. Para Pauline Bitzer Rodrigues,

Com a propaganda (...), o Estado buscava controlar o imaginário simbólico construindo representações a serem apropriadas pela população e inculcadas em sua memória coletiva, legitimando a ordem presente e levando-a a pensar e agir de acordo com as necessidades do Estado<sup>95</sup>.

No exército, a já citada *Information and Education Division*, acolheu para si um setor específico, o *Information Service*, criado, como o próprio nome sugere, para se ocupar e controlar tudo que fosse relacionado a informação<sup>96</sup>. Esse serviço controlou os programas de rádio, matérias para a imprensa, produção de panfletos e material informativo e também o cinema. Segundo Girona, especificamente para esse último, criou-se, a partir do *Information Service*, o *834th Signal Service Detachment*, uma subunidade vinculada ao serviço de informação especificamente voltada para a produção de filmes documentários para civis e militares<sup>97</sup>. No comando dessa unidade estava Frank Capra.

Nos Estados Unidos, a propaganda de guerra desenvolvida entre 1942 e 1945, inspirase nas propagandas inglesas e nas produções alemãs dos anos 1930. Os objetivos do esforço propagandístico estavam bem delimitados, e “se resumem em manter a população participando ativamente do esforço de guerra pelo tempo que fosse preciso, convocando a todos (...) a

---

<sup>93</sup> RODRIGUES, Pauline Bitzer. Uma Guerra pela Opinião: A Propaganda Político-Ideológica Estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. In: III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 05, 2011. Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas/ UEL, 2013. p. 2345.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Ibidem, 1134.

<sup>96</sup> GIRONA, Ramon. La razón frente a la imposición em las estrategias didático-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: “Why We Fight” de Frank Capra como ejemplo. *História y Comunicación Social*, n. 14, p. 271-284, 2009. p. 275.

<sup>97</sup> Ibidem.

fazerem o que estivesse ao seu alcance para o esforço de guerra, o que incluía o aumento da produtividade e da arrecadação financeira, a vigilância de inimigos em potencial, etc”<sup>98</sup>.

Muitos militares de carreira viam em cineastas, sem qualquer perspectiva militar ou conhecimento do funcionamento das Forças Armadas assumindo funções e patentes, como uma possibilidade de caos nas estratificadas e tecnicistas estruturas militares. Para Harris, os produtores de cinejornais poderiam ter sido uma escolha mais assertiva para a missão de documentar a guerra, afinal esses “tinham experiência com o processo de levar as equipes a locais remotos e sabiam comunicar informações de forma sucinta, impactante e enérgica a um público que via seu trabalho nos cinemas toda semana”<sup>99</sup>. Mas, para o infortúnio do Departamento de Guerra, tratavam-se de jornalistas, e o controle sobre o seu produto final era praticamente impossível para um país dito democrático e que defende de forma constitucional a liberdade de imprensa e o exercício jornalístico.

Desse modo, o convite a Hollywood parecia mais sensato. Os cineastas estavam acostumados a, de alguma maneira, submeter seus trabalhos a mecanismos de controle e aparelhamento. E havia mentes brilhantes dispostas a servir e provar seu valor profissional, contribuindo para a mudança da imagem geral de Hollywood, como instituição. Washington compreendia o valor e a capacidade técnica desses diretores. As Forças Armadas precisavam de Hollywood para seu esforço propagandístico (de sua mão de obra qualificada, de sua capacidade de comunicar, de sua estrutura e equipamentos, e do conhecimento e influência de seus grandes diretores).

Milhares de cidadãos estadunidenses saíam de suas casas todos os dias para ir aos cinemas e acompanhar as histórias que se desenvolviam nas grandes telas. Com elas se emocionavam, sorriam, choravam, aprendiam e passavam por catarses coletivas. O cinema provavelmente não conquistaria a vitória na guerra, nem era mais valioso que tanques, metralhadoras e soldados, mas ele mostrava diariamente sua capacidade de seduzir e conquistar o país. E naquele contexto, mobilizar paixões era um trunfo indispensável.

## John Ford e a Batalha de Midway

---

<sup>98</sup> RODRIGUES, Pauline Bitzer. Uma Guerra pela Opinião: A Propaganda Político-Ideológica Estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. In: III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 05, 2011. Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas/ UEL, 2013. p. 2345.

<sup>99</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p.11.

O primeiro diretor a se juntar às Forças Armadas estadunidenses fora John Ford. O diretor tinha uma reputação profissional respeitável em Hollywood e desde 1939 vinha se dedicando a filmes com alguma perspectiva política, como: *Stagecoach* [No tempo das diligências, 1939], *The Grapes of Wrath* [As vinhas da Ira, 1940] e *Young Mr. Lincoln* [A mocidade de Lincoln, 1939]. No dia 7 de dezembro de 1941, dia que a aviação japonesa atacava Pearl Harbor, o cineasta já vestia a farda da Marinha havia cerca de três meses<sup>100</sup>.

Ford vinha organizando durante meses a criação de uma unidade de registro, que o diretor batizou inicialmente de Unidade Fotográfica Naval de Voluntários, e vinha treinando cinegrafistas, fotógrafos e técnicos de edição e áudio para trabalhar em condições adversas de guerra. O diretor acreditava que se o conflito direto se tornasse inevitável, o esforço de registro era essencial. E que seria melhor deixá-lo a cargo de profissionais do que nas mãos de militares amadores<sup>101</sup>. Assim sendo, esboçou sua proposta oficial, apresentada à Marinha, para uma organização fotográfica naval. De acordo com Harris:

(...) a proposta destacava o valor em potencial de profissionais de Hollywood para criar propagandas que mostrassem ‘o peso, a capacidade, o poderio, o moral elevado e a força assombrosa da Marinha’. Ford ficara impressionado com o sucesso da propaganda alemã e queria ‘mostrar que uma democracia pode e deve criar uma máquina de guerra superior (...) à de um poder ditatorial’. As forças Armadas ainda não possuíam nenhum plano coeso para formar uma unidade organizada de cineastas que pudesse ser empregada regularmente em uma futura guerra (...). A proposta de Ford simplesmente parecia uma boa maneira de reforçar a imagem da Marinha mediante Relações Públicas, e, com um volume surpreendentemente pequeno de dificuldades burocráticas, ele logo foi aprovado pelo comando do 11º Distrito Naval de San Diego para supervisionar uma equipe de Fotografia da Reserva da Marinha e recebeu a incumbência de recrutar até duzentos voluntários<sup>102</sup>.

Ford fora convocado, assim como Capra, para servir como um burocrata de luxo, não como um cinegrafista no *front* de guerra. O diretor era responsável por toda a administração, coordenação e burocracias da Fotografia de Campanha em Washington, que no incidente de Pearl Harbor já contava com mais de cem homens e um orçamento anual de um milhão de dólares, muito mais que o orçamento de Capra, e enquanto o ítalo-americano precisava lutar contra diversos níveis hierárquicos e departamentos do Exército para ter suas demandas atendidas, na Marinha, Ford se reportava a apenas um único superior, que lhe dava total autonomia e autoridade<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 6.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 37.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 89.

Ford, porém, ganharia as credenciais de cinegrafista de guerra nas ilhas de Midway, arquipélago localizado ao norte do Oceano Pacífico, no meio do caminho entre a Califórnia e Tóquio. Um ponto estratégico para as forças aliadas, cujo controle se tornara imprescindível para o sucesso da ofensiva no *front* do asiático, pois funcionavam como entreposto de abastecimento. Essa característica fazia com que um ataque japonês fosse inevitável, e, portanto, previsível. As Forças Armadas estadunidenses, então se prepararam para a irremediável batalha.

Segundo Harris, o capitão Cyril Simard, comandante da base aérea naval montada em Midway, sugeriu que no dia previsto para o ataque (4 de junho de 1942), Ford se posicionasse no terraço da construção mais alta e com maior visibilidade da ilha e filmasse o que fosse possível da resposta americana ao ataque japonês. Ford imediatamente concordou e posicionou a si e sua equipe em diferentes pontos a fim de capturar o maior número de imagens possível<sup>104</sup>.

Ainda de acordo com Harris, o diretor não chegou a estar exatamente no centro da ofensiva militar, que ocorreu em uma área imensa e mais afastada, no meio do Pacífico, muito além do alcance de qualquer cinegrafista da ilha, mas a localização de Ford ainda era perfeita para observar a chegada dos caças japoneses<sup>105</sup>. Ford estava, mesmo que não de maneira ideal para as mais completas imagens da ação, no lugar e na hora certos.

A batalha de Midway se mostrou mais importante do que o previsto inicialmente e se caracterizou como a maior batalha aeronaval da história do país, e provavelmente de qualquer outro país, no momento. Midway elevou o moral nacional, os estadunidenses recebiam as notícias da batalha com o fervor de quem assistia, finalmente, à uma primeira vitória, depois de tantas derrotas nos primeiros meses de guerra.

Ford saiu da batalha ferido. O prédio de onde ele filmava as movimentações na ilha foi atingido por uma bomba fazendo com que o diretor ficasse inconsciente por alguns minutos e sofresse um corte superficial no braço esquerdo. Embora a lesão não tenha sido das mais graves, a imprensa especializada o tornou um herói nacional - imagem que o diretor se preocupou pouco em desfazer. Todavia, Ford tinha pouco tempo para as honrarias e comendas. “A guerra era uma narrativa; ele fora enviado a Midway não apenas para registrar um conflito, mas para transformá-lo em uma história que pudesse ser contada ao povo americano”<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 90.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 92.

John Ford retornou aos Estados Unidos com quatro horas de filmagens sem som, das quais aproximadamente cinco minutos exibiam combate explícito. Ele tomou uma dose extra de cuidado, procurando evitar que a Marinha se apropriasse de todo seu material e ele perdesse o controle do produto final. Ford acreditava que se isso acontecesse as melhores imagens poderiam terminar distribuídas às produtoras de cinejornais pelo Departamento de Guerra<sup>107</sup>, que estava muito mais ansioso para apresentar imagens do triunfo americano do que em esperar por um filme melhor acabado de John Ford.

E o diretor tinha um material excepcional em mãos. Completamente diferente do produto típico que os estadunidenses geralmente tinham acesso nas salas de cinema por todo o país. Não só as imagens eram espantosamente próximas da guerra, e das consequências da guerra, como também eram imagens coloridas, filmadas em *Technicolor*.

Nos anos 1930 e 1940 as narrativas que buscavam uma maior verossimilhança eram geralmente filmadas em preto e branco, assim como a “realidade” captada pelos cinejornais. As filmagens em *Technicolor* eram geralmente reservadas às narrativas mais inverossímeis, como espetáculos, musicais, utopias... ocupando o lugar das quimeras hollywoodianas menos reais. O que Ford propunha era uma pequena revolução nos costumes, apresentando a realidade da guerra em cores reservadas para as fantasias hollywoodianas.

O resultado final do compilado de John Ford é um filme de aproximadamente vinte minutos, ideal para ser exibido antes dos longas-metragens nos cinemas estadunidenses. O filme colorido, começa informando que as cenas exibidas ali são autênticas e reais e destacam a importância daquela batalha no contexto maior da guerra, assegurando que todas as imagens foram feitas por fotógrafos da Marinha dos Estados Unidos que acompanhavam o conflito.

A seguir, localiza-se as ilhas de Midway no globo terrestre e se destaca sua posição estratégica a meio caminho dos Estados Unidos e do Japão. O som é instrumental, vigoroso, faz lembrar os fundos sonoros de marchas militares e toca enquanto imagens de aviões sobrevoando um céu azul com nuvens volumosas ocupam a tela, mostrando-se sempre alertas à possíveis ataques. Cenas aéreas e terrestres se revezam mostrando um cenário paradisíaco ocupado por caças, tanques e homens, que servem sem descanso.

---

<sup>107</sup> Ibidem, p. 93.



Imagem 1: Militares em formação marcham pela paradisíaca ilha de Midway nos primeiros minutos do filme de Ford.

A seguir a narrativa se concentra no cenário bucólico, sereno e inóspito da ilha. Mostra seus moradores: pássaros que “Tojo jurou libertar”, acompanhados de um fundo sonoro, também instrumental, porém mais divertido e leve. São mostrados pores de sol paradisíacos, contemplados calmamente pelos soldados, em uma belíssima ilha, que poderia remeter a cenários de férias e descanso, porém, o clima de tensão nunca é deixado de lado, e o tempo todo se opera com a expectativa de um ataque eminente. Embora a trilha sonora aqui seja suave, quase meditativa, e ao fundo soldados sejam mostrados em momentos mais relaxantes, em conversas, tocando acordeão ou simplesmente absortos pela beleza do lugar, a narração nos lembra do perigo o tempo todo.



Imagem 2: Pôr do sol na ilha de Midway. Á frente a bandeira dos Estados Unidos flamulando.

No momento seguinte, a trilha sonora novamente anuncia a tensão. A patrulha aérea das Forças Armadas estadunidenses teria avistado a presença inimiga nos arredores de sua localização. Uma proximidade com o espectador é claramente tentada, quando as câmeras captam um jovem caminhando lentamente em direção a um avião e a voz narrativa, antes uma

voz masculina firme e enfática, é substituída por uma voz feminina suave e familiar. A voz feminina parece reconhecer o jovem soldado, garantindo que se trata de um conterrâneo seu, natural de Springfield, Ohio. É filho de velhos conhecidos. A senhora parece incrédula diante da possibilidade de o rapaz pilotar um caça de guerra, ao que a voz rouca masculina rapidamente responde que essa é justamente sua obrigação.

Aqui, a familiaridade da guerra é demonstrada e a empatia do telespectador é requisitada, procura-se mostrar que aqueles soldados distantes são pessoas comuns, compatriotas, que abandonam suas cidades, casas, familiares, empregos e amigos para servir. Apesar disso, o tom não é ufanista ou excessivamente dramático. A narração feminina finaliza orgulhosa o reconhecimento do soldado, desejando-lhe boa sorte e pedindo que Deus o abençoe.

A leveza das cenas anteriores é contrastada com os sons cortantes dos caças americanos levantando voo. Inúmeros aviões deslizam sobre a pista de pouso, enquanto seus motores roncam a todo volume. O ataque japonês finalmente acontece: “Os japas atacam!!!!” grita a voz masculina da narração, enquanto imagens aéreas de zeros japoneses sobrevoando a ilha se revezam com as imagens do contra ataque americano.

O ruído carregado de metralhadoras, tanques e motores de aviões, são o único fundo sonoro. As próprias imagens apresentam a emergência e as condições impróprias para sua captação, por vezes estão fora de foco, trêmulas, repetidas, incompreensíveis e sugerem quedas, danos nos equipamentos, movimentações bruscas e urgentes dos operadores de câmera. Essas “imperfeições”, imperdoáveis em quaisquer outros filmes, nesse caso, só demonstram a realidade brutal e imprevisível da guerra, e podem servir como atestado de veracidade das imagens diante do público.

As imagens de conflito direto são reproduzidas sem qualquer outro elemento (narração, trilha sonora, efeitos...) por quase quatro minutos. A única exceção é um comentário breve do narrador, que parece antecipar a incredulidade do expectador e diz com a voz pesarosa: “Sim, isso realmente aconteceu.”, enquanto a imagem de uma bandeira dos Estados Unidos com as pontas rasgadas é hasteada por soldados em um cenário de completa destruição, e ao fundo toca brevemente uma canção patriótica. Depois, novamente, o único som que podemos ouvir são os de bombas, balas e motores, enquanto as cenas se alternam entre ataques, contra ataques e destruição, por cerca de mais dois minutos ininterruptos.





Imagens 3: cenas captam o resultado do ataque japonês à Ilha de Midway, no Pacífico.

Após cenas de conflito intenso e muita destruição. Uma música instrumental pujante anuncia o retorno dos combatentes vitoriosos. Os pilotos anunciam alegremente o número de aeronaves japonesas derrubadas e posam sorridentes para as câmeras. A voz masculina grossa do narrador anuncia: “Tojo jurou que iria libertar os nativos. Eles parecem mais livres que nunca”. Uma música suave e respeitosa toma conta do ambiente, enquanto as consequências da batalha são evidenciadas e o narrador assevera que a luta agora se traduz na busca por sobreviventes aliados que porventura possam estar esperando por socorro. Registra-se o resgate de jovens que ficaram mais de sete dias perdidos. Suas identidades são reveladas, enquanto nas cenas exibem-se fortes, antes da batalha, em contraste com seus retornos, famélicos e exauridos, porém contentes, exibindo belos sorrisos.

A narração novamente é substituída por uma voz feminina maternal, que implora que se leve os jovens rapidamente para um hospital. “Dê a eles camas limpas e lençóis novos. Dê a eles médicos e medicamentos. Uma enfermeira com mãos suaves. Leve-os ao hospital, rápido. Por favor!”, clama.

Essa voz é respondida por uma outra voz masculina pesarosa, que revela que no acampamento militar em Midway havia, de fato, um hospital, “limpo, arrumado e com cem camas. No telhado havia claramente a marca da Cruz Vermelha, o símbolo da misericórdia que o inimigo deveria respeitar”. Porém, a dita Cruz Vermelha é captada sob uma pilha de escombros, sugerindo que o inimigo não respeitou sequer os preceitos básicos da guerra.

Cenas de uma cerimônia religiosa tomam conta da tela e acontecem sobre a cratera do que outrora fora a Capela do acampamento. Um tributo respeitoso dos soldados sobreviventes aos seus companheiros mortos é registrado. Lá estão, uniformizados diante de caixões simples cobertos com bandeiras dos Estados Unidos.



Imagem 4: Funeral na Ilha de Midway depois do ataque japonês. Militares se enfileiram diante de caixões simples cobertos com bandeiras dos Estados Unidos

A câmera se prolonga em alguns oficiais e entre eles está o Major Roosevelt<sup>108</sup>, filho do presidente. O nome do major são as últimas palavras que ouvimos na narração do filme. Há caixões sendo levados de barcos com bandeiras hasteadas. Enquanto um hino toca ao fundo. A paisagem paradisíaca da ilha, apresentada no começo do filme, é agora contrastada pelo cenário de destruição da paisagem praieira, que tem seu céu azul límpido escurecido pela fumaça preta que se espalha pelo ar.



Imagem 5: Major Roosevelt, filho do Presidente Roosevelt, presta homenagem aos soldados mortos de Midway. Não se sabe se o Major realmente estava na Ilha nesse dia.

Por fim, um letreiro com letras vermelhas e garrafais ocupa toda a tela informando que quatro porta-aviões japoneses foram afundados. Um pincel banhado em tinta vermelha apaga o começo da frase, deixando apenas a palavra “afundaram” visível. A seguir, informam ainda que

---

<sup>108</sup> O filho do presidente era major do Corpo de Fuzileiros Navais. A imagem não bate com as demais do filme, seja por suas características de iluminação, seja pela posição em que o major Roosevelt está. O filho do presidente olha em uma direção diferente dos demais soldados. Não se tem confirmação de que o major realmente estava em Midway nesse dia.

vinte e oito navios cruzadores e *destroyers* foram afundados ou danificados. Um imenso X feito com tinta preta marca esta informação. Por fim, sabemos que trezentos aviões japoneses foram destruídos. E um enorme V, de vitória, pinta esse dado, encerrando o filme.

O filme de Ford é, como qualquer outro filme feito pelas Forças Armadas no período, patriótico. O diretor, porém, evita qualquer tom ufanista ou excessivamente apelativo. Ford também evita qualquer tipo de exultação ou trinfalismo inconsequente. O filme deixa claro que se trata do registro de uma grande conquista, uma vitória expressiva, resultado do esforço, preparação e competência das Forças Armadas. Todavia, essa vitória teve um custo. A parte final é pesada e sombria, evidenciando que as consequências da guerra também podem ser terríveis. O filme chegou a ser exibido para o próprio Presidente Roosevelt, e segundo Harris:

*The Battle of Midway* impactou a plateia da Casa Branca naquele dia de tal forma que ninguém teve muito tempo para refletir sobre o que o filme não fez ou poderia ter feito de forma diferente. A obra de Ford não era explicativa ou informativa — ele dedicou apenas umas poucas frases de narração para descrever o resultado da batalha ou os riscos envolvidos. O filme ignorou completamente várias diretrizes que haviam sido delineadas por Lowell Mellett e Frank Capra; Ford não tinha interesse em explicar por que os americanos estavam lutando, nem em reiterar princípios democráticos ou incitar ainda mais sentimentos antijaponeses do que os que o público-alvo já nutria. O mais impressionante foi que ele decidira concluir um relato da primeira grande vitória americana com um tom de lamento e luto. Mas o poder do filme era tamanho que qualquer questionamento sobre outras formas de abordagem era inútil<sup>109</sup>

A inovação de Ford foi notável, as imagens imperfeitas, o tom contido e por vezes pesados, mesmo diante de uma vitória épica, imagens captadas pela primeira vez de bombas atingindo soldados, o *front* levado para mais perto do que nunca do espectador. E tudo em cores. Tudo isso era novo e incrível. Foram produzidas quinhentas cópias em *Technicolor* do filme. A *20th Century Fox*, juntamente com o *War Activities Committee* de Hollywood fizeram a distribuição do filme em setembro de 1942. *The Battle of Midway* venceu o Oscar de Melhor Documentário<sup>110</sup> daquele ano e Ford aguardou em seu posto sua próxima missão.

## William Wyler e as Fortalezas Voadoras

Aquela manhã de 7 de dezembro de 1941 não aguçaria somente os instintos patrióticos de Ford. William Wyler, acompanhando as novas tendências cinematográficas de Hollywood,

---

<sup>109</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 96.

<sup>110</sup> No ano de 1942 a cerimônia do Oscar teve uma organização inédita. Na categoria de Melhor Documentário tiveram 25 indicados e quatro vencedores. Entre os quatro estava o filme de Ford, *The Battle of Midway*. E o primeiro filme da série propagandística de Frank Capra, *Prelude to War*.

começara, poucas semanas antes, a gravar *Mrs. Miniver* [Rosa da esperança, 1942]. Um filme que tinha a guerra como pano de fundo, e narrava o drama de uma família inglesa e sua resistência e bravura diante da terrível realidade do conflito<sup>111</sup>. O filme seria um estrondoso sucesso e daria a Wyler seu primeiro Oscar de Melhor Diretor.

William Wyler era casado e aguardava a chegada de sua segunda filha. Aos 39 anos tinha se resguardado a uma domesticidade tranquila e, pelos critérios das Forças Armadas, não precisaria mais passar pelo alistamento obrigatório. Apesar disso, Wyler, que já apresentava interesse em servir às Forças Armadas, acabou sendo oficialmente recrutado por Sy Bartlet e Richard Schlossberg (que também recrutaram outros nomes de peso, como o próprio Frank Capra) ingressando no serviço militar como muitos outros em seu meio naquele período.

Wyler, assim como Capra, não era estadunidense de nascimento. De origem judia, o primeiro contato do diretor com os Estados Unidos, foi por meio de soldados americanos que ocuparam a Alsácia, região de origem de Wyler e sua família, ao fim da Primeira Guerra Mundial<sup>112</sup>. No entanto, menos de duas semanas depois de Pearl Harbor, o diretor aguardava o chamado oficial para servir ao Exército do Estados Unidos e deveria receber as primeiras ordens do *Signal Corps*, unidade de comunicação do Exército, na qual boa parte dos homens vindos de Hollywood se vincularam.

Ao terminar as gravações de Rosa da Esperança, o diretor enviou o aviso para seus recrutadores de que não pretendia mais esperar em casa pela convocação oficial e iria se apresentar em Washington logo após a cerimônia do Oscar, a acontecer em 27 de fevereiro de 1942. Segundo Harris, o cineasta cumpriu sua promessa e alguns dias após a principal cerimônia da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, ele viajou para a capital do país e fez o possível para que Schlossberg apressasse sua convocação, sem sucesso<sup>113</sup>. Como não tinha outra alternativa além de esperar a boa vontade de seus superiores, o cineasta empreendeu seu excessivo tempo livre em planejar um filme para as Forças Armadas por conta própria.

Até que finalmente alguém lhe deu uma missão e lhe ofereceu a oportunidade de usar seus talentos em benefício do Exército. Frank Capra, no comando de uma unidade voltada para a produção de filmes, apresentou uma ideia para documentário e Wyler aceitou desenvolver o

---

<sup>111</sup> “Aproveitei a chance porque era totalmente um filme de propaganda e [no outono de 1941] ninguém podia fazer filmes de propaganda”, disse Wyler. ‘Era uma oportunidade para oferecer uma pequena contribuição, por pequena que fosse, para o esforço de guerra.’ *Rosa de esperança* era também perfeito para a MGM, sempre dos grandes estúdios o mais cauteloso e discreto”. In: HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 74.

<sup>112</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 8.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 77.

projeto prontamente. O trabalho o tiraria do controle imediato de Schlossberg, não necessitando mais de uma convocação oficial por parte do militar, e o daria um projeto para se dedicar<sup>114</sup>.

A ideia era uma das mais queridas de Capra: um filme sobre a participação de soldados negros na guerra. Diante do racismo endêmico nos Estados Unidos, e de seu reflexo direto nas Forças Armadas, o documentário buscava lançar luz sobre a importância da participação da população negra naquele conflito e fazer um apelo direto para convencê-los e conquistá-los. O filme era obviamente voltado para a população negra do país, porém, Capra e seus superiores esperavam que isso fosse feito sem uma crítica direta ao racismo estrutural e sem ofender as camadas brancas das Forças Armadas.

Wyler recebeu, em um primeiro momento, total autonomia para desenvolver o projeto. E não demorou para que suas ideias entrassem em choque com as pretensões iniciais do Exército. Ao começar uma viagem de pesquisa pelo Sul dos Estados Unidos, o diretor se espantou com a realidade brutal do racismo e da segregação racial em seu próprio país. Wyler perdeu o interesse no projeto quando, ao voltar a Washington percebeu resistências ao seu roteiro. O tipo de documentário que Wyler queria fazer, não era o tipo de documentário que o Exército pretendia patrocinar.

Wyler disse que não tinha interesse em ajudar um governo que claramente fazia parte do problema, a pintar um retrato feliz da vida dos recrutas negros – até o final de 1942, seriam quase 300 mil – depois que sua viagem pelo país representara uma lição tão sombria sobre o isolamento, a desconfiança e o preconceito que eles precisavam suportar. Com relutância, Capra delegou o filme para outro diretor<sup>115</sup>.

O projeto terminou sendo feito por Stuart Heisler, e roteirizado por Carlton Moss, um roteirista negro descoberto por Wyler. Assumiu-se a prerrogativa de não alimentar qualquer tipo de animosidade ou gerar incômodos entre negros e brancos e o filme teve uma recepção positiva entre os dois grupos. Moss resumiu bem o que tentara criar, ao dizer aos jornais que o filme foi feito de modo a “ignorar o que há de errado com o Exército e dizer o que há de certo com o meu povo”<sup>116</sup>. Quanto a Wyler, não demoraria para que o diretor encontrasse um novo projeto.

A burocracia militar, todavia, constantemente subutilizava a força produtiva de Wyler, submetendo-o a constantes períodos de desocupação e espera que o impediavam de servir da

---

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 83.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 182.

maneira que ele considerava adequada. O diretor já havia solicitado treinamento de voo, que o permitiria tripular e filmar a partir de B-17's, conhecidos como Fortalezas Voadoras. Sem esse tipo de treinamento, acabaria à mercê de filmagens feitas por soldados que teriam que se revezar entre o manuseio de metralhadoras semiautomáticas e câmeras portáteis<sup>117</sup>.

Wyler queria um filme que mostrasse a tripulação de um avião B-17 em uma única missão de bombardeio. E para isso, foi enviado à Inglaterra. O diretor se juntaria aos 91º Grupo de Bombardeiros e voaria pela primeira vez em um caça batizado por seus tripulantes de *Jersey Bounce*, comandado pelo jovem piloto Robert Morgan, de apenas 24 anos. Morgan vinha pilotando outro avião, nomeado de *Memphis Belle*, mas este sofrera danos consideráveis em sua última rota e fora retirado de circulação temporariamente<sup>118</sup>. Somente em 16 de abril de 1943 que Wyler finalmente teria a oportunidade de voar no *Memphis Belle*, recuperado e colocado no ar para uma missão de ataque à bases inimigas. Ao retornar recebeu a notícia de que um dos cinegrafistas que havia recrutado falecera quando o avião em que estava foi abatido por forças rivais<sup>119</sup>.

A origem judia e a relevância profissional de Wyler eram uma preocupação constante para seus superiores, que não podiam ignorar as consequências caso um diretor judeu mundialmente conhecido fosse capturado por alemães<sup>120</sup>. Se Wyler tinha preocupações semelhantes não deixou transparecer e embarcou em uma quarta missão, dessa vez a bordo de uma aeronave batizada de *Our Gang*, ignorando as ordens de Beirne Lay, seu superior imediato, que assegurou que o diretor deveria permanecer na base. Essa desobediência teria consequências quase fatais. Segundo Harris:

Wyler se arrastava pelo chão da aeronave, capturando boas imagens aéreas, mas consumindo o filme com parcimônia, poupando-o para usar a maior parte no começo do combate. Passou-lhe despercebido o fato de que a mangueira de seu tanque de oxigênio tinha se soltado, e ele desmaiou. (...) Wyler precisou reunir o máximo possível de esforço e concentração para se arrastar e subir alguns metros até o nariz

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>118</sup> “Apenas uma dúzia de B-17 saíria naquele dia; o 91º Grupo de Bombardeiros, conhecido como os ‘Irregulares Andrajosos’, já havia voado sobre a França ocupada, e depois sobre a própria Alemanha, e quando Wyler chegou lá quase metade da frota de 36 aeronaves tinha sido abatida ou estava em solo para reparos”. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 121.

<sup>119</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>120</sup> O rei e a Rainha da Inglaterra visitaram a Base Aérea de Bassingbourn para levantar o moral da tropa e representar a relações anglo-americanas. Os monarcas fizeram questão de conhecer Wyler, cujo filme, *Mrs. Miniver*, fez muito sucesso na Inglaterra. O próprio Ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, teria visto o trabalho de Wyler e garantido que era uma obra de propaganda a ser copiada. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016.

do avião, onde poderia prender a mangueira de respiração de novo (...). Wyler e a tripulação voltaram em segurança<sup>121</sup>.

Uma outra tripulação do *Our Gang* não teve a mesma sorte. O avião terminou abatido alguns dias depois. E Wyler, novamente contrariando as recomendações de seus superiores, entrou em um avião pela quinta e última vez nessa missão. De acordo com Harris em “um ataque extremamente perigoso em Saint-Nazaire em que mais de uma dúzia de Fortalezas Voadoras foi abatida”<sup>122</sup>.

Depois disso, Wyler finalmente recebeu autorização para voltar aos Estados Unidos e dar andamento ao documentário em que contaria a história de um B-17 (embora fosse usar imagens de outros caças para compor sua narrativa) durante a realização de vinte e cinco missões. Por sua atuação como cinegrafista de guerra nesta ocasião, o diretor recebeu a Medalha do Ar, dada a todo subalterno ou oficial que tivesse integrado cinco missões de ataque aéreo na Europa<sup>123</sup>.

O resultado final do trabalho de Wyler foi um filme de 40 minutos, em cores, que segue a tripulação das Fortalezas Voadoras B-17, em especial a tripulação do *Memphis Belle*, por missões na Europa. O filme acabou por se chamar: *Memphis Belle: a Story of a Flying Fortress* [Memphis Belle: uma história de uma Fortaleza Voadora]. Nas primeiras imagens temos que se trata de uma produção do Departamento de Guerra, autorizada pelo Escritório de Guerra dos Estados Unidos, registrada pela 8ª Força Aérea e por membros do grupo de combate, filmadas em câmeras de 16 mm em *technicolor*. Além do anúncio de que todas as cenas de combate aéreo foram filmadas durante batalhas em território inimigo.

As cenas iniciais de *Memphis Belle* capturam o clima bucólico e medieval de uma cidadezinha da Inglaterra. A narração rapidamente corta qualquer conforto que as imagens podem proporcionar ao dizer que aquilo é um *front* de batalha como nenhum outro. Enquanto corta para imagens de grandes aviões em meio aquele cenário pastoril com uma música tensa ao fundo.

A música é lentamente substituída para um tom mais edificante e a narração e as imagens se voltam para o relato do dia de trabalho naquele território. As imagens percorrem cenas de mecânicos lustrando aviões ou fazendo as últimas checagens de motor e lataria, e

---

<sup>121</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 132.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>123</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 132.

também passeiam lentamente por enormes bombas e mísseis que aguardam pacientemente no solo, até que sejam usadas para carregar os aviões que irão transportá-las até Wilhelmshaven, Alemanha.

As imagens transmitem a potência bélica da aviação americana e o trabalho duro de soldados, pilotos e mecânicos em fazer com que todo o esforço de guerra em um *front* transcorra perfeitamente. Imagens de soldados “montados” nas bombas, que são carregadas em uma espécie de trenzinho, enquanto tocam gaita, enfatizam simultaneamente a tranquilidade daqueles homens em um cenário de tensão. Embora essa imagem seja contraposta pelas imagens seguintes, quando se exhibe a preocupação nos olhos dos pilotos ao ouvir os detalhes mais específicos e riscos de sua próxima missão.



Imagem 6: soldados estadunidenses transportam um “tremzinho” de bombas enquanto tocam gaita na Base Aérea de Basingbourn, Inglaterra.

Em seguida, temos a primeira imagem dos homens que compõem a tripulação do *Memphis Belle*. As câmeras capturam a última reunião entre eles antes do embarque para a 25ª missão, enquanto o narrador reproduz o que seriam as últimas recomendações e o repasse de comandos básicos pelo comandante desta pequena força. Cenas de aviões com nomes divertidos, e latarias que exibem imagens de *Pin-ups* em vestidos ousados ou desenhos satíricos de Hitler tomam a tela, enquanto observamos um a um, lentamente, levantar voo. O narrador dá mais detalhes sobre a missão daquela esquadrilha, qual seja: bombardear até a completa destruição um dos principais centros industriais alemães e causar danos irreversíveis a sua indústria bélica.



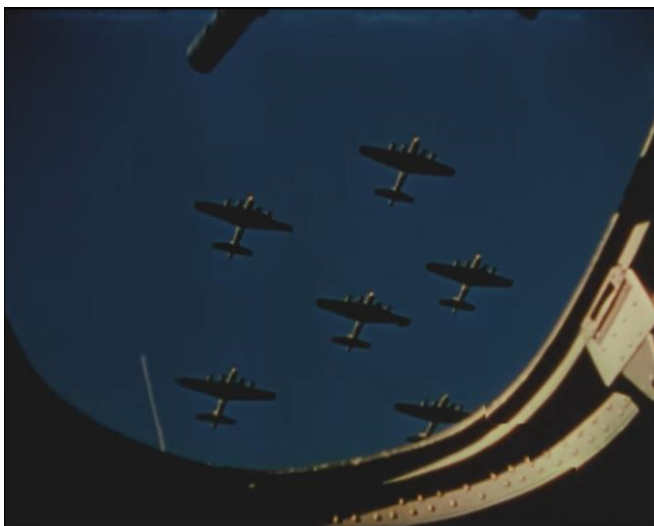


Imagem 7: Registro do voo de aviões rumo a Alemanha. Imagem capturada de dentro de um avião bombardeiro B-17.

Enquanto os aviões seguem atravessando o céu com destino a seus alvos, a voz masculina grave especifica os perigos que aquela missão apresenta, mesmo antes de chegar ao território inimigo. Manter a formação e a concentração em altitudes paralisantes e congelantes, com ar rarefeito e limitado e possíveis riscos mecânicos são apenas algumas das possibilidades na imensa loteria de perigos.

A seguir temos o detalhamento estratégico da missão. Com o auxílio de mapas e símbolos, somos informados da importância da região alvo para a posição dos nazistas na guerra, as possíveis respostas que os alemães podem dar em um contra-ataque e os detalhes de como e onde os bombardeiros americanos despejarão suas bombas e mísseis. Cada ação é minimamente organizada e planejada, cada membro nos aviões tem funções específicas a serem cumpridas e devem cumpri-las com exatidão e rigor, não há espaço para erros ou improvisos.



Imagem 8: mapas e símbolos detalham o plano de bombardeio estadunidense.

Depois das explicações detalhadas do plano de ataque, novamente, somos encaminhados para imagens dos aviões em pleno ar. Somos informados que os caças acabam de cruzar o território inimigo e que “a escória nos espera”. Durante a maior parte do tempo o filme não apresenta qualquer trilha sonora. O único som que ouvimos é a voz do narrador e o barulho dos motores cruzando as nuvens enquanto atravessam o gélido Mar do Norte.

Apesar disso, é possível sentir o clima de tensão pré-ataque. Os pilotos ajustam seus equipamentos de segurança e seus olhares fixam-se sérios para os alvos a sua frente. Imagens exibem de cima para baixo o ponto onde as bombas devem cair: nas estradas e fábricas do “povo que por duas vezes em uma geração inundaram o mundo com sofrimento. Sofrimento em quantidades que a história humana jamais conheceu. Trouxeram angústia a inúmeros lares americanos, estrelas de ouro e telegramas do Departamento de Guerra”.

A tensão só aumenta, demonstrada nos closes dos rostos concentrados, até que as primeiras bombas são jogadas. Pequenos pontos deixam rastros de fumaça preta, enquanto lentamente vão sendo sugados para baixo pela força da gravidade. Imagens se misturam enquanto a ação avança, cada vez mais dramática. Os registros, por vezes trêmulos, se intercalam entre imagens aéreas do exterior, filmando aviões em pleno voo, imagens internas da tripulação do *Belle*, imagens das bombas caindo vagarosamente enquanto deixam um rastro de fumaça ao seu redor e imagens feitas de cima para baixo dos alvos a serem atingidos. Caças alemães se aproximam e atiradores estadunidenses os recebem com saraivadas de metralhadoras. Vez ou outra, algum soldado sinaliza com os dedos o perfeito sucesso de sua mira.

Em dado momento o narrador nos informa que em uma batalha “um dos instrumentos mais importantes é o interfone”. E então a voz dele é substituída pela voz dos tripulantes através de seu sistema de radiocomunicadores. As vozes anasaladas sintetizam toda adrenalina do momento, identificando tiros vindo em suas direções e aviões nazistas que se aproximam. Os diálogos internos são intercalados por barulhos intensos de disparos. A comunicação, feita com muitos jargões militares, é urgente e precisa.



Imagem 9: uma das cenas mais eletrizantes do filme. Um avião cai em espiral enquanto esperamos que seus tripulantes consigam sair com vida.

Em certo momento, ouvimos pelos rádios que um dos B-17 foi atingido. Nós o vemos cair vagorosamente em espiral. As vozes angustiadas dizem coisas como: “vamos lá, saiam desse avião”, “pulem”, e contam os tripulantes que conseguem escapar do avião em plena queda. Alguém pergunta se paraquedas se abrindo podem ser vistos, enquanto dois pequenos pontos de paraquedas abertos são mostrados em imagens distantes. A queda parece durar uma eternidade. Oito homens ainda estão no avião. “Vamos lá, caras”, ouvimos pelo rádio, enquanto o avião vai ficando cada vez mais distante. Mais três paraquedas abertos são avistados. Alguma voz informa pelo rádio que vem vindo fogo inimigo em direção das “13 horas!”, ouvimos alguns palavrões e uma saraivada de tiros como resposta. Outra voz pede para que se economize o máximo de munição possível.

Em seguida voltamos a voz original do narrador. Nas imagens, vemos uma aeronave claramente danificada, deixando atrás de si um rastro de fumaça branca. O narrador ratifica: “esta nave está danificada. Motor em chamas, perdendo velocidade e altitude, à deriva em direção ao fogo, sozinha e desamparada. Uma desgraça. Em minutos os ‘nazis’ virão em bando, como urubus para a matança. Você pode assistir, mas não pode descer para ajudar. Você mantém sua formação”. E a tela escurece.

Somos trazidos de volta para a base. Alguns aviões, ao retornar, sinalizam com marcadores de fumaça colorida, que carregam feridos a bordo. Esses têm prioridade de pouso. A narração tenta exprimir as condições terríveis que homens feridos podem ter que suportar ao serem carregados em altitudes congelantes com oxigênio limitado e dores excruciantes enquanto seus companheiros de voo fazem o possível para que cheguem vivos a base.

Os que conseguem cumprir esta peregrinação estão de volta ao lar. Tudo vai ficar bem quando retornarem ao lar, garante a voz do narrador, “porque haverá cuidados médicos, os

melhores, assim que as rodas do avião pararem de rodar”. Homens feridos são retirados dos aviões, enquanto ouvimos as múltiplas possibilidades de fraturas. Dois corpos estão em macas sobre o chão e ouvimos que estes dois homens ganharão as Medalhas Coração Púrpura... postumamente.

Trinta e seis aviões partiram em missão, trinta e dois retornaram. Alguns com mortos ou feridos entre os tripulantes, outros extremamente danificados. Alguns sem nenhum arranhão. As perdas foram muitas. Mas de acordo com o narrador, os alemães perderam mais. Destruuiu-se uma fábrica de aviões, um entroncamento ferroviário, baias submarinas, docas e instalações portuárias. Pilotos e tripulantes comemoram o retorno seguro a base. E se reúnem para ouvir e contar relatos da missão, agora cumprida.

Os comandantes em terra ainda aguardam apreensivos o retorno das últimas aeronaves, entre elas está a *Memphis Belle*, que completou finalmente sua 25ª missão. O piloto, em um ato de comemoração, faz manobras de pouso ousadas (e contra as regras, mas é perdoado por seus superiores), pois celebra o retorno para casa. Em breve estarão de volta aos Estados Unidos, reunindo-se com seus parentes e amigos, tendo cumprido honrosamente seu papel patriótico.

Tão honrosamente que mereceram até a visita pessoal da Rainha da Inglaterra, Elizabeth II, e de seu marido Philip. A narração informa que a tropa ficou um pouco embaraçada de não ter uniformes de gala, mas que a rainha os considerou distintos mesmo assim. Como última cena, vemos um avião levantando voo levando a equipe do *Memphis Belle* de volta para os Estados Unidos, onde agora servirão de inspiração e de professores para novas equipes de voo, até que finalmente nenhum grupo precise ser treinado para essa guerra. A narração encerra dizendo: “para os homens da 8ª Força Aérea que agora estão voando para a Alemanha levando a destruição para alvos tão longe de suas bases. (...) E para os que não voltaram por causa do inimigo. Para estes homens, esse filme é dedicado com gratidão”.



Imagem 10: A Rainha Elizabeth II e seu marido chegando a Base Aérea, onde são aguardados pelos soldados que cumpriram missões de bombardeio na Alemanha.

Diante da missão de documentar a guerra, William Wyler, ao contrário de alguns outros colegas diretores em missões semelhantes, se recusou a usar qualquer tipo de recriação ou simulação de combates, o que pareceu de uma sensibilidade quase profética quanto aos rumos do gosto americano naqueles tempos. Segundo Harris, no segundo ano de guerra, saturados de imagens genéricas de patriotismo em filmes montados e cinejornais, não era fácil comover o público ou produzir um documentário digno de estreia nacional. “Os espectadores não queriam a história por trás da guerra – eles queriam a guerra, apresentada em filmes que não poderiam ver em nenhum outro lugar”<sup>124</sup>. E foi precisamente isso que Wyler ofereceu com *Memphis Belle: a Story of a Flying Fortress*.

O documentário de Wyler é cheio de adrenalina, entusiasmo e camaradagem. Wyler oferece patriotismo também, mas oferece medo, terror e morte junto, quebrando a imagem idealizada de um patriota que não teme por sua vida. O filme de Wyler é simultaneamente corajoso e sombrio, estimulante e ao mesmo tempo honesto e sensível quanto as perdas e sofrimentos da guerra.

Talvez um pouco menos cru e direto que o de Ford, mas é justamente nessa diferença que podemos perceber as identidades artísticas de cada um dando o toque final em suas obras, que podem refletir até mesmo as especificidades e demandas estéticas de cada Força Armada, embora isso seja mais difícil de precisar. O filme de Wyler era um chamado para que os espectadores saíssem da apatia que a exposição constante ao tema da guerra os induzia e escapar de um estado de naturalização dessa realidade. Nesse sentido, não tinha como objetivo apenas incitar algum tipo de alvoroço patriótico irracional.

A morte de um de seus recrutas, o fotógrafo Harold Tannenbaum, teria afetado profundamente Wyler<sup>125</sup>. Talvez por isso o diretor tenha se esforçado para achar um equilíbrio entre o triunfalismo de uma missão catártica e bem sucedida e a realidade dura da perda e da morte<sup>126</sup>. O filme de Wyler acaba por ser mais contido, melancólico e angustiado ao invés de

---

<sup>124</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 131.

<sup>125</sup> Em carta a sua esposa Tali, Wyler escreve que havia visto muitos homens saírem e não voltarem, “mas que era diferente quando é um de seus homens, e foi você quem o trouxe para o Exército e o enviou para realizar um trabalho”. Harold era apenas um pouco mais velho que Wyler e assim como o diretor, tinha uma família à sua espera. Coube a Wyler, como líder da unidade que Tannenbaum fazia parte, escrever para a viúva informando sobre o falecimento. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 132.

<sup>126</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 132.

excessivamente apoteótico. O diretor se esforçou para manter as imagens reais registradas. Mesmo diante da necessidade de refazer toda a sonoplastia - qualquer tipo de áudio original seria impossível diante do som interno ensurdecido de um B-17<sup>127</sup> – e buscou preservar os diálogos do sistema interno de inter-fones o mais realista possível, mantendo o tom apreensivo e até algumas palavras de baixo calão ditas em momentos de desespero e fúria.

Apesar disso, ao contrário do filme de Ford, que teve outro tipo de proposta, o filme de Wyler também se preocupa em ser detalhista e até mesmo didático, embora não busque ser formativo como o de Capra. Com explicações minuciosas de planos e estratégias de ação e análises esmiuçadas sobre os sentimentos e o estado mental das tropas, reconhecendo sua coragem e ousadia, mas também demonstrando a vulnerabilidade e fragilidade daqueles homens.

Tudo isso se soma a sagacidade de Wyler de tematizar a guerra aérea, alimentando uma curiosidade crescente do público sobre a caçula das Forças Armadas. E o diretor aproveitou todas as chances que teve no filme de aproximar o espectador da guerra, apelando constantemente para a empatia de cada um que assiste, fazendo-nos tentar experimentar as sensações que algum outro jovem nas condições de guerra experimentara. Não raro, o narrador dizia coisas como: Ao ouvir os detalhes de sua missão, “às vezes seu rosto perde a cor” ou “às vezes a sensação de que você não vai voltar revira suas entranhas”, ou ainda “se você é um mecânico, tem seu próprio avião. Você se apega a ele. Mas sabe que quando ele sair em missão, talvez você nunca mais o veja”.

De acordo com Harris, na primeira vez que William Wyler exibiu *Memphis Belle* para seus superiores, a maioria não soube bem como interpretá-lo. Todos acharam o filme impressionante, o grau de verossimilhança e imediatismo estava em cada detalhe, até mesmo no som cheio de estática da comunicação por rádio que o filme apresentava. Nenhum filme de combate aéreo havia chegado perto de fazer as proezas do filme de Wyler, nem mesmo as ficções de Hollywood. Porém, alguns acharam que era realista demais para um público amplo. Wyler, todavia, contou com um aliado de peso: o Secretário Geral de Guerra Henry L. Stimson, com a anuência da Casa Branca, autorizou sua exibição em larga escala<sup>128</sup>.

A estreia nacional foi marcada para abril de 1944. O filme se tornou o primeiro da história a ser resenhado na primeira página do jornal *New York Times*, um dos principais jornais do país, que o apreciou como “um dos melhores filmes factuais da guerra (...) um

---

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 175.

exemplo perfeito do que pode ser feito adequadamente por repórteres cinegrafistas competentes para que o povo americano possa visualizar a guerra”<sup>129</sup>. Cumprido seu papel, Wyler também aguardou em seu posto pela próxima missão.

### John Huston e as Ilhas Aleutas

John Huston estava em Los Angeles quando ficou sabendo que seu país fora atacado por japoneses e entrara definitivamente em guerra, ingressando nos *fronts* europeu e asiático. O diretor, aos 35 anos de idade, estava no limite da convocação obrigatória. Todavia, Huston teve uma juventude marcada por problemas de saúde que poderiam lhe render dispensa do alistamento por motivos médicos<sup>130</sup>. Não foi o caso, Huston se alistou e foi um dos muitos expoentes de Hollywood que engrossaram as fileiras das Forças Armadas durante os eventos da Segunda Guerra Mundial.

Entre os diretores que citamos até agora, Huston era o que tinha menos experiência prática na função, caracterizando-se como uma promessa no ramo. O diretor vinha exercendo o papel de roteirista em inúmeros filmes de sucesso e vinha provando seu talento genético (John era filho do consagrado ator Walter Huston) para a indústria cinematográfica. Na ocasião de Pearl Harbor, o cineasta fazia uma estreia bastante elogiada como diretor do *The Maltese Falcon* [O Falcão Maltês], que chegava aos cinemas do país inteiro naquele momento.

Ao contrário de Wyler, Ford e Capra, Huston não desfrutava de uma fama majoritariamente positiva nos corredores de Hollywood. Muito disso era consequência de seu comportamento anárquico e luxurioso. Huston era charmoso, expansivo, temerário e polêmico, aos 35 anos tivera uma vida romântica agitada que incluía, mas não se limitava, a cinco casamentos. Suas aventuras eram conturbadas, escandalosas e repletas de infidelidades, exploradas constantemente pelas mídias de celebridades. Beberrão, autodestrutivo e inconstante, Huston poderia não ter espaço algum no competitivo mundo do cinema, não fosse seu perfeccionismo no que dizia respeito a sua profissão e seu talento para contar histórias.

Um pouco antes de ser chamado para exercer suas funções militares, Huston estava envolvido na direção do filme *Across the Pacific* [Garras Amarelas]. Ele acabou tendo que deixar o projeto pouco antes de concluí-lo, para ingressar efetivamente nas Forças Armadas<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>131</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 77.

No filme, um militar estadunidense é levado a corte marcial e acaba deixando o país. Ele recebe uma oferta de trabalho na América Central, com uma pequena parada na Panamá, onde descobre um plano japonês que pretende atacar o canal do Panamá junto com o ataque a Pearl Harbor.

Apesar disso, nada na experiência pessoal de Huston o prepararam para produzir filmes em uma guerra de verdade ou para a vida no congelante arquipélago das Aleutas, para onde ele partiu em setembro de 1942. Segundo Harris, ao chegar no local, Huston começou a conceber listas do que queria filmar e esboçar os primeiros traços de um filme, com detalhes da maneira como roteiro, imagens e narração poderiam se articular, formando uma ideia geral sobre o documentário. O filme idealizado por Houston era “uma espécie de versão americana dos documentários objetivos britânicos que ele vira, nos quais uma voz firme em *off* descrevia sessões de estratégia eficientes e ataques ousados”<sup>132</sup>. Huston só não contava com a realidade estéril e a quietude constante do Alasca, em nada comparativa a outras frentes de batalhas mais eletrizantes.

A Campanha das Ilhas Aleutas, um conjunto de pequenas ilhas inóspitas no Alasca, fez parte dos combates que caracterizaram o *front* do Pacífico. Em 1942 forças militares japonesas ocuparam as ilhas de Kiska e Attu, e o Exército dos Estados Unidos queriam expulsá-los de lá a qualquer custo - o que demorou mais do que gostariam devido as condições geomorfológicas e climáticas e ao isolamento e distanciamento geográfico dessas ilhas.

O arquipélago tinha importância estratégica para quem o dominasse, pois, a partir dele era possível controlar as rotas do Grande Círculo do Pacífico. Ao mesmo tempo, japoneses e americanos acreditavam que mantendo o controle das ilhas poderiam prever e evitar ataques inimigos e estar estrategicamente posicionados em caso de necessidade ofensiva. A investida nas ilhas Aleutas acabou ofuscada por campanhas e batalhas que se mostraram imensamente importantes e que ocorriam no mesmo período, como a Campanha de Guadalcanal e a Batalha de Midway, filmada por Ford.

Segundo Harris, havia boatos sobre uma ofensiva aérea para retirar as ilhas de Kiska e Attu do controle japonês em algum momento de outubro de 1942, esse momento ocorreria, teoricamente, antes do fim do período de 45 dias que Huston tinha para permanecer na ilha de Adak, mas ninguém dava maiores detalhes dos planos ou das datas precisas de ataque. Até que um dia se ouviu da ilha a aproximação de caças japoneses fazendo reconhecimento de localização em voos rasos. Os planos de ataque americanos precisaram ser acelerados e a ideia

---

<sup>132</sup> Ibidem, p. 112.



romântica que Huston tinha da guerra como uma aventura pessoal passaria por um longo teste<sup>133</sup>.

Huston tinha problemas mais graves que Ford e Wyler tiveram. Para começar, Huston não tinha a mesma habilidade no manuseio da câmera e na captura de imagens que seus companheiros tinham. Ele não era um bom cinegrafista, e tudo tendia a piorar nas condições adversas de um conflito aberto<sup>134</sup>. Isso significava que ele dependeria muito mais da sorte e de imagens de terceiros do que os dois colegas.

Além disso, as condições de filmagem que teve que encarar não tornaram seu trabalho um centésimo mais fácil. O filme Kodachrome que Huston tinha a sua disposição exigia exposição a uma intensidade de luz que o Alasca simplesmente não oferecia naquele momento. Somado a isso, o diretor passara a achar esse trabalho de registro cada vez mais assustador. De acordo com Harris:

Ele levava a sério sua função: acreditava que o Exército lhe havia pedido para servir, na prática, não como propagandista, mas como repórter de guerra, e que se esquivar de qualquer chance de recolher informações constituiria um ato de negligência, então nunca deixou passar uma oportunidade de voar em missão em um B-24. Mas logo começou a achar que sua mera presença em um avião era um mal sinal<sup>135</sup>.

A sensação pode não ter sido mera intuição. O cineasta de fato passou por algumas ocasiões assustadoras. Seu primeiro voo precisou ser abortado quando o avião em que estava atrasou a decolagem por causa do sumiço de um metralhador de cauda. Com pouco combustível e sem possibilidade de alcançar o restante da esquadrilha, o avião precisou voltar. Ao aterrissar em Adak, sob uma tempestade eminente, os freios do avião travaram e o pouso agressivo arrancou as asas de dois outros aviões. A aeronave de Huston foi parar no campo ao redor da pista, repleta de bombas em seu interior<sup>136</sup>.

A segunda missão não foi melhor. Ele filmava um avião japonês por cima dos ombros de um atirador que mirava a partir de uma metralhadora semiautomática móvel instalada na lateral de um avião americano. O caça japonês revidou os tiros acertando o soldado que caiu morto aos pés de Huston. Em outro voo, confirmando sua inabilidade e falta de experiência no controle de uma câmera, o cineasta voltou sem uma imagem sequer por ter esquecido de fixar

---

<sup>133</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 113.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>136</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 114.

a lingueta de celuloide que precede o filme exposto, de forma que a câmera não conseguiu registrar imagens<sup>137</sup>.

Os 45 dias previstos para que Huston concluísse sua missão de filmagem logo se transformaram em meses. Mais de três no total. E a inconstância do conflito rapidamente o estavam deixando em um estado de nervos alterado. Ao final de dezembro, ele considerava o material produzido nesse período suficiente<sup>138</sup>. A Campanha das Aleutas ainda não estava concluída (só viria a ser finalizada quase um ano depois da estadia de Huston no *front*).

Kiska e Attu permaneceram longos meses sob domínio japonês e Huston já não podia mais esperar por um desfecho daquela situação. Pediu e recebeu permissão para uma licença de trinta dias. Voltou para os Estados Unidos e, após um encontro breve com seus familiares, passou a se dedicar a montagem do documentário. Depois do fim de sua licença de um mês, se instalou em uma unidade de cineastas do Exército no Queens, de onde finalizou o documentário *Report from the Aleutians*, em 1943<sup>139</sup>.

O filme de Huston começa, como todos os outros, declarando suas filiações militares. Trata-se de um filme autorizado pelo Departamento de Guerra e produzido pelo *Signal Corps*. O filme começa localizando as Ilhas Aleutas no mapa e dizendo mais sobre suas características geomorfológicas e climáticas. Imagens de montanhas vulcânicas congeladas e paisagens cobertas por nevoeiros compõem a narrativa. Somos informados que aquelas pequenas ilhas são o “coração da tempestade do mundo ocidental”.

As condições climáticas naturais das ilhas, o narrador nos conta, são a principal arma no arsenal do inimigo, pois os permite atacar por trás das intensas neblinas. Segundo a voz emblemática de Walter Huston, em junho de 1942, os japoneses usaram essa vantagem em uma tentativa de exercer dominação absoluta sobre todo o Oceano Pacífico. Setas, então, passam a cobrir um mapa mostrando a estratégia japonesa de invasão e apontando as tentativas de ocupação das ilhas de Midway e Dutch Harbor, ambas impedidas pelas forças americanas. Derrotados, os japoneses se refugiaram em Kiska, Agattu e Attu, forçando uma contraofensiva.

---

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> “Sem que Houston soubesse, o Exército examinara suas supostas ligações comunistas enquanto ele estava em Adak, enviando investigadores militares para interrogar seus amigos, colegas e chefes na Warner Bros. Assim como muitos outros em Hollywood, Huston fora selecionado porque nos anos 1930 havia ingressado para a Liga de Roteiristas Americanos, fundada pelo Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), a fim de apoiar a República Espanhola. Ele também colaborara para a Campanha Nacional Benéfica em Assistência à Rússia. Não se sabe quem deu início ao inquérito, mas foi completamente interrompido assim que chegou aos superiores imediatos de Huston no Exército”. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 115.

A atuação desses agentes em defesa da ilha é louvada pela narração. As condições difíceis da ilha, que representam um duro inimigo a ser combatido, não impediram, nem impedem que o trabalho desses soldados seja cumprido. “Perseguindo o inimigo, nossos aviadores do Exército e da Marinha atravessam tempestades e furacões, com um quinto dos instrumentos e quatro quintos da sorte vinte horas por dia”. Enquanto imagens de aviões levantando voos se alternam com imagens aéreas borradas e com pouca visibilidade.

À frente, a voz continua: “Não há monumentos para os muitos que foram e não voltaram. Lutaram e patrulharam, muitas vezes sabendo que seu combustível estava no fim e caíram no mar”. Fotos de soldados aparentemente mortos nesse tipo de condições aparecem na tela com seus nomes e patentes na legenda. A narração finaliza dizendo: “Se quiserem ver o monumento dedicado a eles, vocês, americanos que estão em casa, olhem a sua volta”.

Somos informados que com o objetivo de organizar a invasão de Agattu, Attu e Kiska, as tropas americanas se instalaram em uma outra ilha do Arquipélago das Aleutas, a ilha de Adak. Esta ilha, como todas as outras ao seu redor, é “remota como a lua e não muito mais fértil. Adak é quase inútil em termos de existência humana”. As falas são comprovadas por imagens da ilha desértica, sem qualquer sinal de vida aparente, exceto por uma ou outra planta perene e um único corvo negro que sobrevoa a pequena porção de terra, junto com aviões que pousam e decolam ao fundo. “Seu único valor é o de uma tachinha no mapa oficial. E esse valor é incalculável”.



Imagem 11: cenas das montanhas vulcânicas congeladas de Adak, as imagens lembram a superfície lunar e refletem o terreno árido da ilha.

Somos melhor informados sobre a importância estratégica de Adak naquele momento, a ilha se tornara “um dos locais mais importantes do mundo”. A partir dela, saíram ataques diários em direção as demais ilhas ocupadas por japoneses. O objetivo final é que Kiska seja bombardeada de hora em hora, do nascer ao pôr do sol. Aqui o tom é quase de um diário. A

narração transmite uma sensação de rotina, ao contar o modo como diariamente se repetem quase sempre os mesmos hábitos. As imagens intercalam demonstrações de estratégias militares, closes da aridez das terras de Adak e da bravura dos soldados. A guerra naquele terreno não é apenas contra os japoneses, mas também contra a própria natureza e suas condições adversas.



Imagem 12: um soldado diante do maquinário a ser montado na ilha. Tudo que foi usado na ocupação daquele terreno precisou ser trazido dos Estados Unidos. E um enorme empreendimento logístico foi necessário.

Não é possível produzir nada em Adak. Tudo precisa ser levado até a ilha. Desde tratores até abridores de lata. E a enorme tarefa de equipar cada força expedicionária com o material necessário para combater o inimigo é responsabilidade das Forças Armadas. “As Forças Armadas são a corrente sanguínea de todo o corpo militar, mantendo seus órgãos e músculos funcionando”. O enorme empreendimento logístico que foi necessário para transformar a aridez de Adak em um território minimamente funcional é mostrado. Vemos imagens da chegada de navios cargueiros trazendo milhares de homens, que desembarcam sorridentes, suprimentos, equipamentos, jipes, peças, bombas e etc.

As formalidades de quartel foram drasticamente reduzidas, conforme nos garante o narrador. Um oficial não exibe as insígnias de seu posto, e come no mesmo espaço que os soldados, todavia, a disciplina e o rigor militares não são abandonados. Após meses em Adak, um soldado pode perder qualquer senso de temporalidade e adquirir a tendência “de apenas pensar e viver o presente”. O mundo exterior está tão distante, que por vezes sua existência parece até uma ilusão. A única conexão remanescente com esse universo são as cartas que chegam em intervalos longos. E essas são esperadas como um prêmio.



Imagem 13: Soldados se reúnem no ambiente desértico de Adak para receberem e lerem as cartas que chegam até eles depois de um longo período de espera.

O narrador explica que “para um soldado, uma carta significa mais que seu salário mensal”. E continua, argumentando que “sem filmes, festas ou USO<sup>140</sup>, nenhuma garota (bonita ou não), nada para beber, nem mesmo uma Coca-Cola. Barras de chocolate, chicletes e cigarros são racionados. Mas você não ouve uma reclamação. É extraordinário, na verdade, como o ânimo só aumenta quanto mais as tropas se aproximam do inimigo”. Ao fundo, um soldado deitado tranquilo toca uma gaita, enquanto um outro concentrado lustra sua arma.

Uma pista de pouso foi construída em tempo recorde. Segundo a narração de Walter Huston, o ânimo e o moral em Adak permaneciam elevados e apenas o clima era capaz de afastar as tripulações de suas missões de voo. E Adak oferecia uma grande variabilidade climática: “tudo que um meteorologista pode oferecer em um único dia. Aguaceiros, furacões, tempestades, granizo, neblina, chuva e sol”. Essa característica exigia habilidades excepcionais dos pilotos, que devem dominar técnicas de decolagem e pouso em situações adversas. Na tela, vemos imagens de aviões cortando a pista de pouso submersos por aguaceiros intensos, enquanto ao fundo o som de música instrumental é abafado pelo barulho dos motores de aviões.

---

<sup>140</sup> *United Service Organizations*. Era o setor das Forças Armadas responsável por oferecer entretenimento e diversão (geralmente espetáculos e sessões de cinema ao ar livre com filmes hollywoodianos) para as tropas no exterior.



Imagem 14: um avião bombardeiro B-24 pousa na pista recém construída de Adak sob um imenso aguaceiro. Exigindo do piloto habilidade e perspicácia para manobrar em condições adversas.

As dificuldades na ilha são muitas, mas as perdas humanas permanecem relativamente baixas. Como nos diz a voz informativa grave “em geral, nossos pilotos voltam”, mas a voz alerta que esse estado de coisas também é afetado pela realidade da guerra e algumas vezes soldados acabam feridos ou mortos em missões de bombardeio. Uma música instrumental mais triste e solene ambienta as cenas de homens sendo resgatados de aviões que chegam à ilha. Uma cerimônia de despedida é registrada, e homens carregando caixões simples de madeira são captados pelas câmeras. Ao fundo, um líder religioso pesaroso e circunspecto recita trechos do evangelho bíblico de João<sup>141</sup>.



Imagem 15: Cenas de um funeral, em que os soldados uniformizados carregam caixões simples para serem velados.

---

<sup>141</sup> Em que diz: Não se turbe o vosso coração; credes em Deus, crede também em mim. Na casa de meu Pai há muitas moradas; se não fosse assim, eu vo-lo teria dito. Vou preparar-vos lugar. E quando eu for, e vos preparar lugar, virei outra vez, e vos levarei para mim mesmo, para que onde eu estiver, estejais vós também. Mesmo vós sabeis para onde vou, e conheceis o caminho. (João 14: 1-4)

As cenas seguintes retratam momentos menos tristes: o retorno dos caças estadunidenses após terem cumprido suas jornadas. O fim das missões são o destaque do dia. Olhos se voltam fixos para o céu para identificar o retorno das aeronaves ao sinal mais distante de motores rugindo. Diante do primeiro ruído de aviões, um alerta é lançado e aciona os mecanismos de defesa terrestre. Unidades se preparam para agir com antiaéreos e metralhadoras. Tudo é ativado para o caso de os bombardeiros americanos terem sido seguidos por japoneses no caminho de volta.

O domingo da ilha é reservado para o exercício da fé. Imagens de uma cerimônia religiosa são mostradas. Somos informados que na ilha estão presentes capelães católicos, protestantes e judeus. “Não há sacerdotes, ministros ou rabinos, mas há capelães. Todos liderando os combatentes em suas crenças. Sob a neve de uma montanha aleutiana, estes defensores da fé, exercitam a primeira de suas quatro liberdades”.



Imagem 16: cenas de uma missa campal sendo rezada no cenário inóspito da ilha de Adak.

Todavia, com exceção das horas de exercício religioso, a guerra não para aos fins de semana. E ainda há missões, bombas e trabalhos a serem feitos. Assim, somos melhor informados acerca da capacidade dos aviões bombardeiros e da preparação para um dia de combate, que começa com os pilotos recebendo as ordens do dia, os alvos e os trajetos de voo. A tripulação se junta ao redor do avião e espera por seu oficial, para que possam encaminhar os trabalhos. Cenas de camaradagem aparecem. Para o narrador, as tripulações são como um time e quanto mais tempo passam juntos, melhor é o trabalho da equipe. Trata-se de uma responsabilidade mútua, em que a segurança do avião e a vida da equipe pode depender de cada um dos homens. Cria-se um laço poderoso entre eles. As equipes saem para a missão e o narrador confirma: “isso não é drama de mentira, é pra valer”.

Kiska não é um alvo fácil. Os japoneses defenderam a ilha inteira com abrigos subterrâneos, o que permite que a maior parte do efetivo humano e do material bélico esteja protegida dos ataques constantes. O filme deixa claro que os ataques aéreos sozinhos não são capazes de derrotar a expedição japonesa no arquipélago. Kiska só poderia ser recuperada por meio de uma articulação de forças e de um ataque coordenado em várias frentes. Todavia, os ataques aéreos tem sua função: evitar que o inimigo ajuste e amplie seus recursos. Em outras palavras, os ataques visam impedir que os japoneses aumentem sua capacidade bélica, enquanto permite que os americanos façam justamente isso, ao mesmo tempo que aguardam pela oportunidade de ataque derradeiro.

Imagens captam o cenário vulcânico e inóspito de Kiska, não muito diferente do de Adak. As filmagens são trêmulas e embaçadas e se prolongam enquanto ouvimos barulhos de tiros e bombas ao fundo, mesmo que não saibamos de onde esses sons estão vindo. Embora vejamos tiros sendo disparados, não vemos com clareza o que ou quem eles atingem. Imagens aéreas e de soldados atirando se misturam com outras imagens tremidas e desfocadas. Vemos imagens de bombas caindo e sendo engolfadas por nuvens brancas que não nos permitem enxergar se elas acertaram ou não os alvos.

Sabemos pelo narrador que o dano previsto foi efetivamente causado. As bombas acertaram os alvos e a missão pode ser considerada um sucesso. Nove bombardeiros deixaram a ilha de Adak em direção a Kiska naquele dia, nove retornarão seguros para a base. Uma música animada toca crescente ao fundo, enquanto vemos imagens internas de um caça e imagens aéreas da esquadrilha voltando para a segurança de Adak. O filme termina ao som da animada “Sixpence”.

O filme de Huston é menos agitado que o de Ford e o de Wyler, não há sequências ininterruptas de batalhas intensas ou mesmo um avião caindo em espiral enquanto ouvimos o medo e a apreensão dos tripulantes de outra aeronave pelo rádio. Nesse sentido, o filme de Huston é mais contemplativo, rotineiro, quase o diário da vida em um *front* distante, num cenário de guerra coadjuvante.

Embora tenha doses significativamente reduzidas de adrenalina, o trabalho de Huston tem muitos elementos comparativos com o de seus companheiros de câmera. O fato de ter sido filmado em *technicolor*, as imagens tremidas e urgentes, as cenas pitorescas de ambientes ao mesmo tempo inóspitos e paradisíacos, a tentativa de se registrar, nem que seja um pouco, a dor da perda que é sentida mesmo nos *fronts* mais afastados e tranquilos. O tom de Huston é menos emotivo que os demais, é verdade. Mas está longe de ser insensível.



A guerra que Huston apresenta é significativamente diferente de quase tudo que vinha sendo apresentado até então: um mundo isolado e relativamente pacato, perturbado apenas pela necessidade implacável de se combater um inimigo incansável. Mas tudo transcorre de forma rotineira e quase civil, abandonadas algumas formalidades e afetações militares. Muitas vezes era quase como se não houvesse guerra, não fosse o fato de a guerra existir, perturbando e ao mesmo tempo comandando o funcionamento de toda a rotina serena de Adak.

O filme consegue misturar o tom de um *travel documentary* com o tom de uma peça de propaganda. O que Huston queria fazer como documentarista experimental e o que o Exército esperava que ele fizesse como documentarista militar. De acordo com Harris, o documentário de Huston passou de relativamente esquecido para a ordem do dia quando foi finalizado.

Os americanos vinham lendo durante o mês inteiro relatos diários nos jornais sobre o *front* das Aleutas e acompanhavam avidamente o avanço das tropas. De repente, o filme de Huston, que havia sido praticamente esquecido pelo *Signal Corps* e pelo OWI, passava a representar o ‘filme de moral’ mais importante que o Departamento de Guerra tinha para oferecer aos cinemas e ao público desde *The Battle of Midway*<sup>142</sup>.

A importância que o documentário passou a ter no cenário mais recente daquela guerra também foi responsável por gerar alguns atritos entre Huston e pessoas que queriam opinar sobre o modo como seu filme deveria ser exibido. O principal adversário de Huston nesse contexto era o responsável pelo *Bureau of Motion Pictures*, Lowell Mellett, que também já tinha entrado em conflitos com John Ford e Frank Capra.

Ao assistir *Report from the Aleutians*, Mellett achou o filme interessante e incentivou que fosse exibido para o máximo de pessoas possível. Todavia, o jornalista acreditava que a extensão do filme era excessiva, o que dificultaria o diálogo com os proprietários de cinema para sua exibição. Um documentário de guerra de 44 minutos poderia ser demais para os donos de cineteatros, que se mostravam resistentes a exibir qualquer coisa vinda do *Signal Corps* maior do que dois rolos (aproximadamente 20 minutos). Mellett iniciou, então, uma operação de edição para reduzir o tempo do filme e exibi-lo nos cinemas<sup>143</sup>.

Huston, por sua vez, adotando uma postura protecionista quanto a integridade de seu material e recusando-se a permitir qualquer tipo de edição, iniciou um movimento de contenção das medidas de Mellett. O diretor passou a exibir o documentário em versão integral para a imprensa e crítica especializada, que rapidamente respondeu com opiniões favoráveis a Huston

---

<sup>142</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 134.

<sup>143</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 134.

- defendiam que o documentário deveria ser exibido sem cortes para que a história que o diretor contava fosse devidamente apreciada. Huston não apenas exibiu o filme, mas divulgou amplamente que sua versão poderia sofrer algum tipo de censura, o que fez com que ainda mais pessoas em órgãos de imprensa tomassem seu partido<sup>144</sup>.

O *Bureau of Motion Pictures* de Mellet passou a ser alvo de acusações furiosas da imprensa. O embate com Huston acabou se mostrando fatal para Mellet, que já havia desgastado sua posição e seu capital político em outras brigas de peso. “O Departamento de Guerra o via como um obstrucionista. Proprietários de cinemas (...) o consideravam ineficaz para zelar por seus interesses. E, para os estúdios, ele (...) possuía um desejo desenfreado de controlar o conteúdo dos filmes e determinar a forma e a dimensão de suas atividades”<sup>145</sup>. O jornalista acabou deixando o cargo e transferiu-se para Washington para servir como assessor administrativo de Roosevelt.

O palpite de Mellet, no fim das contas, mostrou-se correto. Apesar da ampla defesa que o diretor recebeu por parte da imprensa, o filme não foi um grande sucesso ao estrear<sup>146</sup>. O *timing* havia sido perdido, e os cinemas o exibiram quando já fazia três meses desde a batalha de Kiska e Attu. No cenário pulsante e acelerado da guerra, o tema se tornara notícia velha e desinteressante. Concluído *Report from the Aleutians*, Huston também permaneceu em seu posto e aguardou a próxima missão.

Os três diretores voltariam a sair em missões e produzir mais documentários para as Forças Armadas. Iriam se juntar a aviadores, atiradores e fuzileiros. Na Europa, no Pacífico e no Norte da África. Filmariam a guerra, cada um do seu jeito, e determinariam com seu trabalho percepções gerais sobre aquele conflito. Eles acreditavam estar servindo ao seu país e se colocando à disposição do esforço nacional, mas, na verdade, estavam criando uma linguagem cinematográfica e propagandística para filmes militares, muitas vezes tropeçando nas linhas tênues entre a documentação do real e a criação da narrativa que melhor atentasse aos interesses de seu país.

A guerra acabaria transformando a perspectiva desses diretores, que ao retornar para um mundo “pacificado” pós-conflito tomaram decisões profissionais inovadoras e aumentaram, em muito, seu reconhecimento e prestígio até o fim de suas carreiras. Todos voltaram a explorar, de alguma forma, a temática da guerra. Talvez num esforço artístico de dimensionar suas experiências pessoais, tentando compreendê-las ou justificá-las. Huston, Ford e Wyler serviram

---

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>146</sup> Ibidem.

diretamente nos *fronts*, acompanhando grandes vitórias, que viriam com grandes custos. Wyler terminou parcialmente surdo ao fim do conflito<sup>147</sup>, resultado de sua ousadia em serviço. Ford e Huston também saíram afetados de alguma maneira.

Todos se colocaram à disposição dos interesses militares do país, mesmo sabendo que jamais poderiam exercer suas funções com plena grandeza na realidade restrita e hierárquica do serviço militar. O que o Exército, a Marinha e a Aeronáutica queriam era propaganda, e propaganda geralmente não resulta em grandes filmes. Esses diretores, porém, fizeram o possível para reverter essa ideia.

---

<sup>147</sup> Em 4 de abril de 1945, Wyler acompanhou uma tripulação a bordo de um B-25 com destino a Grosseto, na Itália. De acordo com Harris: “O plano era fazer vários voos de um lado a outro acima de Córsega e depois seguir pelo bombardeado litoral italiano a fim de lhe permitir filmar tudo de que precisasse, e então deixar um capitão do Exército em Roma e aterrissar em Grosseto, onde Wyler sairia. Ele decidiu não correr o risco de que um operador de câmera não pegasse as imagens que ele queria; a certa altura do voo, o próprio diretor se arrastou pela base do avião com uma Eyemo, deitou-se e começou a filmar. O rugido dos motores e o uivo alto do vento em uma aeronave aberta o ensurdeceram”. O diretor achou que era uma condição temporária, devido a pressão dentro da aeronave, no entanto, ao aterrissar percebeu que sua audição não voltou e que não conseguia manter o equilíbrio ou caminhar em linha reta. Wyler passou por intervenções médicas, e chegou até a se submeter a aplicação de soros que o tiravam de seu estado pleno de consciência a fim de garantir que não se tratava de uma manifestação psicológica, no entanto, o diretor jamais recuperou completamente sua audição. O que o levou a um estado depressivo temporário e a crença de que jamais teria condições de dirigir um filme novamente. Essa última previsão, no entanto, não se concretizou. Com alguns ajustes técnicos, Wyler não só voltou a dirigir, como teve uma das carreiras mais profícuas de Hollywood no pós-guerra, bem como Ford e Houston. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016.

## CAPÍTULO 3: “ISSO É O MAIS PRÓXIMO QUE POSSO CHEGAR DO CÉU”

Francesco Rosario Capra, ou simplesmente Frank Capra, foi provavelmente um dos diretores mais proeminentes da Era de Ouro hollywoodiana, sendo considerado por muitos como um dos nomes mais representativos e reconhecidos da Era Roosevelt (1933-1945). O diretor criou uma linguagem própria e se aproximou como poucos de seu público. Foi responsável por personagens com grande apelo popular, em quem as pessoas podiam se identificar por não se tratarem de sujeitos excepcionalmente inacessíveis, mas homens comuns que tinham atitudes que qualquer um poderia ter diante dos problemas que enfrentavam.

Os heróis caprianos se caracterizam por serem sujeitos corriqueiros. Simples e de moral sólida, que não se deixavam abalar ou corromper, mesmo diante das piores perversidades. Ele falava de pessoas comuns, de espírito solidário, que esqueciam as diferenças para se unirem por um ideal. George E. Toles, argumenta que, com algumas poucas exceções, os personagens desenvolvidos na filmografia de Capra não são psicologicamente complexos. “Enquanto seus protagonistas são geralmente obrigados a passar por uma série de crises, a natureza do sofrimento em si é pouco interessante para Capra”<sup>148</sup>.

Sua visão se presta mais a um vislumbre fugaz de uma comunidade perfeita, concebida através da construção de características individuais. Seus finais, geralmente felizes, celebram a comunhão humana em sua essência. Suas representações eram especialmente carregadas de um espírito acolhedor e esperançoso, um tipo de estado muito bem-vindo naqueles tempos de grande instabilidade. Muitas das suas narrativas abarcavam temáticas sociais sem deixar de transmitir a sensação de confiança na ação individual em prol do progresso coletivo. Seus filmes retratavam ideais elevados de moralidade e a aceção cristã de uma nação. Em 1971, o diretor afirmou que era um “católico em espírito; um que acredita firmemente que os ‘antimoral’, os intelectuais fanáticos e as máfias da má vontade podem destruir a religião, mas eles nunca conquistarão a cruz”<sup>149</sup>.

A despeito do grande sucesso que faziam, os filmes do diretor por vezes ganharam o rótulo de “*capracorn*” entre seus principais críticos, que os definiam como ingênuos e idealistas. Reputação adquirida depois de alguns de seus filmes. De acordo com Glen Alan

---

<sup>148</sup> TOLES, George E. Frank Capra: the art of moralist. *The Canadian Review of American Studies*, Canadá, v.9, n.2, p. 249-260, set./nov. 1996. p. 253.

<sup>149</sup> LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*. Filadelfia. Ed: Temple University Press, 1990. p. 134.

Phelps entre os anos de 1936 e 1946, o apelo crítico e popular das obras de Capra atingiam seu ponto culminante e “ele conscientemente tentou fazer algumas afirmações sobre a vida e a natureza das políticas americanas”<sup>150</sup>.

Para muitos, e para o próprio Capra – como deixa claro em sua autobiografia- seus filmes eram uma forma de gratidão pelas oportunidades oferecidas pelos Estados Unidos da América<sup>151</sup>. Capra tinha orgulho dos Estados Unidos, e um sentimento patriótico exemplar, acreditando que não havia lugar melhor que aquele país, mesmo não tendo lá nascido.

Capra nasceu na Itália em 1897, filho de camponeses sicilianos analfabetos e com outros seis filhos, enfrentou a viagem de imigração no convés inferior de um navio com apenas seis anos de idade, se estabelecendo em condições difíceis na Califórnia. Apesar das dificuldades, foi o primeiro da família a concluir o Ensino Superior. Formou-se engenheiro químico pelo prestigiado Instituto de Tecnologia da Califórnia (Caltech), onde conciliava sua formação acadêmica com outras funções a fim de conseguir alguma remuneração para se manter<sup>152</sup>.

Em 1922, teve a oportunidade de dirigir seu primeiro filme – um curta metragem mudo de pouco mais de doze minutos – chamado *Ballad of Fisher’s Boarding House*<sup>153</sup>. Em 1924 entrava definitivamente no mundo cinematográfico como roteirista de comédias de curta-metragem (*gagman*) nos estúdios de Mack Sennett<sup>154</sup>, onde conheceu o comediante Harry Langdon, que viria a se tornar uma das maiores estrelas da comédia muda<sup>155</sup>. Langdon logo abriria seu próprio estúdio e levaria Capra para dirigir suas produções independentes. Embora a relação não tenha durado muito tempo, começava ali uma carreira admirável no mundo do cinema.

---

<sup>150</sup> PHELPS, Glenn Alan. The “populist” films of Frank Capra. **Journal of American Studies**, Estados Unidos, v.13, n. 3, p. 377-392, out./dez., 2009. p. 378.

<sup>151</sup> Em um dos trechos da sua autobiografia, Capra diz: “Eu não sei o que os próximos quarenta anos podem me trazer. Mas eu sei o que eu tentarei fazer nos próximos quarenta anos: filmes sobre a América e seu povo; filme que serão minha maneira de dizer “Obrigado, América”. In: CAPRA, Frank. **Frank Capra, the name above the title**. New York: Macmillan, 1971. p. 240.

<sup>152</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2011.

<sup>153</sup> Um filme baseado no poema Rudyard Kipling, de mesmo nome. Narra a história de uma garçonete que provoca uma briga que resulta na morte de um marinheiro. Assim, o diretor estreava no mundo fílmico e descobria uma nova paixão.

<sup>154</sup> Mack Sennett foi um importante diretor de comédias entre os anos 1920 e 1930 e fundador dos estúdios Keystone. Contribuiu para a carreira de grandes artistas da comédia muda estadunidense, como Harry Langdon e Charles Chaplin.

<sup>155</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2011. p. 5

O êxito das comédias produzidas por Capra acabaria por creditar o sucesso de Langdon ao diretor. A ideia de que o estelato de Langdon não seria possível sem Capra, abalaram suficientemente o comediante, que numa tentativa de abafar tais boatos acabou por demitir o cineasta. O fim de Langdon acabaria por corroborar com essas teorias. O ator caiu no ostracismo<sup>156</sup>, enquanto Capra iniciava uma carreira promissora na Columbia Pictures, um estúdio ainda periférico e independente comandado por Harry Cohn, que se tornaria um dos grandes estúdios de Hollywood e daria para Capra liberdade de produção que nunca antes tivera<sup>157</sup>.

Os filmes dos primeiros anos do diretor na Columbia se caracterizavam por serem filmes “B”, isso significa que tinham baixo orçamento, mas obtiveram certo sucesso com o público, sendo rentáveis ao estúdio. Tal condição contribuiu para a sobrevivência da Columbia no período de Depressão e realçaram ainda mais a reputação de Frank Capra.

Isso fez de Capra uma espécie rara se comparado aos seus contemporâneos, a começar pelo poder que tinha sobre seu próprio material. O diretor usufruía de uma ampla liberdade, visível em seu poder de escolher seus próprios projetos, bem como equipe e elenco, e o controle abrangente do seu produto fílmico, resumido em sua própria máxima: “*one man, one film*” (um homem, um filme), sendo produtor, diretor e as vezes co-roteirista de suas obras. Sua posição era privilegiada e sua voz ressonante dentro da indústria fílmica, tendo um pouco mais de autonomia para demonstrar e defender sua visão de mundo.

Na Hollywood dos anos 1930 e 1940, e até hoje, era comum para o produtor selecionar os temas, o elenco, supervisionar o trabalho dos roteiristas e contratar os diretores. É verdade que alguns diretores, os mais renomados e respeitados, ainda poderiam injetar alguns toques de estilo, evidenciando uma estética própria, mas o produto fílmico finalizado era, geralmente, um empreendimento corporativo em que o diretor era só mais um, entre muitos, colaboradores.

Capra, no entanto, desafiou esse sistema e obteve algum grau de independência. *Lady for a Day* [Dama por um dia, 1933] e *It Happened One Night* [Aconteceu Naquela Noite, 1934] bateram recordes de arrecadação na Columbia Pictures, dando-lhe algum poder de barganha, que ele exerceu demandando controle sobre seus próprios filmes. Assim, nos dourados anos 1930, Capra desfrutava de uma posição única para expressar sua criatividade e crenças. Como o próprio diretor resumiu em 1981:

---

<sup>156</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2011.

<sup>157</sup> LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*. Filadelfia. Ed: Temple University Press, 1990. p. 142.

Eu não conseguia entender como alguém poderia escrever um material para você, então você filmaria, e entregaria para o editor, e o editor iria montá-lo da maneira que ele quisesse; e então o produtor faria tudo. Eu simplesmente não entendia como tudo isso poderia acontecer e ainda produzir uma forma de arte. Aquilo era um comitê. Todo mundo daria sua própria interpretação para aquele filme. E, naturalmente, quando um comitê se interessa por arte, eles não chegam com muita coisa... E a primeira coisa que pedi [para a Columbia] foi ter o total controle do que eu estava fazendo<sup>158</sup>.

Em 1935, apenas onze anos depois de sua estreia nos estúdios de Sennett, o cineasta atingia o topo da indústria cinematográfica mundial, tornando-se um ícone em Hollywood e a joia da coroa da Columbia Pictures. *It Happened One Night*, sua comédia romântica, não superou apenas os índices de arrecadação do estúdio, como levou também as cinco mais cobiçadas estatuetas do Oscar: melhor filme, melhor ator (Clark Gable), melhor atriz (Claudette Colbert), melhor diretor (Frank Capra), e melhor roteiro (Robert Riskin)<sup>159</sup>.

Após conquistar o topo da indústria fílmica estadunidense, Capra passou por períodos complexos e acabou por contrair alguma doença de diagnóstico difuso entre tuberculose e pneumonia<sup>160</sup>. Nesse período teria tido uma epifania e recebido a revelação que o fez mudar os rumos de sua carreira<sup>161</sup>. A partir desse instante Capra teria prometido a si mesmo que seus filmes teriam algum significado. Suas produções não seriam mais feitas com roteiros escritos apressadamente, visando apenas o sucesso instantâneo e a obtenção de lucros<sup>162</sup>.

Tenha recebido ou não uma intervenção divina, o fato é que um novo marco narrativo ganharia espaço nas produções de Capra após *It Happened One Night*. Seus trabalhos apresentariam um conteúdo político-social mais identificável e forte. Histórias com ideais

---

<sup>158</sup> LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*. Filadélfia. Ed: Temple University Press, 1990. p. 135.

<sup>159</sup> In: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1935>. Acesso em fev. 2020.

<sup>160</sup> : PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. Anais eletrônicos... São Paulo, 2011.

<sup>161</sup> Capra em sua autobiografia narra que teria sido visitado por um homem, com quem se deu a seguinte situação: “Um pequeno homem levantou-se da cadeira; completamente calvo, usando óculos de lentes grossas (...). Não houve apresentações. Ele simplesmente disse: “Por favor, sente-se, senhor.”

Eu me sentei, fraco e tão curioso quanto um gato. O pequeno homem se sentou do lado oposto e disse calmamente: “ Senhor Capra, o senhor é um covarde.”

“Um o que?”.

“Um covarde, senhor. Mas infinitamente mais triste – Você é uma ofensa a Deus. Você ouviu esse homem? (...) A voz rouca de Hitler gritava (no rádio). “Esse homem diabólico está tentando desesperadamente envenenar o mundo com ódio. Para quantas pessoas ele fala? Quinze milhões – Vinte milhões? E por quanto tempo? – Vinte minutos? Você, Senhor, pode falar para centenas de milhões, por duas horas – no escuro. Os talentos que você tem, senhor Capra, não são seus, não são auto adquiridos. Deus lhe deu esses talentos, eles são presentes Dele para você, para serem usados para os propósitos Dele. E quando você não usa os dons com os quais Deus te abençoou – você é uma ofensa para Deus – e para a humanidade. Tenha um bom dia, senhor”. In: CAPRA, Frank. *Frank Capra, the name above the title*. New York: Macmillan, 1971. p. 176.

<sup>162</sup> Ibidem.

elevados e análises sociais mais profundas como *Mr. Deeds Goes to Town* [O Galante Mr. Deeds, 1936]; *Lost Horizon* [Horizonte Perdido, 1937]; *You Can't Take It With You* [Do Mundo Nada se Leva, 1938]; *Mr. Smith Goes to Washington* [A Mulher Faz o Homem, 1939]; a série de documentários *Why We Fight* [Porque lutamos, 1942 – 1945] e *It's a Wonderful Life* [A Felicidade Não se Compra, 1946], entre outros, foram responsáveis pela solidificação de uma identidade artística muito específica de Frank Capra. Para Wagner Pinheiro Pereira, muitos foram os contemporâneos que representaram ideias sócio-políticas em seus trabalhos, porém, o diretor “foi o único (...) de Hollywood que tentou construir em seus filmes um modelo em larga escala da sociedade norte-americana”<sup>163</sup>.

Toules argumenta que Capra nunca concebeu seus filmes como entretenimento casual, ele tinha em mente que os melhores filmes deveriam ter uma “pós vida”, no sentido de que deveriam servir para algo além do que representavam nas telas e durar mais que o tempo de uma sessão. O cineasta se preocupava em evitar possíveis distorções e indiferenças ao seu trabalho, buscando criar algo que fosse capaz de despertar o espectador para um sentido maior, que superava o sentido da narrativa<sup>164</sup>.

O diretor não se importava com o fato de ser definido (e se definir) como moralista. Para ele, sua perspectiva estética, construída através de um filme, era inseparável de seus ideais morais, “a escolha mais importante feita como cineasta, ele nos conta, foi dar aos seus trabalhos ‘uma firme orientação cristã’<sup>165</sup>. O que pode significar uma crença na importância da vida em comunidade, na partilha e na honestidade dos homens. Uma das principais convicções defendidas por meio da obra de Frank Capra seria a compreensão de que a democracia só gera resultados quando os indivíduos se tornam conscientes de suas responsabilidades para com ela<sup>166</sup>. Para ele, a sociedade pode ser melhor, mas isso depende de ações individuais.

Os filmes de Capra podem sim ser vistos como filmes otimistas que celebram a bondade e a ética, mas isso não significa que Capra ignore a maldade. O diretor entende que a democracia deve ser plural e critica o domínio de determinados grupos. Para ele, para que haja equilíbrio, ninguém deveria dominar postos de poder por períodos muito extensos.

---

<sup>163</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2011. p. 10.

<sup>164</sup> TOLES, George E. Frank Capra: the art of moralist. *The Canadian Review of American Studies*, Canadá, v.9, n.2, p. 249-260, set./nov. 1996. p. 250.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 251.

<sup>166</sup> TOLES, George E. Frank Capra: the art of moralist. **The Canadian Review of American Studies**, Canadá, v.9, n.2, p. 249-260, set./nov. 1996.



Seus vilões, representavam exatamente aquilo que criticava, uma elite econômica que por suas riquezas acumulavam considerável poder, mas usavam desse poder para defender apenas seus interesses egoístas e antidemocráticos. Seus mocinhos, por sua vez, se opunham quase simetricamente a isso, se colocando como indivíduos que pensam na coletividade, mesmo quando tem a oportunidade de não o fazer. Pereira destaca que os filmes de Capra

talvez fossem até um pouco ingênuos, mas esses filmes são um retrato inegável da democracia norte-americana (...), transmitindo uma sensação de segurança e otimismo em sua crença na força dos valores democráticos, na liberdade de expressão e no desejo norte-americano de progresso. Seus filmes mais representativos (...) tinham como temas centrais a confiança no poder do homem comum e empreendedor (*self-made-man*) – personificado de maneira ideal por Gary Cooper e James Stewart – que vence as dificuldades através de seu caráter, moral e determinação; a exaltação das virtudes do regime democrático norte-americano e a denúncia da corrupção dos poderosos e do capitalismo desonesto<sup>167</sup>.

O indivíduo é central na leitura social e nas narrativas de Capra. Talvez porque o próprio cineasta incorpore, com sua história de vida, o ideal individualista e meritocrático do *self-made man* tão apregoado na sociedade estadunidense. A ideia de um homem que partiu da extrema pobreza, mas que com seus valores e esforços individuais conseguiu alcançar o reconhecimento e o sucesso. Sua história, e ele mesmo, parecem salientar a ideia de que na “América” não faltam oportunidades para aqueles que sabem aproveitar e fazem por merecer. O *American Dream* poderia, afinal, ser real. Capra criava personagens que representavam um ideal americano, mas para muitos ele mesmo pode ser visto como a personificação do que é ser o americano ideal.

Capra via a si mesmo como um mediador entre as narrativas das telas e a audiência. Embora buscasse dar significado aos seus filmes, ele compreendia que filmes são uma ação de ser humano para ser humano, não de roteirista-diretor-produtor-cinegrafista ou o que quer que seja para audiência. Assim ele dizia se colocar numa posição hierarquicamente igual a de seus espectadores e compreender o filme como entretenimento, antes de qualquer outra coisa. Em 1978, o diretor deixou claro que era inteligente o suficiente para saber que não se podia transformar um filme em um tratado político ou religioso.

Pessoas vão aos cinemas para se divertir, excitar, inspirar. Elas não vão para ouvir um tratado. Você tem que dramatizar [sua ideia] com as pessoas, mas não através de sermões. O público não vai acreditar nisso. Mas eles vão acreditar em um ser humano que está tentando fazer a coisa certa por seus semelhantes, e eles vão torcer como

---

<sup>167</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. *Anais eletrônicos...* São Paulo, 2011. p. 5.

loucos por ele, se ele tiver a chance de vencer. Eles vão torcer pelo mocinho, pelo cara que tem compaixão, perdão em seu coração, por aquele bom samaritano. Esse tipo de pessoa neutraliza toda a maldade do mundo. Elas são idealistas. Elas vão cair lutando pelas causas perdidas e você vai torcer por elas. *Isso é o mais próximo que posso chegar do céu*<sup>168</sup>. (grifo nosso)

Para Lee Lourdeaux, Capra compartilha a mesma tradição social de D.W Griffith e John Ford, e como eles explorou as temáticas da lei, da família, da democracia e da decência. Apesar disso, as raízes étnicas de Capra teriam impactado seu trabalho e feito alguma diferença. Embora tão moralista quanto Griffith, por exemplo, Capra também teria trazido para seus personagens um senso italiano de compaixão. De acordo com Lourdeaux, essa preocupação familiar com os outros era um mundo étnico a parte da visão anglo-saxã da natureza humana egoísta que Griffith tinha<sup>169</sup>. Os personagens masculinos moderados de Capra, tipificados em sujeitos como Gary Cooper e James Stewart encorajam uma visão familiar baseada na imediata generosidade e compaixão para com os outros e na natureza empática, que busca compreender o lugar do outro e se opor diametralmente a natureza egoísta e obcecada pelo sucesso de seus antagonistas e até mesmo das heroínas de Capra.

Os padrões narrativos do cineasta são constantemente divididos em duas fases: os filmes anteriores a 1936 e os filmes a partir de 1936 (após ter recebido a suposta intervenção divina, portanto). Nos filmes anteriores a 1936 já é possível ver algumas das alegorias que se desenvolverão mais profundamente e ganharão mais corpo ao longo de sua carreira, incluindo seus principais filmes. Estão lá o personagem masculino moderado e gentil, a personagem feminina independente e ambiciosa com um final redentor, uma figura masculina rica e poderosa e a clássica luta de Davi contra Goliás caracterizada pela batalha do comum contra o poderoso, do gentil contra o ambicioso, do generoso contra o egoísta, do representante do povo contra o representante das classes dominantes...

Essas características juntas forjaram o principal eixo da narrativa capriana desde os seus primeiros passos até as suas comédias mais maduras, repletas de análises políticas e interpretações do mundo social. Esses personagens sugeriam o conflito central entre as necessidades coletivas e as atuações individuais. Capra foi, pouco a pouco, remontando seus sujeitos e aprendendo a configurar e reconfigurar seus personagens. Assim, acabou por oferecer interpretações elaboradas e ricas da cultura política estadunidense, fosse para concordar ou para satirizar, embora essas duas coisas nem sempre estivessem tão claras.

---

<sup>168</sup> LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*. Filadélfia. Ed: Temple University Press, 1990. p. 139.

<sup>169</sup>Ibidem, p.130.

## O início artístico: romance, família e assimilação social.

Nos catorze anos que abarcam o primeiro filme de Frank Capra, feito em 1922 até *Mr. Deeds goes to Town*, de 1936, tido como o marcador de uma nova fase de sua carreira, o diretor produziu a quantidade impressionante de vinte e cinco películas, uma média de quase dois filmes por ano em uma produtividade realmente prodigiosa, mesmo nos dias de hoje. Seus filmes abarcam justamente um período de transição e grande evolução técnica. O diretor começou no cinema mudo, mas algum tempo depois entrou na era do cinema sonoro. Os analistas e críticos de Capra constantemente tratam suas comédias como imagens sentimentais e utópicas de um Estados Unidos datado e com frequência veem suas obras sob o prisma da exaltação do anglo-americanismo, ressaltando sua posição como um romântico idealista. Para Gerald Mast:

O filme Capra-Riskin era geralmente uma peça de moralidade contemporânea espirituosa que opunha um homem bom – invariavelmente um ‘pequeno camarada’ que é ingênuo, sincero, folclórico, não afetado, não intelectual, apolítico - contra as forças sociais do mal: dinheiro, política, afetação, status social, insensibilidade humana. O “pequeno camarada” converte os hereges sociais a verdade humana, geralmente fazendo com que a heroína do filme, que personifica as falsas suposições da sociedade, se apaixone por ele. O “pequeno camarada” sai da luta não só vitorioso, mas também mais sábio sobre os caminhos do mundo<sup>170</sup>.

De Fato, muito do que Mast coloca como típico da narrativa capriana roteirizada por Robert Riskin pode ser percebido na obra do cineasta. Essa é, sem dúvida uma maneira de se apreciar o trabalho do diretor, mas está longe de ser a única. A filmografia de Capra é cheia de nuances e contradições, e mesmo em sua primeira fase, quando poucas vezes ousou abordar conteúdos político-sociais, ainda pode ser um meio de observações para a cultura política dos Estados Unidos.

Esses elementos podem ser compreendidos como algo muito mais complexo do que a mera exaltação inocente do nacionalismo americano. Podem ser vistos como uma apreciação da complexidade das forças sociais em ação nos Estados Unidos e uma interpretação do jogo político do país.

Capra começou sua profícua carreira como cineasta aos vinte e cinco anos de idade. E como a maioria dos jovens cineastas dos anos 1920, ainda não tinha muito controle sobre seus próprios projetos e menos ainda sobre o resultado final de seus produtos. No ano de 1922 dirigiu

---

<sup>170</sup> MAST, Gerald. Apud: LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorcese*. Filadelfia. Ed: Temple University Press, 1990. p. 141.

o curta *Fulah Fisher's Boarding House*, adaptado do poema homônimo de Rudyard Kipling. O poema, e o filme, descrevem um ingênuo marinheiro católico que se encanta por uma garçonete de moral controversa e acaba sendo violentamente assassinado por um outro apreciador da mesma moça. O inocente marinheiro carrega consigo um crucifixo de prata, a que recorre constantemente com toques, beijos e adorações esperando que o crucifixo o mantenha protegido dos perigos e das coisas ruins, resgatando um senso de fé e devoção.

Em 1926, já trabalhando para o famoso comediante Harry Langdon, o diretor foi responsável pela comédia muda *The Strong Man* [O Homem Forte]. Na história, Langdon é um soldado belga lutando em um *front* relativamente tranquilo da Primeira Guerra Mundial. O soldado troca cartas de amor com uma jovem chamada Mary Brown, e embora nunca tenham se encontrado pessoalmente nutrem um sentimento mútuo um pelo outro.

Em dado momento, Langdon acaba sendo capturado por Zandow e terminada a guerra o comediante viaja para os Estados Unidos como uma espécie de “faz-tudo” de seu captor. Zandow cria um show exibicionista, onde faz turnês nacionais alegando ser o homem mais forte dos Estados Unidos. Enquanto isso, o “*baby face*” Langdon nutre a esperança de encontrar sua amada Mary Brown. Sem que saiba, a encontrará graças a uma exibição que Zandow fará na pequena cidade em que vive Brown. A cidade de Cloverdale passava por uma série de conturbações sociais e havia se tornado uma espécie de Sodoma e Gomorra<sup>171</sup> desde que um clube de atrações (onde Zandow se apresentaria), havia firmado seu ponto na cidade.

O clube era visto como uma espécie de casa de perversão, que desviava os jovens do caminho do bem e desvirtuava os caminhos do povo da cidade. O pai de Mary, um pastor protestante, todos os dias fazia uma vigília com cantos e orações ao redor do clube, ouvindo em resposta zombarias e chacotas de seus proprietários e frequentadores. Todavia, o pastor seguia com fé de que derrubaria aquele espaço de perdição “assim como Josué derrubou as muralhas de Jericó”, afirmava. As “muralhas” acabam sendo derrubadas pelo inocente e infantil Langdon. Ao final, Langdon, sem querer, restaura a moralidade desvirtuada da cidade, ganhando em troca o posto de Xerife, o respeito dos cidadãos de bem e o amor de Mary Brown.

*The Strong Man* pode ser interpretado como a primeira história de Frank Capra a explorar o *American Dream*. Não por acaso, trata-se da história de um imigrante que chega aos Estados Unidos tendo nada mais que a servidão diante de si. Apesar disso, o jovem de coração gentil e perspicácia involuntária defende os preceitos morais e combate os impuros, merecendo

---

<sup>171</sup> Cidades bíblicas que estariam situadas próximo ao Mar Morto. Teriam sido destruídas por Deus, por terem se tornado um antro de pecado e corrupção.

o respeito de seus pares, livrando-se da servidão com um posto de trabalho honesto e finalizando a perfeita assimilação a sociedade estadunidense ao se casar com a doce, gentil, protestante e branca cidadã americana.



Imagem 17: Cena de Harry Langdon já como Xerife da pacata Cloverdale acompanhado de sua amada Mary Brown. Filme mudo.

Capra continua sua trajetória fazendo mais alguns filmes sob a demanda de Harry Langdon em que segue explorando os temas da moralidade, da inocência, da família e da assimilação social. Até que em 1928 lança uma outra comédia muda: *That Certain Thing* [O meu segredo], seu primeiro filme para a Columbia, e segundo Lourdeaux tem a primeira chance de sua carreira de interferir no roteiro<sup>172</sup>. Nesse filme, Capra avança na exploração da temática da família e dos conflitos e conciliações de classe. No filme, Molly é uma jovem ambiciosa que sustenta sua mãe viúva e seus dois irmãos e sonha em se casar com um milionário.

Um dia, por acaso, o destino à junta com o herdeiro Andy Jr. Andy Jr. é o beneficiário de uma milionária rede de restaurantes que pertencem ao seu pai, Andy. Rico, mimado e festeiro, a relação do jovem com o patriarca não é das melhores. E piora mais ainda quando o rapaz, numa atitude que o pai considera irresponsável e inconsequente, decide se casar com Molly, que Andy vê como uma mera alpinista social aplicando um golpe em seu filho.

O patriarca Andy, visando dar uma lição no jovem, decide deserdá-lo e cortá-lo de todo e qualquer tipo de regalia. Diante de tal repercussão, Molly decide abandonar Andy Jr. para que o mesmo não venha a sofrer as reprimendas do pai. O jovem, por sua vez, vai atrás de sua amada e os dois passam a viver com a família de Molly em um humilde bairro popular. Andy Jr. se vê

---

<sup>172</sup> LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*. Filadelfia. Ed: Temple University Press, 1990. p. 142.

responsável pelo provimento de sua esposa e família e parte em busca de trabalho, empregando-se no setor de construção civil, onde comete uma série de trapalhadas e é logo demitido.



Imagem 18: Cena em que Andy Jr. é informado por um dos funcionários de seu pai que está sendo deserdado por seu casamento com Molly. Filme mudo.

Ao perceber que os outros trabalhadores do local se encontram insatisfeitos com as ofertas de alimentação do entorno, Molly e Andy Jr. veem a oportunidade perfeita para um empreendimento que pode lhes gerar o sustento tão necessário. Ambos passam a vender refeições na obra e o negócio logo prospera, tornando-se uma empresa grande. O pai de Andy logo atenta-se para a ameaça desse empreendimento aos seus negócios. Sem saber que se tratava do investimento de seu filho e sua nora, Andy parte para o concorrente oferecendo-se para comprar a franquia rival. Andy Jr. e Molly logo buscam pregar uma peça em Andy e ensinar-lhe uma lição.

Pedindo uma quantia muito acima da oferecida por Andy inicialmente, Molly se mostra pouco disposta a vender seu negócio em franca expansão pelo preço que o magnata estava disposto a pagar. Depois de muita negociação o empresário decide aceitar o preço da jovem (que na verdade fora sugerido por Andy Jr.). Antes de fecharem o negócio definitivo, Andy Jr. se apresenta ao pai e mostra que se casou com uma mulher honrada e trabalhadora e não com uma caçadora de recompensas, e com ela construiu um negócio próspero e íntegro. O pai logo se arrepende de ter descreditado o casamento do filho e tido uma opinião tão superficial sobre Molly. O perdão é concedido e a harmonia familiar restaurada.

Nesse filme, Capra explora o melhor da essência familiar e do poder do perdão e do amor, além de recuperar noções já anteriores de conciliação de classes, ao colocar uma jovem da classe trabalhadora em uma relação com um jovem de outro nível social. Só que aqui, ao invés de a mulher ser assimilada a vida do homem rico, é o homem rico que é assimilado a vida

humilde e comunal da mulher, onde ele pode aprender mais sobre a vida em comunidade e os valores familiares, além de claro, reconstruir-se através do trabalho duro e dos esforços individuais, incorporando toda a noção de *self-made man*. É nesse filme que Capra estabelece também um de seus principais *plots*: a decisão de um jovem casal de confrontar uma figura patriarcal capitalista e poderosa.

Em *It Happened one night*, grande sucesso de 1934, que lhe rendeu o primeiro Oscar de melhor diretor, Capra retoma, com muito humor, o comprometimento de um casal em desafiar a ordem paterna. No filme, Ellie, interpretada pela bela Claudette Colbert, é uma jovem rica, mimada e intempestiva, que se casa contra a vontade do pai. O pai contrariado, faz de tudo para impedir a validação do casamento, chegando inclusive a manter a filha presa em um barco contra a sua vontade. Quando brigas e greves de fome não se mostram capazes de dissuadir o pensamento do pai, Ellie toma a perigosa decisão de fugir do barco a nado na esperança de encontrar seu marido. Ao obter sucesso na empreitada, a jovem chega à costa de Miami, de onde tenta partir rumo a Nova York. Para despistar o pai, e economizar o pouco dinheiro que conseguiu manter, a moça opta por uma viagem de ônibus.

Nesse momento, o destino une as trajetórias de Ellie e Warren, interpretado pelo grande galã dos anos 1930 Clark Gable, um jornalista recém demitido, espertalhão e incrivelmente sedutor. O jovem vê na fuga da milionária a chance de recuperar seu emprego. Assim, o casal se une e passam por uma série de infortúnios para completar sua missão. Durante o percurso, como é de se esperar, os dois acabam se apaixonando, mas uma sequência de mal-entendidos faz com que um não perceba os sentimentos do outro, deixando uma série de interpretações precipitadas entre os dois.

O pai finalmente concede a benção para que sua filha se case com o piloto que a fez desafiar suas ordens. Entretanto, os sentimentos da jovem agora são outros. O jornalista e Ellie voltam a se encontrar nas vésperas do casamento marcado, mas a série de mal entendidos que os impediam de ver os sentimentos um do outro voltam à tona e causa a briga e o afastamento de ambos. Vendo o sofrimento da filha, o pai da milionária a estimula a não se casar com o jovem piloto e buscar em Warren o verdadeiro amor. Prestes a subir ao altar, a moça toma uma decisão rebelde e foge novamente, dessa vez com a benção do pai, ao encontro de Warren. Dessa vez o amor vence e qualquer mal-entendido é resolvido para que o casal termine unido.

De novo, Capra explora o desafio a autoridade patriarcal e a conciliação de classes. Ellie é uma jovem que desafia qualquer autoridade sobre suas vontades e seu corpo, não só a autoridade do pai, como por vezes, a autoridade do próprio Warren, por quem a moça se

apaixona. Aqui não é um casal que desafia a ordem vigente e as posições sociais, já que se unem com a benção do patriarca, mas o próprio personagem feminino que desafia as convenções e qualquer tipo de autoridade sobre ela. O que é uma postura deveras progressista e contemporânea, se considerarmos com atenção.

O que parece continuar uma fórmula tipicamente capriana é a exploração da conciliação de classes ao unir a jovem milionária com o jovem trabalhador. Aqui, novamente, a moça rica é incorporada ao universo popular através da viagem de ônibus que faz de uma costa a outra do país. A jovem é apresentada a violência, ao ter sua bagagem roubada antes mesmo de entrar no ônibus, a extorsão, diante da tentativa de ter sua história explorada por aproveitadores em busca de vantagem, a fome, ao se deparar com uma mulher que viaja juntamente com seu filho sem qualquer recurso e desmaia por inanição. Mas Ellie também é apresentada a generosidade e cuidado, por meio de Warren, e a alegria e partilha da vida comunal, em uma linda cena onde todos cantam e dançam juntos no interior do ônibus.

A exploração da temática familiar e das relações sociais são tidas como centrais também nas obras imediatamente anteriores e posteriores à *It Happened One Night*. Em *Lady for a day*, por exemplo, de 1933, Annie Apple é uma senhora pobre, alcoólatra e que vende maçãs pelas ruas de Nova York para sobreviver. Annie também é uma espécie de amuleto da sorte do mafioso Dave The Dude, que só faz negócios após comprar sua maçã diária das mãos de Annie. Neste filme, a trama não gira em torno de um casal que se apaixona e questiona as relações sociais. A trama de Annie é marcada pelas complexidades das relações familiares e de classe.

Annie é mãe de uma jovem que desde pequena vivia em um colégio de freiras na Espanha. Para sua filha, a vendedora de maçãs é uma rica senhora da alta sociedade nova iorquina. A farsa de Annie se complica ao receber uma carta da filha anunciando sua vinda aos Estados Unidos para que a mãe seja apresentada a família de seu noivo, um fidalgo espanhol de família nobre. Annie imediatamente entra em desespero, pois seria impossível sustentar sua mentira diante de tal circunstância.

O socorro de Annie vem justamente de Dude, que ao perceber o sumiço de seu “talismã da sorte”, decide visitá-la para checar seu estado e se depara com a mulher em completo desalento e angústia. Annie conta-lhe os motivos de sua aflição e Dude se compadece decidindo ajudá-la. O jovem a hospeda na melhor suíte do hotel, compra-lhe vestidos, sapatos e joias e envolve todos os seus funcionários e comparsas em uma encenação que tinha como objetivo transformar Annie na mulher que ela dizia ser para a filha.



A trama, obviamente, conta com uma série de infortúnios e perseguições. Autoridades pressionadas armam vários cercos tentando prender Dude por sua atuação como um dos mais poderosos gangsters de Nova York. Os funcionários e comparsas de Dude, a maioria marginal naquela sociedade, acostumados aos redutos pouco familiares da cidade, não conseguiam incorporar de maneira adequada seus papéis de elite novaiorquina, além da chance de serem descobertos pela família do noivo da filha de Annie a qualquer momento. Todavia, como em quase todos os filmes de Capra, o milagre acontece e o plano é um grande sucesso, contando inclusive com a participação das autoridades locais, como o prefeito e o governador, que após ouvirem a história se solidarizam com a carismática Annie.



Imagem 19: Cena de *Lady for a Day* em que Dave the Dude e seu braço direito tentam convencer as autoridades locais a contribuir com seu plano de ajuda a Annie Apple. Filme sonoro.

O filme é sobre uma mulher simples e trabalhadora que vai até últimas consequências para ver a felicidade da filha. E sobre uma comunidade inteira que ao ver um dos seus em apuros criam uma imensa teia de solidariedade e generosidade. É sobre o peso das relações não consanguíneas, formada por amigos e toda a rede de apoio, e das relações familiares propriamente ditas. É sobre as esferas de poder que usam suas capacidades para o bem, para a solidariedade e para o afeto. E é quase o conto de fadas de uma mulher pobre que vive uma história de princesa por um dia. Aliás, é aludindo a ideia de conto de fadas que Dave consegue convencer as autoridades, que até pouco tempo antes o perseguiam, a esquecer as desavenças para fazer o bem ao próximo. O conto de fadas de Capra não tem princesas, mas tem nobres, ascensão social, e uma fada-madrinha pouco usual, sob a pele de um gangster poderoso que consegue convencer até seus inimigos em prol do bem alheio.

## A maturidade artística: interpretações sociais na filmografia capriana.

O primeiro filme a incluir conteúdos evidentemente políticos e sociais de Frank Capra foi provavelmente *American Madness* [Loucura Americana], de 1932. No filme, Walter Houston interpreta Thomas Dickinson, o dono de um grande banco dos Estados Unidos que enfrenta uma imensa crise gerada por um boato. O personagem de Houston é um homem gentil e honesto que busca auxiliar o maior número de clientes possível.

Um de seus funcionários, o contador Cyrill Cluett, se envolve em esquemas duvidosos de jogos e apostas e acaba devendo uma quantia absurdamente alta para um perigoso *gangster* da cidade, que cobra seus dividendos exigindo a contribuição de Cyrill numa manobra de assalto ao banco. A função de Cluett é simplesmente desarmar o sistema de segurança e arrumar um álibi sólido para a noite do assalto, para que não haja sinais de sua participação.

Durante o assalto o segurança noturno é morto e todo o capital do banco é levado. A culpa acaba recaindo sobre o caixa Matt Brown, responsável pela ativação do esquema de segurança do cofre. A trama do filme sugere que a esposa de Dickinson estaria tendo um caso extraconjugal com Cyrill e ambos teriam sido descobertos por Brown horas antes do assalto. Todo esquema foi, obviamente, armado pelo contador, para que a esposa de seu patrão se tornasse seu álibi durante o assalto ao banco. E a compreensão do caixa de que os dois estariam tendo um caso não passa de um grande engano arquitetado por Cyrill.

Todavia, Brown não se dá conta disso e ao precisar de um álibi para provar sua inocência, percebe que sua prova pode destruir o casamento de seu patrão, por quem tem uma grande estima. Numa grande confusão, Brown opta por proteger o casamento e a felicidade de Dickinson e as suspeitas recaem definitivamente sobre ele, que não apresenta nenhuma contraprova de sua inocência. O banqueiro, porém, não acredita na culpa de seu funcionário e busca convencê-lo a se defender das acusações injustas.

Depois dessa série de confusões e desventuras, um enorme boato de que o banco estaria falido após o assalto leva uma multidão desesperada à agência na tentativa de resgatar seus investimentos e salvar suas economias. Um completo desespero assola todo o banco e Dickinson recorre aos membros da diretoria, que veem a grande oportunidade de afastar o banqueiro e seus métodos arriscados e pouco ortodoxos da direção da instituição. Assim, o grupo concorda em ajudar, mas somente se Dickinson se afastar do comando de sua agência, o que ele imediatamente discorda.

Brown acaba inocentado quando a ligação de Cyrill com o gangster responsável pelo assalto é descoberta. Contra toda a turba ensandecida, um grupo inicia um movimento de

depósito, defendendo a solidez do banco e a generosidade de seu dono. Uma reviravolta acontece, a turba é controlada e o banqueiro acaba salvo pelas pessoas que ajudara sem nenhuma garantia e assumindo os riscos. Tudo termina em paz e harmonia, inclusive o casamento de Dickinson, que compreende que a relação de sua esposa com Cyrill não passava de um grande stratagem.



Imagem 20: *American Madness*. A multidão desesperada corre para o *National Bank*, após boato de falência, para recuperar seus investimentos. Filme sonoro.

A trama de *American Madness* acontece nos complexos anos pós crise de 1929, quando os Estados Unidos passavam por um de seus piores momentos. Nesse filme, Capra explora aquilo que se tornaria um de seus grandes elementos cinematográficos: a turba incontável e manipulada que se vira contra o mocinho. Valendo-se desse artifício o diretor atesta sua grande desconfiança no coletivo. Contar a história de um banqueiro bem intencionado e com princípios nesses anos pode parecer arriscado diante do caos financeiro que havia se instalado no país. Mas a mensagem simples de determinação e firmeza diante da calamidade busca ressaltar e reavivar a esperança nas instituições e em seus líderes.

*American Madness* está repleto de figuras de autoridade em seu meio, mas nenhum político. Sua *mise-en-scène*, o enorme set [de gravações] de um banco, cercado pelo estúdio, era sua arena, e nela se desenrolavam as provações e tribulações da esperança e da confiança americanas da época. [*American Madness*] estabeleceu padrões que seriam vitais para as peças políticas mais abertas de Capra mais adiante, principalmente o posicionamento do diretor em relação às massas em suas histórias. “você não pode argumentar com a multidão” em qualquer caso: uma indicação precoce do interesse de Capra na manipulação e na lavagem cerebral da população em geral. Capra retrata os efeitos do que pode acontecer se o público ficar tão desesperado a ponto de dar ouvidos a boatos e insinuações e agir como um só<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 57.

Outras leituras sobre esses fenômenos de massa e seu “efeito de manada” reaparecem em diversos filmes de Capra, como *Mr. Deeds Goes to Town*, *Mr. Smith Goes to Washington*, e *Meet John Doe*. Apesar de *American Madness* ter sido uma tentativa de Capra de abordar um tema social, este foi o único filme com esse caráter na primeira fase do diretor, mais conhecida por seus romances e comédias escapistas. Todavia, a partir de 1936 os filmes de Capra se voltam completamente para a exploração de temas políticos. Foi nessa fase que Capra fez seus filmes mais conhecidos e se tornou para muitos de seus analistas uma espécie de cronista dos Estados Unidos.

O primeiro filme deste período mais politicamente ativo do diretor é *Mr. Deeds Goes to Town*, de 1936. Neste filme, que lhe garantiu o segundo Oscar de melhor diretor, o grande galã Gary Cooper, é o inocente John Longfellow Deeds, um carismático cidadão da cidade interiorana de Mandrake Falls. O rapaz herda uma fortuna de um tio distante e é automaticamente alçado ao posto de um dos homens mais ricos de Nova York. Ao mudar-se para a cidade e assumir a herança, Deeds se depara com uma realidade perversa. Muitos o tomam como tolo e ignorante e tentam humilhá-lo ou ter vantagens indevidas explorando sua inocência, o que o coloca em uma série de situações vistas como lunáticas e degradantes para os cidadãos.

Essas situações são documentadas e divulgadas pela jornalista Babe Bennet, interpretada pela linda Jean Arthur. Babe é uma mulher inteligente e ambiciosa que se aproxima de Deeds fingindo-se de amiga e inocente e usa essa proximidade para escrever, sob pseudônimo, matérias sensacionalistas sobre o novo milionário. Sem conhecer suas verdadeiras intenções, Deeds se apaixona por Babe e fica completamente desorientado ao descobrir que justamente ela é a responsável por toda sua difamação na cidade.

Desiludido e revoltado com o comportamento das pessoas que conhecera e após ter sido ameaçado por um agricultor pobre e faminto que invade sua casa indignado com seu comportamento errático e excêntrico, conforme era reportado pelos jornais, Deeds toma uma decisão audaciosa. O jovem decide doar todos os seus bens aos mais necessitados, fazendo uma espécie de reforma agrária, usando seu dinheiro para comprar e doar terras, gerando renda e trabalho para os mais carentes.



Imagem 21: Multidão de trabalhadores pobres se aglomeram em frente à casa de Deeds (cujas arquitetura lembra a Casa Branca) para se candidatarem no projeto criado a partir da doação de sua herança. Filme sonoro.

Esse comportamento faz com que pessoas ligadas ao falecido tio, que buscavam meios de se apropriar da herança de Deeds, o acusem de insano e movam um processo para interdição e transferência de bens. Deeds, frustrado e amargurado, não procura se defender e ouve em silêncio as acusações contra ele no tribunal. Babe, arrependida de ter contribuído para a derrocada de um homem íntegro, implora para que o milionário reaja e tenta desesperada argumentar em sua defesa, convidando os trabalhadores ajudados por ele a fazer o mesmo.

Diante de tamanho apoio, Deeds começa a sua defesa e busca provar que loucos são os que o acusam. Maldosos, egoístas e ambiciosos, são incapazes de olhar com empatia e justiça para o próximo não possuindo qualquer senso coletivista. O argumento de Deeds é corroborado pelo juiz e aqueles que tentaram prejudicá-lo acabam não tendo sucesso. O filme termina com o herói recebido nos braços do povo e coroado com o amor de Babe.

Em 1938 Capra lança *You can't take it with you* [Do mundo nada se leva], que lhe garantiu o terceiro Oscar de Melhor Diretor e segundo de Melhor Filme. Nessa comédia, o diretor volta a explorar duas das temáticas que mais simbolizaram a primeira fase de sua carreira: as relações familiares e a decisão de confrontar uma figura patriarcal com grande poder e riquezas. No filme, James Stewart faz par romântico com Jean Arthur e dão vida a Tony Kirby e Alice Sycamore. Tony é filho de Anthony P. Kirby, um homem extremamente ambicioso que planeja ampliar seus negócios criando um grande monopólio que levará seus concorrentes a falência.

Para tal, Anthony inicia a compra de todos os imóveis e terras ao redor de seu concorrente. O plano de Kirby é ameaçado por Martin Vanderhof, um senhor extrovertido e crítico patriarca da família Sycamore, que se recusa a vender sua casa e satisfazer as vontades

de Anthony, fazendo com que o mesmo inicie uma série de artimanhas com o objetivo de convencer seu opositor a mudar de ideia.

O choque entre as duas famílias é inevitável e acaba prejudicando o relacionamento de Alice e Tony. O filme é permeado de conflitos e desavenças entre os dois clãs, numa espécie de Romeu e Julieta cômico. Ao final, como é de se esperar de um filme de Frank Capra, tudo se ajeita, a harmonia entre as duas famílias vigora e as tensões são superadas em nome da felicidade do jovem casal. Novamente, os valores idealistas e os sentimentos familiares podem transformar as pessoas e a realidade ao redor.

Apesar do filme, à primeira vista, ter uma trama aparentemente despreocupada e apolítica, focando muito mais no romance, nos conflitos e na comédia das relações entre duas famílias, Capra não deixa de inserir alguma dose de crítica. Como vemos no diálogo a seguir entre Penny, uma escritora amadora, que no filme é mãe de Alice, e Martin Vanderhof, seu pai. O diálogo entre Penny e Martin parece um apêndice do filme, uma oportunidade aproveitada pelo diretor para inserir uma crítica que pode ter uma grande relação com o posicionamento pessoal do próprio Capra.

Na cena, Penny está sofrendo com um bloqueio de escrita e não consegue achar solução satisfatória para alguma situação que a personagem de seu livro vive em um monastério. Até que em dado momento, Martin inicia uma conversa com a filha de forma despreocupada, sentado em uma cadeira, enquanto mexe em alguns objetos. Dá-se o seguinte diálogo.



Penny, por que você não escreve sobre algum desses “ismos”?



Ismos?



O comunismo, o fascismo, o xamanismo...



Hoje em dia todo mundo tem um “ismo”.



Deve ser alguma doença contagiosa.



Sim, é bem contagiosa.



Basta criar um “ismo” e tudo vira uma beleza.



Farei com que Cynthia tenha um “ismo” no monastério.



Por que não? Mas faça com que ela tenha um “americanismo”.



Que ela fale sobre a história americana.



John Paul Jones, Patrick Henry, Samuel Adams



Washington, Jefferson, Monroe, Lincoln, Grant



Lee, Edison, Mark Twain



Quando as coisas ficavam feias, eles não inventavam um “ismo”



Lincoln disse:



“Mal a ninguém e bem a todos.”



Agora eles dizem: “Pensem como eu ou eu o destruo.”

Imagens 22: Cenas de *You Can't take it with you*.

Logo após, *You Can't take it with you*, Capra lançou um de seus filmes mais clássicos, e mais controversos. *Mr. Smith Goes to Washington*, de 1939, parece uma sequência mais politicamente ativa e rebelde de *Mr. Deeds Goes to Town*. No filme, Jefferson Smith (novamente James Stewart), é um simples líder de escoteiros que acabou sendo indicado pelo governador de seu estado para ocupar uma cadeira vaga no Senado Federal. O motivo, como

logo ficamos sabendo, é justamente sua inocência e pouca experiência, que não atrapalhariam os planos corruptos do governador e de outros senadores, que buscavam ter vantagens ilícitas na construção de uma represa. Ao mesmo tempo, a inocência e gentileza é o que fazia Smith ser amado pelas crianças e isso poderia se transformar em um apelo para mais votos. O que fazia do jovem a opção ideal para o cargo.

O senador Joseph Paine, antigo amigo pessoal do falecido pai de Smith, acaba assumindo o papel de padrinho político do mais novo parlamentar de Washington, e faz parecer que tem um sentimento paternal genuíno pelo jovem.

Ao chegar em Washington, Smith fica extasiado. Passeia encantado e contagiado pelos grandes símbolos da democracia americana, como o Lincoln Memorial e o Capitólio, sede do poder legislativo estadunidense. Em cenas de exaltação, que buscam explorar todo o americanismo através das imagens, Smith busca as referências para exercer bem seu novo cargo, sabendo citar Jefferson e Lincoln de cor.



Imagem 23: Cena de Mr. Smith apontando admirado para o Capitólio de seu gabinete no Senado Federal.

Sem experiência no grande xadrez político dos altos postos de poder, o senador passa a ser assistido pela sua secretária parlamentar, Clarissa Saunders (novamente Jean Arthur), que no início o trata com boas doses de sarcasmo. Apesar disso, Smith passa a se interessar mais pelo funcionamento dos projetos de lei e suas tramitações no Senado e se empolga com a ideia de criar uma proposta que beneficie todas as crianças dos Estados Unidos.

O que Smith não imaginara é que justamente o seu projeto ameaçaria os planos desonestos de Joseph Paine que, na verdade, nada mais é que um subordinado comprado pelo grande magnata da imprensa Jim Taylor. O acampamento que Smith propunha fazer ficaria exatamente no mesmo ponto em que os dois buscavam construir a represa superfaturada. Para manter seus planos, Taylor passa a usar todo seu poder, influência e veículos de comunicação



para difamar e espalhar falsas notícias sobre Smith, tentando fazer com que seu projeto de lei não tramite antes do da barragem.

Começa aqui o imenso e desigual duelo de Davi contra Golias, do indivíduo contra todo o sistema e estruturas de poder. De um lado, o idealista Jefferson Smith, com apenas Saunders ao seu lado, do outro o poderoso Jim Taylor, com todo seu dinheiro e um gigantesco aparato de comunicação contra seu adversário. O filme se tornou um grande clássico do cinema, apesar de ter gerado uma certa controvérsia na época de seu lançamento, por representar uma imagem tão corrupta das instituições americanas, chegando inclusive a ser taxado de antipatriota por alguns.

Apesar disso, *Mr. Smith Goes to Washington* se caracterizou como um dos filmes mais rentáveis da história do cinema. No ano de seu lançamento, o filme ficou atrás apenas do grande clássico *...Gone With the Wind*, e acumulou, somente nos Estados Unidos, US\$ 3 milhões de dólares em bilheteria. Esse foi o tamanho do impacto de Mr. Smith, e apesar das críticas, vindas sobretudo de alguns corredores do *stablishment* político de Washington, o filme era apresentado em escolas, suscitando debates sobre ética e cidadania. “Além disso, o estilo de democracia americana que ele exibiu foi pego em discussões sobre a premissa, a presença e a promessa do que a República poderia oferecer”<sup>174</sup>. Como resume Ian Scott:

*Mr. Smith Goes to Washington* se tornou um dos grandes filmes americanos porque alcançou o que muitos outros filmes políticos daquela época e de todas as épocas subsequentes admitidamente buscavam: significava muitas coisas diferentes para muitas pessoas, mas significava algo para todos. Também foi feito por um estúdio que, até meados da década de 1930, não tinha sido um ator importante nos bastidores de Hollywood, mas que em grande parte, graças aos esforços de Capra em conjunto com alguns escritores selecionados, conseguiu entrar na companhia dos maiores. Esse estúdio era a Columbia Pictures e sua reputação de se arriscar com material social e político não deve ser facilmente desconsiderada por sua influência e originalidade<sup>175</sup>.

*Mr. Smith Goes to Washington* apresenta um tom crítico ao papel da imprensa monopolista e aos políticos de carreira. O filme busca mostrar os danos que podem ser causados quando políticos e jornalistas se comprometem com interesses próprios e se esquecem de suas funções sociais. Apesar disso, o filme evita o tom trágico e a sensação de que nada pode ser mudado.

Trazendo como protagonista um Jefferson Smith (um nome absolutamente ordinário e sem brasão). O filme mostra as potencialidades do homem comum e propõe um exercício imaginativo ao se perguntar como seria se um desses cidadãos fosse convidado a um dos

---

<sup>174</sup> SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. P. 39.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

maiores circuitos de poder e decisão do país, munido apenas de suas convicções, inocência e fé nas instituições democráticas nacionais.

Mesmo trazendo uma ideia um tanto quanto romântica, o filme explora as tensões nacionais e oferece soluções, deixando como mensagem que com persistência e uma boa dose de idealismo é possível mudar o que parece imutável. Ou como resume o próprio Smith no filme, as batalhas perdidas são as únicas que valem a pena lutar. “O mais elogiado tratado político de Capra celebra a liberdade, o comunalismo, o bom senso e a retórica do amor ao próximo. Em outras palavras, Mr. Smith, celebra uma visão da política americana que, por si só, celebra a América”<sup>176</sup>.

Em dezembro de 1941 a base estadunidense de Pearl Harbor, no Havaí, era atacada pela força aérea japonesa. O episódio marcou a entrada dos Estados Unidos em um dos maiores conflitos bélicos do século XX: a Segunda Guerra Mundial. Capra, aparentemente, tinha uma opinião formada sobre a ascensão de ideias fascistas no período. E em 1941 lança seu último filme<sup>177</sup>, antes de ingressar nas Forças Armadas dos Estados Unidos e somar nos esforços de guerra: *Meet John Doe*. O filme começa com a destruição de uma placa onde se lê: “uma imprensa livre significa um povo livre”. Em seu lugar é colocada uma outra placa que diz: “*The New Bulletin*: um jornal simplificado, para uma era simplificada”.

Ann Mitchell é uma jornalista que trabalha no jornal agora transformado em *The New Bulletin*, e acaba ser demitida pelo novo editor chefe. Revoltada com a situação, em um ato de raiva e desespero, publica sua última matéria, contando a história de um sujeito chamado John Doe<sup>178</sup>, um homem cético e amargurado que anuncia que pretende se suicidar, jogando-se do prédio da prefeitura, na noite de Natal. O ato seria um protesto contra tudo que ele achava errado naquela sociedade.

O engodo de Mitchell tem um efeito imenso e chama a atenção de políticos locais, do público e de outros veículos de mídia. Diante da repercussão, a jornalista é chamada de volta ao seu antigo emprego, onde revela que tudo não passou de uma farsa para se vingar de sua demissão. Após alguma reflexão, o jornal vê na história uma possibilidade de aumentar seu poder e ampliar o número de vendas diárias, e decidem levar a mentira adiante. A partir desse

---

<sup>176</sup> SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. P. 26.

<sup>177</sup> Na verdade, antes da Guerra, Capra também dirigiu uma comédia chamada *Arsenic and Old Lace* (Esse Mundo é um Hospício), a produção era uma tentativa do diretor de manter suas finanças pessoais positivas enquanto seus rendimentos permaneceriam reduzidos por seu alistamento no Exército. O propósito do filme não gerou o efeito esperado e por razões contratuais ele só pode ser lançado após o fim da guerra.

<sup>178</sup> João Ninguém, que é uma terminologia usada diversos meios para se referir a alguém cuja identidade não foi identificada ou se encontra em estado de indignância, sem possuir qualquer possibilidade de identificação.

momento, Ann e o editor passam a procurar por alguém que possa incorporar o personagem de John Doe.

Após algumas entrevistas, optam por John Willoughby (interpretado pelo galã Gary Cooper). Willoughby é um ex-atleta de Beisebol que após uma grave contusão no braço se viu obrigado a abandonar o esporte se tornando um morador de rua nômade. O pobre rapaz aceita o papel após um acordo que prometia pagar-lhe o suficiente para tratar sua lesão, permitindo-lhe voltar aos campos. Assim, ele assume a persona de John Doe e passa a rodar o país dando entrevistas e fazendo discursos, tornando-se muito querido e iniciando um movimento ideológico de massas que ganha corpo nos Clubes John Doe, que basicamente pregam mais empatia e solidariedade com o próximo e convida todos a criar uma rede de apoio e ajuda mútua entre vizinhos.

É interessante perceber o movimento que se tem nos bastidores da imprensa e os interesses que a figura de Doe passa a representar. O grande magnata D.B Norton, dono de um imenso conglomerado de mídia que inclui o jornal de Mitchell, logo percebe o potencial político de Doe, e acredita que o personagem é capaz de eleger qualquer pessoa. A perspectiva de Willoughby também passa a mudar a partir do contato com as pessoas e da transformação que o movimento Doe começa a gerar ao seu redor.

Em uma cena marcante, John tinha sido abordado por um adversário de Norton que lhe ofereceu uma quantia generosa em dinheiro para que revelasse a farsa em um discurso que faria em rede nacional, algumas horas mais tarde, prejudicando assim o jornal rival. A proposta pareceu tentadora e um acordo prévio foi estabelecido. Minutos antes do discurso, Ann lhe passa o texto e revela que aquele movimento, apesar de ter começado com uma mentira, tornara-se algo profundo e verdadeiro e aquele discurso tinha um significado para ela, pois representavam as crenças pessoais de seu falecido pai, o homem mais admirável que já conheceu.

Os instantes que antecedem o discurso são tensos e Capra conduz a sequência sem permitir que o espectador antecipe o que John irá falar. Se revelará a farsa por dinheiro, ou se lerá o discurso cheio de significado de Ann. A atuação de Cooper é toda conduzida sobre a expectativa e a dúvida. O ator gagueja no início, enquanto o suor frio escorre em seu rosto, como se não tivesse decidido claramente o que fazer. Doe opta pelo discurso de Mitchell e embora hesitante no começo, passa a ganhar confiança e revelar uma grande crença nas palavras que pronuncia, falando com cada vez mais firmeza e paixão. A mensagem é genérica e

caracteriza-se por ser uma grande ode ao individualismo, colocando sobre as pessoas as responsabilidades de buscar soluções para os problemas e desigualdades da sociedade.

Não demora para que Willoughby descubra os planos de Norton de se tornar presidente às custas da ideologia de Doe. O plano é revelado por Connell, um funcionário de Norton, em um bar. A cena de revelação tem um tom ufanista e começa com Connell declarando seu amor pelo país dizendo que sua fraqueza é a bandeira dos Estados Unidos da América e que o Hino Nacional mexe com todo seu corpo. Ele revela como lutou patrioticamente na Primeira Guerra e também lá viu seu pai morrer. Em uma cena longa, o veterano declara todas as grandezas dos Estados Unidos e os motivos que fazem dele um grande país.



Amo este país



Amo sua bandeira



Me agrada o que temos. Me agrada...



Podes dizer e fazer o que quiseres



Sem que te cravem uma baioneta



Isso é bom.



Não queremos que ninguém mude isso, não é verdade?



Se alguém tenta, eu fico louco...



Louco de pedra



E agora, John, eu estou furioso.



Pelo que fazem aos outros, não só a mim.



Me enfureço por um tal de Washington



E por um tal de Jefferson, e por Lincoln



São os faróis, John.



Os faróis de um mundo em brumas.

Imagens 24: Cenas de *Meet John Doe*.

A seguir Connell sugere que há muito mais envolvido nos clubes John Doe do que Willoughby imagina. John imediatamente discorda e diz que D.B tem se comportado de maneira exemplar em relação aos clubes. Ao que Connell continua.



Você gosta da ideia desses clubes. Não é verdade?



- Sim, claro.  
- Não o culpo, eu também.



É um milagre maravilhoso.



Que só poderia acontecer aqui...



nos Estados Unidos.



Me parece fantástico.



Eu, Connell, o insensível, acho que é fantástico.



Agora imagine que um certo verme



Que começa com as iniciais D.B



Pode tentar manipulá-los para chegar à Casa Branca



E apertar os torniquetes



E apagar a luz destes faróis que brilham pela noite.

Imagens 25: Cenas de *Meet John Doe*.

Connell termina dizendo que pessoas como D.B Norton são como lobos, que devoram os John Does. A partir daí Capra passa a criticar diretamente a imprensa e como as pessoas podem perder a capacidade de enxergar perversidades, tornando-se facilmente manipuladas pelos donos do dinheiro e do poder. Ao tentar revelar publicamente a trama de Norton, John acaba completamente desacreditado e humilhado por suas forças midiáticas e paramilitares. O ato final do filme foi um grande tema para Capra, que simplesmente não conseguia acertar o tom e chegar a um desfecho satisfatório<sup>179</sup>. Finais foram regravados diversas vezes, inclusive depois do filme lançado.

Na ideia inicial, o descrédito de Willoughby, que resulta no desaparecimento dos clubes e da ideologia de John Doe faz com que o atleta se sinta impelido a cumprir a promessa inicial e se jogar do prédio da prefeitura, o que seria deveras surpreendente para um filme de Capra, que passou a vida evitando finais trágicos. A escolha acaba sendo outra, John chega a subir no alto da prefeitura com a intenção de cumprir sua promessa, com esperança de que sua morte restaurasse o sentimento de solidariedade de todo o movimento Doe, mas é interpelado por D.B, que informa que é capaz de fazer com que seu corpo desapareça em segundos fazendo com que sua morte não seja anunciada e, portanto, não tenha nenhum impacto.

John também é interpelado por Ann, que implora que ele repense e argumenta que o movimento pode ser restaurado sem que ele precise morrer para isso. Se referindo implicitamente a Jesus Cristo, ela diz que outro homem já morreu por aqueles ideais exatamente para que outros não precisassem fazer o mesmo. O argumento de Ann reverbera na voz de fundadores de Clubes Doe que defendem a vida de John, que finalmente decide viver e termina nos braços de sua amada, nutrindo a esperança de reviver um movimento de empatia e solidariedade. Perguntado em uma ocasião se não seria mais verossímil e menos melodramático e óbvio cumprir a promessa de morte de Doe, Capra respondeu bem humorado que simplesmente não podia matar Gary Cooper<sup>180</sup>.

Pode se argumentar, de fato, que o tom do filme é de dramalhão e que Capra lança mão de muitos clichês e lugares comuns. Todavia, há que se considerar que naquele momento a guerra ganhava contornos dramáticos. O fascismo varria os continentes e a resistência inglesa, russa e chinesa sobreviviam aos trancos e barrancos. A França não tivera a mesma sorte e já em 1940 havia sucumbido as forças nazistas.

---

<sup>179</sup> SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

O objetivo de Capra é justamente refletir sobre o avanço da ideologia fascista sobre o território estadunidense e lembrar os valores americanos. Sem dúvida o filme é uma crítica clara a toda estética e concepção de fascismo tendo na figura de D.B Norton a representação de uma espécie de Hitler estadunidense, que poderia ser derrotada apenas através de um espírito coletivista, justo e solidário, representado por um João Ninguém e seus clubes.

### Os padrões narrativos e os aspectos políticos da filmografia de Frank Capra.

Capra constrói uma visão de democracia e traduz esses pensamentos em imagens e símbolos que passam a compor e constituir elementos de sua narrativa. De acordo com Scott, esse foi um fenômeno tipicamente hollywoodiano, que tentou desenvolver uma noção de democracia infundindo em sua produção de temas políticos um determinado senso de história. Essa ação tinha como objetivo oferecer uma dimensão de tradição democrática que não haveria igual em outro lugar. Traduzindo: Hollywood tentou oferecer sua própria versão de Destino Manifesto e excepcionalismo<sup>181</sup>.

Esse processo de construção ideológica por meio do cinema era extremamente importante em um contexto de conturbações sociais, como os anos 1930, em que a realidade social do país acabava colocando dúvidas sobre o grande experimento democrático americano. Os filmes políticos do período acabaram por dar um tom nacionalista e/ou triunfalista as suas histórias, mas o que eles, em geral, tinham em comum eram símbolos reconhecíveis, sobre os quais os principais elementos da história estadunidense se construíram. Não por acaso, muitos marcos e figuras que aparecem em *Mr. Smith goes to Washington*, por exemplo, reaparecem em muitos outros filmes contemporâneos a ele.

A atuação de Capra como uma espécie de intérprete da democracia americana, todavia, não deixa de ser um aspecto interessante, tendo em vista que ele defendia seu trabalho como entretenimento e comédia, antes de qualquer coisa. Embora, como podemos ver, esse entretenimento estivesse marcado por uma imersão nas questões políticas e sociais do país. Capra conseguiu expandir as dimensões sociais de um filme para além dos padrões de roteiro, dessa forma, temos como resultado o produto tipicamente capriano, em que humor, entretenimento e romance se articulam perfeitamente com diferenças sociais, conversões

---

<sup>181</sup> SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 28.

políticas e transformações sociais, tudo isso coroado com as forças do bem vencendo o mal no final.

Esses componentes foram a chave do sucesso de Capra durante os efeitos da Depressão dos anos 1930, o que faz com que alguns de seus intérpretes vejam suas obras como simpáticas ao *New Deal* e de alguma forma defensoras de seus pontos principais. Filmes como *American Madness*, *Mr. Deeds Goes to Town*, *Lost Horizon*, *Mr. Smith Goes to Washington*, e mesmo filmes menos articulados com a fase visivelmente ativa politicamente de Capra, como *Lady for a Day* e *It Happened One Night* exploram vastamente temáticas sociais e políticas. E compõem o panorama do que seus críticos se acostumaram a apelidar de “*Capracorn*”.

O que se pode perceber de fato, é a sensibilidade de Capra em explorar temas em evidência no momento, como a riqueza e o poder, não apenas a partir de suas estruturas, agentes e instituições, mas a partir do contato dessas com o homem comum e da capacidade deste de transformá-las tornando-as melhores e mais justas. Portanto, temos a modificação das estruturas de poder, riqueza e megalomania, banhadas por boas doses de populismo tornando-se as bases ideológicas de Capra durante os anos difíceis de depressão, oferecendo perspectivas de segurança e superação.

Não obstante, essas relações não determinam uma associação direta entre Capra e a defesa do *New Deal* ou mesmo da própria figura de Roosevelt. Para Scott, Capra nunca foi um *New Dealer*, embora seu principal roteirista e parceiro de anos, Robert Riskin, fosse<sup>182</sup>. Capra não era sequer um fã de Roosevelt, a despeito de alguns poucos encontros ocasionais entre os dois e de Capra nutrir um certo respeito pela figura carismática do presidente, em diversas oportunidades o diretor se declarou um eleitor republicano.

Isso passou a levantar suspeitas de que por baixo de uma primeira camada um tanto quanto populista, os filmes de Capra defendessem também uma agenda um pouco mais conservadora, se opondo as modificações sociais e de costumes que o movimento modernizador do *New Deal* impulsionou. Para Richard Griffith, os filmes do diretor foram capazes de sintetizar os dilemas da classe média durante as modificações do *New Deal*, daqueles cujo “senso de propriedade não haviam sido destruídos pela depressão”<sup>183</sup> e que expressavam suas discordâncias e oposições aos experimentos da administração.

De acordo com Brian Neve, *Mr. Deeds Goes to Town* pode ser especialmente associado com uma agenda conservadora de oposição ao *New Deal*, pois nesse filme é possível perceber

---

<sup>182</sup>SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011.

<sup>183</sup>NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.



o lugar que Capra ocupa como um republicano que se coloca contra os excessos federais do “segundo *New Deal*”<sup>184</sup>. Capra mesmo chegou a dizer que votou “contra FDR em todas as oportunidades, não porque não [concordava] com todas as suas ideias, mas porque [pensava] que ele estava ficando grande demais para as botas do país.”<sup>185</sup>

As discordâncias de Capra com a condução política de Roosevelt não seria tanto um anseio nostálgico de recuperar um comportamento passado ameaçado pelas forças da modernização, mas uma desconfiança em relação à extrema regulamentação e mecanização da sociedade, que poderia conduzir o país a percepções políticas autoritárias, e ele era “apaixonadamente contra qualquer forma de ditadura”<sup>186</sup>, como garantiu.

Se *Mr. Deeds* de fato pode causar uma primeira impressão simpática a conceitos como distribuição de riqueza, por exemplo, uma análise um pouco mais sofisticada poderia mostrar a perspectiva de um indivíduo se rebelando contra o sistema social, político e jurídico do país. Deeds é difamado pela imprensa, perseguido por charlatões através do sistema de justiça, dado como louco e incapaz de tomar as próprias decisões.

Tudo isso o faz parecer inadequado para a vida de valores urbanos e cosmopolitas. “Para Capra e Riskin, então, esses eram reflexos do mundo moderno, um mundo que está uma vida longe das tradições do passado recente, que ainda parecem estar embutidas na cidade natal de Deeds, Mandrake Falls”<sup>187</sup>. Dessa forma, Deeds pode também ser visto como a corporificação da crítica ao desaparecimento de certos valores nos Estados Unidos de Roosevelt. Sintetizando:

O filme, portanto, não apenas estabeleceu uma tentativa mais concentrada, por parte de Capra e Riskin, de investigar as forças em ação na vida americana moderna; também suscitou pensamentos de que algo mais contencioso e problemático estava ocupando a mente de seus criadores. Isso não os impediu de reconciliar a decência e bom senso de Longfellow com uma conclusão triunfante dos eventos, no entanto. Longfellow ganha o dia em seu comparecimento ao tribunal onde, agonizando com sua defesa, ele finalmente fala em nome do “camarada” comum e conquista o coração de Babe Bennet<sup>188</sup>.

Para Neve, os principais filmes de Capra articulam um conjunto de princípios centrais para os compromissos democráticos da política americana, e carrega também a crítica ao poder urbano e corporativo, mantendo uma relação com perspectivas populistas do final do século XIX. Para o autor, esses valores estavam já perdidos na década de 1930, “no sentido de que o

---

<sup>184</sup>Ibidem.

<sup>185</sup>Ibidem.

<sup>186</sup> NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011. p. 60.

*New Deal* representou o início do grande governo, e do reconhecimento pelo governo da legitimidade da corporação e da força de trabalho e a consulta da opinião intelectual”<sup>189</sup>. Foi contra esse movimento que Capra estabeleceu suas bases e é contra esse movimento que o herói de Capra se levanta, com poucas chances de vitória. “Como [John] Ford, Capra usa as convenções e formas de Hollywood para sugerir seus próprios sentimentos sobre o indivíduo na América; ele aceita o capitalismo e o materialismo, mas mostra o quão difícil essas forças pervasivas são para o indivíduo, privada e publicamente”<sup>190</sup>.

Capra encerrou sua carreira como cineasta na década de 1960, com três Oscar de Melhor Filme em suas prateleiras (*It Happened One Night*, *Mr. Deeds Goes to Town* e *You Can't Take it With You*). Na década seguinte se dedicou a elaboração de suas experiências profissionais e pessoais em uma autobiografia. Nos anos 1940, após o ataque a Pearl Harbor, Capra se juntou as forças militares estadunidenses, buscando colaborar – por meio da criação fílmica- nos esforços de guerra.

Sua dedicação na luta contra as forças do Eixo, através da propaganda, fez dele um componente importante no arsenal militar da Segunda Guerra Mundial. Como resume Thomas Doherty: “como historiador do tempo de guerra e diretor da política do pós-guerra, Frank Capra estava lá na criação”<sup>191</sup>. As bases de seu trabalho tiveram toda a influência do trabalho daqueles que lutava contra. A cineasta alemã Leni Riefenstahl se tornou uma de suas principais referências na arte da propaganda política. O choque causado na primeira vez que assistiu *Triumph des Willens* [O Triunfo da Vontade, 1935], logo após ter sido recrutado, em 1942, pautaram sua atuação como cineasta militar.

Ian Scott argumenta que o que Capra apreciou em *Triumph des Willens* pode ser sempre um foco de discussão, mas que se tratou menos do conteúdo do filme e mais das ideias composicionais contidas nas imagens, e salienta que: “ele não compreendeu o imagético do filme porque ele simpatizava, em alguma instância, com sua mensagem política [...], sua perspectiva se deu a partir de uma apreciação prática e composicional”<sup>192</sup>. Scott conta que “como diretor, Capra ficou impressionado pelo modo de orquestração do espetáculo de Riefenstahl, pela grandiosidade, pelo imagético mítico. O diretor mais tarde descreveu [*Triumph des Willens*] como o melhor filme de propaganda já feito e contou em uma entrevista

---

<sup>189</sup> NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>190</sup> NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.

<sup>191</sup> DOHERTY, Thomas. *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. Nova York: Columbia University Press, 1993. p. 70–1.

<sup>192</sup> SCOTT, Ian. Frank Capra and Leni Riefenstahl: politics, propaganda and the personal. *Comparative American Studies*, v. 7, n. 4, p. 285-297, 2009. p. 286.

a Bill Moyers em 1982 que: ‘o poder do filme mostrou que eles sabiam o que estavam fazendo. Eles entenderam a propaganda, e entenderam como alcançar as mentes’<sup>193</sup>.

Portanto, não se tratava do conteúdo político ou das crenças de que Leni Riefenstahl defendia em seu filme, mas da maneira como ela falava. Como ela conseguia criar um imagético capaz de convencer as pessoas acerca de algo, mesmo que Capra considerasse o que ela defendia, de modo geral, desprezível. E foi justamente esse tipo de olhar para o trabalho de Riefenstahl, que permitiu que Capra o usurpasse, usando um material que foi feito para exaltar o nazismo, para criticar toda a noção de Terceiro Reich e Hitler.

A intensidade e brutalidade desse conflito e sua imersão na documentação dos horrores da guerra fizeram com que Capra passasse por um período difícil de readaptação artística quando tudo foi concluído. Enquanto muitos diretores passaram por um intenso processo de transformação tentando elaborar de forma crítica suas experiências de guerra e criar uma nova imagem acerca da natureza humana através de filmes, Capra tentou buscar nos momentos pré-guerra, suas referências. O diretor voltou as temáticas espirituais e reviveu suas certezas nas competências e valores do homem comum, em uma última tentativa de relatar o bom da humanidade e escapar das algemas e desespero da Guerra que ele tanto se esforçou pra registrar.

---

<sup>193</sup> SCOTT, Ian. Frank Capra and Leni Riefenstahl: politics, propaganda and the personal. *Comparative American Studies*, v. 7, n. 4, p. 285-297, 2009. p. 286.

## CAPÍTULO 4: O FRONT INTERNO DE FRANK CAPRA

Quando a guerra se tornou uma realidade nos Estados Unidos, Frank Capra era um dos diretores mais conhecidos e respeitados do país. Aos 44 anos de idade, já ostentava três estatuetas do Oscar e era milionário. Capra, além de grande artista, se mostrava também um exímio político e já tinha assumido mandatos à frente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas e na Associação de Diretores de Cinema, contribuindo para a solidificação dessas duas instituições nos seus primeiros anos de vida e equilibrando interesses, muitas vezes divergentes, entre os dois grupos<sup>194</sup>.

À medida em que a guerra se aproximava, e uma participação mais efetiva dos Estados Unidos no conflito ganhava contornos mais sólidos no debate público, Capra passou a organizar sua vida e a planejar um afastamento de Hollywood. O diretor queria assegurar suas reservas financeiras e começou a gravar um filme que pudesse ser produzido rápido e lhe gerar algum lucro. Há uma semana da conclusão de *Arsenic and old lace* [Este mundo é um hospício], os Estados Unidos declaravam guerra ao Japão. Cinco dias depois, Capra ingressava no *Signal Corps* com a patente de Major do Exército<sup>195</sup>.

As inclinações políticas de Capra, que podem ter sustentado tal decisão, eram difíceis de se medir. Seus filmes misturavam humor, romance e reflexões sociais, porém, quase sempre de maneira genérica ou abstrata, tornando difícil perceber qualquer posição política sólida e constante. Em 1935, Capra visitou a Itália e expressou certa admiração pela autoridade de Benito Mussolini (que era um apreciador de seus filmes). O sentimento logo arrefeceu, diante dos eventos que se sucederiam. Na Guerra Civil Espanhola, todavia, ao contrário de muitos de seus colegas de profissão, o diretor tomou o lado franquista<sup>196</sup>.

Ao visitar a Rússia, em 1937, foi recebido com pompas e honrarias, que foram retribuídas com “expressões de entusiasmo pelo stalinismo e de desprezo pelos ‘chefões do cinema’ nos Estados Unidos”<sup>197</sup>. Em geral, manifestava certa oposição à figura de Roosevelt e ao movimento modernizador do *New Deal*, uma repulsa desenfreada contra comunistas, e um desdém por capitalistas. Os impulsos de Capra eram costumeiramente contraditórios e

---

<sup>194</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 10.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Ibidem, 20.

<sup>197</sup> Ibidem.

apaixonados. “Ao longo de toda a década de 1930, suas inclinações políticas haviam sido definidas mais por seu temperamento forte do que por qualquer consistência ideológica”<sup>198</sup>.

Capra, contudo, foi um dos cineastas que melhor percebeu a potência do cinema e um dos que mais usou sua função de diretor para exhibir uma leitura da vida política e social de seu país. Após deixar o seu mandato como presidente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, o diretor continuou a exercer um papel ativo na organização e em 1941 se juntou ao Conselho de Pesquisa da Academia em uma reunião com o filho do presidente Roosevelt, James, para formalizar os planos de produção de uma série de novos filmes de treinamento para o *Signal Corps*. Esse movimento marcaria a primeira aliança formal entre Hollywood e Washington<sup>199</sup>.

Com o estourar da guerra Capra ingressaria efetivamente nas Forças Armadas por meio do *Signal Corps*. O diretor fora designado para o comando de Richard Schlossberg, que o recrutara juntamente com Sy Bartlet. O *Signal Corps* vinha produzindo filmes para o Exército desde 1929 e Schlossberg tentou submeter Capra ao mesmo tipo de espera que viria a submeter William Wyler algum tempo depois. Foi preciso a interferência direta do general Marshall, grande entusiasta do uso do cinema para fins militares<sup>200</sup>, para que Capra deixasse de estar sob o domínio de Schlossberg e passasse para o comando do general Frederick Osborn.

Osborn vinha de uma família rica de Nova York e se tornara chefe da *Moral Division*, setor do Exército responsável por todos os filmes produzidos para fins propagandísticos civis ou militares. O general acabou se tornando um dos principais aliados de Capra na hierárquica estrutura do Exército e apoiou com ânimo da ideia de se criar um cargo específico para alocar o diretor hollywoodiano<sup>201</sup>. Em fevereiro de 1942, Capra recebeu diretamente de Marshall sua primeira missão. O general o designou como responsável pela produção de uma série de filmes que ficaria conhecida como *Why We Fight*.

---

<sup>198</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 20.

<sup>199</sup> Ibidem, 31.

<sup>200</sup> “Entre os integrantes do alto escalão do governo Roosevelt, Marshall era o que nutria a visão mais nítida, ainda que militar, do papel essencial que o cinema poderia representar na guerra. Ele o encarava como um meio capaz de conquistar para o Exército a confiança fervorosa não só da população civil, mas também de seus próprios recrutas. Uma década antes, como um dos líderes do Corpo de Conservação Civil de Roosevelt, Marshall exibira filmes nas laterais de caminhões para os trabalhadores e sabia que essa era uma forma eficiente e econômica de motivar e inspirar as pessoas. Ademais, ele estava disposto a delegar a cineastas profissionais, sobretudo Capra, o poder de tomar quase todas as decisões importantes relacionadas a um programa de propaganda para a guerra”. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 69.

<sup>201</sup> Ibidem.

Nos meses que antecederam Pearl Harbor, o Exército havia iniciado um programa educacional voltado para os recrutas que chegavam às Forças Armadas. O programa era composto por uma série de quinze palestras que tratavam de história militar a partir das consequências da Primeira Guerra Mundial até 1939<sup>202</sup>. Segundo Mark Harris, “as sessões foram concebidas não apenas como um curso intensivo de história recente, mas como afirmação inspiradora dos princípios democráticos que estavam em jogo”<sup>203</sup>. A iniciativa não cativou os soldados. Era considerada enfadonha e pouco relevante para a maioria deles, “muitas vezes eram recebidas com vaia e escárnio”<sup>204</sup>.

Marshall, considerava aquilo um contrassenso e se tornou o maior entusiasta de um programa de renovação do treinamento militar do Exército. O *Signal Corps* resistia a qualquer iniciativa de tornar os filmes de treinamento mais atraentes e divertidos, com tramas, personagens, trilhas sonoras ou qualquer outro tipo de linguagem que não fosse estritamente técnica e militar. Marshall, ignorou essas preferências e tinha por objetivo substituir os velhos filmes de treinamento por filmes mais empolgantes que fossem capazes de atrair e prender a atenção de jovens cheios de energia. De acordo com Harris,

O general assistira aos filmes do Exército feitos por documentaristas e, segundo Capra, “não gostou. Ele achou que não eram profissionais o bastante. Não causavam o impacto que ele queria. [...] então ele disse: ‘Se eu fico doente, vou a um médico. Se quero fazer um filme, por que não ir aos caras que fazem filmes?’”<sup>205</sup>

Recordamos que após o ataque japonês a Pearl Harbor, o governo enfrentou questões que necessitavam de respostas urgentes, como por exemplo: de que forma manter o sentimento nacional de revanche ao ataque japonês? Como capitalizar o sentimento nacional para a participação em uma guerra que, à primeira vista, se mantém tão distante do território estadunidense? Como incentivar os soldados a lutar em uma guerra no exterior? Como treinar tropas inteiras que até pouco tempo eram apenas cidadãos comuns? Como unificar a nação em torno dos problemas externos? Marshall acreditava que a resposta para muitas dessas perguntas poderia ser dada por meio de filmes. E o militar queria que esses filmes fossem feitos com

---

<sup>202</sup> Houve em um primeiro momento a preparação de material de leitura por professores e experts no assunto. Esse material seria acompanhado por palestras, mas essas exposições, desenvolvidas quase sempre por oficiais sem grande talento retórico capaz de atrair a atenção dos soldados, quase sempre eram tomadas pelo tédio e cansaço. In: GIRONA, Ramon. La razón frente a la imposición en las estrategias didático-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: “Why We Fight” de Frank Capra como ejemplo. **História y Comunicación Social**, n. 14, p. 271-284, 2009. p. 278.

<sup>203</sup> HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 70.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Ibidem.

profissionalismo hollywoodiano, mesmo que para isso precisasse recrutar roteiristas e diretores profissionais.

Em entrevista concedida ao Professor Humphrey Leynse, da *Washington State University*, em 1977, Capra confirma o tamanho dos problemas enfrentados por Marshall. O militar se deparava com a dificuldade de inserir princípios de disciplina e preparar os jovens recém alistados para a realidade da guerra. Os novos recrutas estariam, em pouquíssimo tempo, enfrentando tropas treinadas do outro lado do oceano. Como prepará-los para as adversidades que os esperavam? como deixar claro que não se tratava de uma brincadeira?<sup>206</sup>

De acordo com o próprio Capra, ao receber o convite para ajudar o general nessa missão, tomado por uma modéstia que não lhe era usual, teria informado que não sabia o que fazer e que jamais havia feito um documentário – o diretor relata em sua biografia, que achava documentários coisas de “hippies esquisitões” e que jamais havia transitado por essa seara até o convite do militar -. Marshall respondeu que também nunca tinha sido um general cinco estrelas, até se tornar um<sup>207</sup>. E isso parece ter convencido Capra a assumir não só esse projeto, mas muitos outros.

Capra fora colocado à frente do *834th Signal Service Detachment*, onde teve a sua disposição nomes criativos da indústria cinematográfica dos Estados Unidos<sup>208</sup>, figuras como: o ator Walter Huston, os diretores Robert Flaherty, Joris Ivens, Anatole Litvak e George Stevens, os compositores Alfred Newman e Dimitri Tiomkin e os roteiristas Leonard Spigelgass, Anthony Veiller, Lloyd Nolan, Carlo Foreman e Eric Knight, entre outros.<sup>209</sup>

Segundo Ramon Girona, o trabalho desenvolvido pelo *834th Signal Service Detachment* teve como resultado uma série de filmes, como *The Negro Soldier* e outros apresentados sob o título genérico de *Know your Enemy* [Conheça seu inimigo] e *Know your ally* [Conheça seu aliado], além de uma revista cinematográfica de periodicidade bissetimanal (a *The Army-Navy Screen Magazine*), esses trabalhos introduziam os soldados à guerra, apresentando as forças em conflito e a geografia dos países envolvidos<sup>210</sup>.

---

<sup>206</sup> CAPRA, Frank. **The war years and...** [entrevista concedida a] Humphrey Leynse. Washington State University. Mar. 1977.

<sup>207</sup> CAPRA, Frank. **Frank Capra, the name above the title.** New York: Macmillan, 1971. p. 327.

<sup>208</sup> Estimativas de 1942 apontam que a unidade de Capra empregava de 15 a 20 oficiais e 55 soldados, além de contar com grandes talentos dos estúdios americanos como voluntários em projetos específicos. In: WOLFE, Charles. Mapping Why We Fight: Frank Capra and the US Army Orientation film in World War II. In: LUCIA, Cynthia; GRUNDMANN, Roy; SIMON, Art. *The Willey- Blackwell history of american film.* Ed: Blackwell Publishing Ltda, 2009. p.4.

<sup>209</sup> GIRONA, Ramon. La razón frente a la imposición em las estrategias didático-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: “Why We Fight” de Frank Capra como ejemplo. **História y Comunicacion Social**, n. 14, p. 271-284, 2009. p. 275

<sup>210</sup> Ibidem.

Contudo, a produção mais conhecida, se destacando por sua ambição e complexidade, é fatalmente a série de documentários *Why We Fight* (1942-1945), que agrupou sete filmes: *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1944), *The Battle of China* (1944) e *War comes to America* (1945).

O intuito inicial da série era informar aos soldados os motivos pelos quais estavam lutando, ao mesmo tempo em que dava informações sobre a guerra e os atores envolvidos, quais eram os principais inimigos, as razões pelas quais era necessário combatê-los e os motivos que faziam deles uma ameaça à ordem vigente. Para Wagner Pinheiro Pereira, “a série buscou também guiar as emoções para o alistamento dos norte-americanos nas Forças Armadas e simultaneamente esclarecer a opinião pública norte-americana sobre os principais acontecimentos da guerra”<sup>211</sup>.

A produção dessa série deve ser compreendida no contexto do amplo programa formativo iniciado pelo general Marshall através da *Information and Education Division*. Desse ponto de vista, *Why We Fight* se caracterizou como uma das mais emblemáticas realizações dos objetivos idealizados pelo militar, ou seja, o desejo de privilegiar uma formação mais complexa para os soldados, transcendendo o aspecto físico e disciplinar.

*Why We Fight* parecia incorporar em suas fundamentações o objetivo de incitar uma compreensão ativa dos fenômenos da guerra, tentando conseguir a participação mental efetiva do soldado, racionalizando a argumentação e elaborando perguntas. Assim, materializava-se em filmes a tão sonhada “orientação moral” do general George C. Marshall.

A série de documentários encarnava de forma eficaz e com o dispêndio de poucos recursos, as crenças do militar, em sua ampla estratégia de comunicação persuasiva e informativa. *Why We Fight*, com sua perspectiva educacional, enfrentava o desafio de preparar milhares de civis que, em curtíssimo tempo, precisavam se transformar em soldados. Além disso, queria informar, não só aos militares, o contexto da guerra, quais as forças envolvidas, o palco do conflito, quais inimigos a serem combatidos e por quê.

O fio condutor da série era, portanto, um princípio didático, um método de conhecimento elaborado através da apresentação de sucessivas perguntas que permitiriam chegar, por meio dos filmes, a obtenção das respostas. Esse método que os documentários privilegiavam deveria permitir aos soldados chegar a uma explicação lógica para os motivos

---

<sup>211</sup> PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 06, 2011. *Anais eletrônicos...* São Paulo, 2011. p. 14.



que levaram os Estados Unidos a abandonar sua posição isolacionista<sup>212</sup> pela participação direta na guerra que se desenrolava em frentes tão distantes. Essas conclusões deveriam ser “descobertas” pelos soldados e não impostas a eles. Era preciso que compreendessem e internalizassem que não se tratava apenas de uma resposta a agressão japonesa ao seu território. Para isso, era necessário um processo de reflexão pessoal e, para tal, poderiam contar com a ajuda dos documentários de Capra.

Dessa forma, as descrições sobre os fatos e progressões da guerra serviam não só como recurso didático e informativo, mas como princípio de autoridade que legitimava a participação dos Estados Unidos na guerra e as escolhas de seus governantes, mas também buscava fazer com que os soldados entendessem seu papel nesse contexto. *Prelude to war*, por exemplo, em sua tentativa de trazer os fatos e eventos que fizeram os estadunidenses marcharem para o conflito, transcende o aspecto factual e assume uma dimensão moral, elemento retomado em diversos outros filmes e momentos da série. O filme orienta a percepção da guerra como uma disputa entre valores conflitantes. Trata-se de uma disputa entre o bem e o mal, o justo e o injusto, a liberdade e a escravidão.

Cabe dizer que a intervenção na guerra não era consenso entre os estadunidenses. Embora Pearl Harbor tenha mudado consideravelmente o cenário e um ataque direto às possessões do país tenha sido um incentivo valoroso para a causa intervencionista, a opinião pública, como sabemos, pode ser altamente volátil e a realidade da guerra poderia fazer os ventos mudarem.

Quando os Estados Unidos entraram na guerra em 1941, para a imensa maioria da população estadunidense, tratava-se de uma resposta ao ataque japonês a sua base militar no Havaí. A política de pactos entre o presidente Roosevelt e o primeiro ministro britânico Winston Churchill e a eminente necessidade de se privilegiar a intervenção americana na frente europeia

---

<sup>212</sup>Segundo Stefan Klein, o termo isolacionismo ganha forma na “era da guerra total no século XX e delinea o modelo de política externa dos Estados Unidos que buscava evitar interferências políticas ou militares, especialmente na Europa”. Para o autor, o isolacionismo ingressa na terminologia política do século XX e não é um produto de séculos anteriores. O isolacionismo ganha espaço como parte nos debates dos anos 1920, pós-Primeira Guerra Mundial, ganhando força nos anos 1930 e seguindo até a década de 1940. In: KLEIN, Stefan. **America first? Isolationism in U.S. foreign policy from the 19th to the 21st century**. Dissertação (Dissertação em Security Studies) – Naval Postgraduate School. Monterey, CA, 2017. No contexto da Segunda Guerra Mundial, isolacionistas e intervencionistas disputavam lugar no debate público sobre o conflito. A forte corrente isolacionista, caracterizada pela atuação de políticos experientes no Congresso estadunidense e pela maior parte da opinião pública (até antes de Pearl Harbor), ainda acreditava que a melhor estratégia naquela guerra era o não envolvimento, legando-a aos países europeus. Essa perspectiva, porém, era fortemente contestada por uma outra opinião. Antes da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, democratas, que acompanhavam de perto este cenário político polarizado, estavam mais suscetíveis a adotar uma posição internacional mais agressiva, proposta pelo presidente Roosevelt, e argumentavam que os Estados Unidos deveriam assumir os riscos e ajudar os países aliados, enquanto os republicanos, atentos aos discursos das elites e de parte da opinião pública se tornavam menos favoráveis a ameaçar a segurança interna do país entrando em guerra na Europa.

em apoio a Grã-Bretanha, que enfrentava arduamente as agressões nazistas, pareciam dilemas políticos que escapavam a grande parte dos cidadãos estadunidenses<sup>213</sup>. E a esse, somavam-se outras questões.

De acordo com Charles Wolfe, as negociações de Churchill e Roosevelt nas semanas que se seguiram ao bombardeio de Pearl Harbor selou um comprometimento comum com a estratégia de ação na frente do Atlântico, mas uma série de baixas e perdas na frente do Pacífico encaminhou o público a crer que a luta deveria acontecer primeiramente contra os japoneses ao invés dos alemães<sup>214</sup>. Além disso, segundo o autor,

Roosevelt também estava atento aos apelos dos isolacionistas do pré-guerra para uma rápida negociação de paz e às críticas de opositores republicanos no Congresso de que a administração estava usando os eventos ocorridos em Pearl Harbor como uma oportunidade para expandir a autoridade executiva e promover os princípios do *New Deal* no país e fora dele. Em programa de rádio, Roosevelt rebateu essas críticas detalhando os contornos de um 'novo tipo de guerra', situando Pearl Harbor em um histórico mais amplo de narrativas históricas em que nações pacíficas foram lançadas contra agressores e instituições democráticas foram ameaçadas em todo o globo<sup>215</sup>.

Ou seja, para muitos cidadãos estadunidenses não era tão evidente que a resposta ao Japão implicaria também em uma intervenção na Europa ao lado da Inglaterra contra os alemães. As alianças firmadas entre os dois países, no entanto, colocavam os Estados Unidos em combate no coração da Europa e, inclusive, levava-o a privilegiar essa ação em detrimento da atuação no Oceano Pacífico<sup>216</sup>. Não havia duas guerras e uma resposta unilateral era impraticável. Era preciso deixar claro que a agressão japonesa nada mais era do que uma parte dentro do todo. Uma parcela de uma briga maior: a briga das nações livres contra as nações que queriam subjugar-las, como insistiam em retratar.

Ademais, persistia na memória coletiva do país as recordações da Primeira Guerra Mundial e suas consequências catastróficas. Antes de Pearl Harbor, esse argumento era amplamente usado por aqueles que se posicionavam contra a participação dos Estados Unidos no conflito. A administração de Roosevelt e seus aliados tiveram que lutar duramente contra os defensores do isolacionismo estadunidense. O democrata teve que se empenhar no esforço de

---

<sup>213</sup> WOLFE, Charles. Mapping Why We Fight: Frank Capra and the US Army Orientation film in World War II. In: LUCIA, Cynthia; GRUNDMANN, Roy; SIMON, Art. *The Willey- Blackwell history of american film*. Ed: Blackwell Publishing Ltda, 2009. p.2.

<sup>214</sup> Ibidem. p.2.

<sup>215</sup> Ibidem. p. 7.

<sup>216</sup> GIRONA, Ramon. La razón frente a la imposición em las estrategias didático-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: "Why We Fight" de Frank Capra como ejemplo. **História y Comunicacion Social**, n. 14, p. 271-284, 2009. p. 274.

fazer compreensível para seus compatriotas a essencial intervenção de suas tropas na Europa<sup>217</sup>. Foi diante desse contexto político-militar e contando com o fracasso anterior de outras estratégias pedagógicas promovidas nas Forças Armadas, que Capra e seus parceiros iniciaram a realização de *Why We Fight*.

Constatada a irremediável participação dos Estados Unidos na Europa, Capra e seus colegas e colaboradores precisavam mostrar em que tipo de luta seu país estava envolvido. Era preciso mostrar que não se tratava apenas de uma questão de sobrevivência. A interpretação da guerra precisava superar o aspecto conjuntural. Capra defende que a participação na guerra é necessária, e que, portanto, a causa isolacionista passara (muito antes dos Estados Unidos entrarem efetivamente no conflito) a ser inviável.

O grupo de Capra assumiu os pressupostos apontados anteriormente por Roosevelt e se alinharam sob a bandeira de um mundo livre contra um mundo autoritário e violento. Para tal, precisou ignorar choques ideológicos de todos os tipos entre seus aliados<sup>218</sup>. Na perspectiva adotada por Capra apenas uma coisa precisava ficar clara: contra os aliados Estados Unidos, União Soviética, China e Grã-Bretanha se encontravam Alemanha, Itália e Japão. Um novo e fundamental princípio de luta se apresentava às tropas: a luta para preservar e ampliar a liberdade em todo o mundo, que estava diante da opressão. Dessa forma, *Why We Fight* age como uma testemunha, a partir de imagens documentais, dos países beligerantes. Essas imagens se converteriam em provas, que estimulariam os soldados a decretar suas sentenças.

Embora em um primeiro momento possa se evidenciar, em termos gerais, as principais causas e eventos que levaram à guerra e a posterior participação dos Estados Unidos na contenda, e esses eventos se caracterizem como pano de fundo e princípio de autoridade para os filmes, busca-se também desenvolver uma outra forma de argumento: os princípios pelos quais os soldados arriscavam suas vidas nessa guerra. Esse aspecto é o que consideramos o eixo central da narrativa capriana em *Why We Fight*, o coração de suas justificativas e núcleo emocional da série, ao qual o soldado chegaria depois de ter sido apresentado a uma quantidade considerável de dados e fatos objetivos. Esse núcleo emocional é o que consideramos a mais importante formulação ideológica a que chegou Frank Capra em seu trabalho para o Exército. Essa formulação tem uma relação com os propósitos do Exército dos Estados Unidos,

---

<sup>217</sup> KLEIN, Stefan. **America first? Isolationism in U.S. foreign policy from the 19th to the 21st century**. Dissertação (Dissertação em Security Studies) – Naval Postgraduate School. Monterey, CA, 2017.

<sup>218</sup> Em *The Battle of Russia*, por exemplo, praticamente se ignora o fato de o país ser comunista. Esse assunto é praticamente deixado de lado na narrativa, que busca salientar outros valores que possam servir de inspiração para as tropas estadunidenses.

obviamente, mas acreditamos que tem também uma relação direta com a própria identidade e posicionamentos pessoais e profissionais de Capra.

### Por que nós lutamos?

Ao analisar a construção narrativa de Capra, percebemos que os filmes nos inserem em um debate próprio e nos impõe suas próprias questões, levando em conta não apenas a realidade da guerra que se apresenta naquele contexto, como também a perspectiva isolacionista adotada por diversos núcleos sociais e políticos da sociedade estadunidense. Sendo assim, o diretor se coloca diante da pergunta central: Por que temos que colocar nossos uniformes e partir para a guerra? Por que temos que enfrentar todas as adversidades dos campos de batalha e lutar com e pelo nosso país? Ao buscar respondê-las, Capra se insere nesse debate mais amplo e oferece seus argumentos, tomando partido e convidando os demais a fazerem o mesmo.

O primeiro elemento que buscaremos considerar é a motivação para o filme e o debate em que o mesmo busca se inserir. Esperamos ter dado algumas pistas no decorrer de nossa exposição. Lembramos que o intuito inicial da série era informar aos soldados os motivos pelos quais estavam lutando ao mesmo tempo em que dava informações sobre quais eram os principais inimigos, as razões pelas quais era necessário combatê-los e os motivos que faziam deles uma ameaça à ordem vigente.

A guerra, no entanto, não era consenso entre os estadunidenses, como já sabemos, embora Pearl Harbor tenha mudado consideravelmente o cenário e um ataque direto às possessões do país tenha sido um incentivo valoroso para a causa intervencionista, as forças isolacionistas não foram completamente dissipadas e resistiam, apesar de mais fracas e menos relevantes na nova realidade imposta pelo ataque japonês. Isso nos leva ao segundo elemento de análise: a maneira que Capra constrói sua argumentação e que artifícios lança mão para fazê-lo.

A narrativa de Capra se concentra em explorar as questões de alteridade entre nós (Estados Unidos e países aliados) e eles (inimigos-Eixo). Essa argumentação segue sempre de forma dicotômica e maniqueísta, reiterando posições sistematicamente antagônicas. Assim, identificamos dois eixos que concentram grande parte da narrativa dos filmes, são eles: bem x mal e liberdade (democracia) x escravidão (autoritarismo), com seus elementos expostos mais detalhadamente nos quadros abaixo.

**Gráfico 1: Bem x Mal**

Elementos Temáticos Principais	Elementos Figurativos	Elementos Técnicos	Elementos Axiológicos
Bom	<ul style="list-style-type: none"> <li>- EUA cumpre todos os acordos coletivos estabelecidos ao fim da I Guerra Mundial.</li> <li>- EUA reduz sua capacidade militar buscando garantir a paz.</li> <li>- EUA busca garantir uma infância feliz e inocente para suas crianças, jamais usando-as nos esforços de guerra.</li> <li>- Filmes salientam princípios de comunidade, liberdade, democracia e verdade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz mais clara, câmeras captam geralmente de frente, salientando a igualdade entre os sujeitos, trilha sonora mais edificante, composta por hinos e instrumentais.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Justo</li> <li>Ético</li> <li>Íntegro</li> <li>Verdadeiro</li> <li>Pacífico</li> </ul>
Mau	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hitler, Mussolini e Hirohito são apresentados como manipuladores, aproveitadores da boa-fé e tiranos.</li> <li>- São mostrados soldados marchando sobre as cidades invadidas, tanques de guerra, bombas e inúmeros ataques aéreos. Enquanto as cidades e os cidadãos atacados são apresentados sugerindo uma certa condição indefesa perante tanto poder bélico: pilhas de destroços, filas de corpos, pessoas correndo ou chorando.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Animações de mapas com manchas negras se espalhando por cada um dos países demarcam geograficamente as nações e seu avanço pelo globo, enquanto a narração especifica que tipo de ameaça cada uma delas representa.</li> <li>- Hitler, Mussolini e Hirohito são captados em dois ângulos básicos: de baixo para cima, ou de frente, com grandes closes, o que salienta suas posições de poder. Seus povos, por outro lado, são quase sempre representados por meio de massas indistintas de pessoas capturadas por câmeras abertas e de cima para baixo, criando uma ideia de dominação alienada. A luz costuma ser mais escura. E a música mais tensa, geralmente caracterizada por marchas militares.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Falso/Mentiroso</li> <li>Sem Honra</li> <li>Corrupto</li> <li>Violento</li> </ul>

**Gráfico 2: Liberdade (democracia) x Escravidão (autoritarismo)\***

Elementos Temáticos Principais	Elementos Figurativos	Elementos Axiológicos
Liberdade (Democracia)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Analogia do mundo livre, claro e iluminado.</li> <li>- “mundo livre”, democrático, produtivo, que apoia uma cultura de paz e não de guerra.</li> <li>- Solução para os problemas e crises do pós-I Guerra Mundial foi através de instâncias democráticas e que respeitavam as liberdades individuais, destacando leis, medidas sociais de apoio e distribuição de renda aos mais afetados pelas crises, investimentos em educação, trabalho e obras públicas.</li> <li>- Respeita a diversidade religiosa e a importância da igreja para os seus cidadãos.</li> <li>- Respeita as liberdades individuais e incentiva uma educação livre e diversa, permitindo todos os livros (mesmo com ideologias contrárias).</li> <li>- Crianças são livres e educadas para a paz, democracia e liberdade.</li> <li>- Possibilidade de voto em diversas pessoas e de escolha àquele que melhor representar a maioria.</li> <li>- Lutam na guerra para defender a liberdade e a democracia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Coragem</li> <li>Patriotismo</li> <li>Tolerância</li> <li>Moral elevada</li> <li>Valores nacionais</li> <li>Respeito ao povo</li> </ul>
Escravidão (Autoritarismo)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Analogia do mundo escravo escuro e autoritário.</li> <li>- “mundo escravo” representado pela tirania de seus governantes e submissão de seu povo, que se desenvolve numa cultura de guerra, motivado por um desejo de dominação.</li> <li>- Itália, Alemanha e Japão são acusados de matar seus opositores e queimar livros com ideologias contrárias e desrespeitar as liberdades individuais.</li> <li>- Intolerantes religiosos. Querem acabar com as religiões e deixar todo poder e influência apenas para o Estado e seus líderes.</li> <li>- População alienada e cega pelos seus líderes.</li> <li>- As soluções para os problemas e crises do pós I Guerra Mundial foram tomadas pela via da demagogia, violência, opressão e aumento da capacidade bélica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Intolerância</li> <li>Covardia</li> <li>Falta de escrúpulos</li> <li>Traição ao povo</li> <li>Ambição desenfreada</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crianças são doutrinadas desde a infância e usadas na guerra quando conveniente e necessário.</li> <li>- Lutam na guerra para aumentar suas possessões e alimentar seus desejos megalomaniacos de dominação mundial.</li> </ul>	
--	--	--

\*Os elementos técnicos do gráfico 2 são os mesmos que se apresentam no gráfico 1.

Inscrita em um amplo programa de produção cinematográfica e propagandística que ganhou espaço no meio militar no contexto da Segunda Guerra Mundial, produzida por uma equipe formada por especialistas em cinema e com ampla experiência em Hollywood, a série *Why we fight* foi elaborada através de técnicas de montagem, tendo como base fragmentos de outros produtos, documentais e ficcionais, e uma história. A história que possivelmente a ampla maioria dos soldados já teria escutado em mais de uma ocasião e esperava ver representada nas grandes telas. O mito que proclamava os Estados Unidos como a terra prometida de liberdade e igualdade de oportunidades, e o mito de que todos os países que lutavam com os Estados Unidos nessa contenda também eram herdeiros dessa tradição.

Nosso objetivo é apresentar e discutir essas construções retóricas. Essas escolhas se dão a partir de elementos simbólicos e representativos, que conduzem nosso olhar para a perspectiva que Capra visa defender. Capra constrói a narrativa de seus filmes sob a forma de *flashbacks*. A escolha por esse tipo de técnica, busca oferecer ao espectador a experiência de um testemunho<sup>219</sup>, confirmado através de documentos e dados, do que aconteceu e está acontecendo no mundo naquele momento. As imagens e representações são usadas para julgar Aliados e Eixo, porém o fazem oferecendo uma certa impressão de autonomia de julgamento por parte dos que assistem.

Os *flashbacks* dão a sensação de que Capra está apenas relatando os fatos ocorridos no mundo concreto, de forma objetiva e direta, e não construindo uma narrativa baseada em uma visão particular sobre os acontecimentos. Como resultado, temos que nos filmes nada parece imposto, ou criado. A “verdade” das imagens e dos acontecimentos que revelavam a verdadeira

---

<sup>219</sup> Os filmes de Capra se encaixam na categoria que Bill Nichols denominou de modo expositivo, que corresponde bem a ideia de documentário clássico defendida por John Grierson, e se caracteriza justamente pelo agenciamento do discurso através de letreiros e pela voz over, confirmado por imagens, ilustrações e documentos, usados de forma generalizada para a corroboração de determinados aspectos defendidos ou combatidos. Em vez de uma montagem em continuidade, em que as coisas aparecem conforme o desencadeamento natural dos eventos, temos a “montagem em evidência”, organizada a partir de cortes que contribuem para uma sensação de temporalidade única, unificada a partir do sequenciamento mecânico, não natural. Esse tipo de montagem organiza-se dando a sequência de cenas a impressão de um argumento único, sustentado pelo apoio da lógica, mesmo que tenham acontecido em espaços intervalados de tempo e lugar. Nichols defende que, seja qual for a composição e as escolhas de montagem, e a composição do filme, seu fim remete sempre a função comprobatória. In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005. p. 183.

essência de cada um dos lados em conflito. Jordi Xifra e Ramon Girona comentam que o objetivo da série é fazer com que o espectador tenha a impressão de que as conclusões que ele poderia chegar estavam abertas, nada estava prescrito, ninguém era obrigado a acreditar em nada, ao invés disso poderia crer nas imagens e no seu poder de convencimento. Para os autores, “Essas imagens providenciavam a prova de um julgamento implícito das forças inimigas”<sup>220</sup>.

Nos parece claro que apenas as imagens não eram suficientes para construir uma argumentação eficiente e convincente, e Capra sabia disso. Convencido de uma verdade e munido da obrigação de convencer outros a crer nessa verdade, Capra acrescentou à sua base imagética, edições e a voz forte de um narrador. A voz ativa e clara da narração nos guia pelo complexo universo<sup>221</sup> apresentado e que resultou na entrada da Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial.

Ao cortar, selecionar, mostrar e esconder, bem como, ao sequenciar as imagens a partir de uma elocução e de trilhas musicais, quando requisitadas, o discurso de *Why We Fight* foi estabelecido. Esse discurso reafirma os Estados Unidos como defensor de grandes valores como justiça, democracia e liberdade, e havia, naquele momento, inimigos ameaçando tais valores e, portanto, precisavam ser combatidos de forma inquestionável. Através de dados, imagens e, sobretudo, da articulação retórica que ganhou forma na voz de Walter Houston, Capra trouxe ordem e deu a um emaranhado de imagens seu significado maior, significado esse, construído a partir de sua perspectiva fílmica.

O eixo analítico representado pelo par liberdade (democracia) x escravidão (autoritarismo), é um dos elementos centrais para a compreensão dos filmes. Através dele, Capra define o outro, o inimigo a ser combatido e explicita os motivos para combatê-lo. Ao fazer isso, o diretor acaba também definindo a visão que tem de seu próprio país e de seus compatriotas e convida-os a defenderem juntos os valores históricos dos Estados Unidos da América.

Em *Prelude to War* essas características ficam ainda mais evidentes. A narrativa fílmica se desenvolve numa oposição Nós x Eles. Em que os Estados Unidos, representado pelo “nós”,

---

<sup>220</sup> XIFRA, Jordi; GIRONA, Ramon. Frank Capra's *Why We Fight* and film documentary discourse in public relations. *Public Relations Review*, v. 38, n. 13, p. 40-45, 2011. p. 44.

<sup>221</sup> Bill Nichols argumenta que em documentários, a voz do narrador é um aspecto central. Em muitos casos é ela que dá forma a todo o documentário. Sob uma voz, a narrativa ganha uma sequência inteligível e as imagens ganham sentido. Dessa forma, não é raro nos documentários, a voz responsável por conduzir o espectador por aquele universo narrativo ser preparada especificamente para esse fim. Vozes límpidas, fortes, geralmente masculinas e isentas de sotaques, que atuam a fim de mostrar com clareza e convicção os pontos de vista em questão, vozes que dificilmente podem ser associadas a pessoas específicas, e que parecem emanar sobre o documentário. In: NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005. p. 183.



se diferencia de maneira radical “deles” (as forças do Eixo). Enquanto os Estados Unidos e tudo que ele defende é ilustrado pela metáfora de um “mundo livre”, democrático, produtivo, que apoia uma cultura de paz e não de guerra, o mundo do Eixo é um “mundo escravo” representado pela tirania de seus governantes e submissão de seu povo, que se desenvolve numa cultura de guerra, motivado por um desejo de dominação.

Essa narrativa se organiza em quatro partes. A primeira parte é curta e dá algumas informações básicas sobre o filme, como o fato dele ter sido um filme feito com imagens reais obtidas em fronts de guerra ou em posse de inimigos, numa busca por validação do discurso e com o objetivo de torná-lo mais verossímil, o que se repete nos demais filmes da série.

Além disso, são apresentados textos de líderes de governo salientando os ideais democráticos e a crença na vitória americana, que significa mais que a vitória dos Estados Unidos, mas sim a vitória da democracia e da liberdade. Nesse primeiro momento, a grande pergunta do documentário, que guiará a narrativa do começo ao fim, é feita: que causas e eventos levaram o exército americano a marchar para a guerra? A resposta é dada a partir de imagens que pontuam a violência e crueldade das forças do eixo. Cenas do ataque a Pearl Harbor, de pilhas de destroços, filas de corpos e pessoas correndo ou chorando. A autoria dos ataques não é diretamente revelada pela narração, mas é sugerida pela aparição discreta de bandeiras nazistas e japonesas.

Ao falar dos Estados Unidos, seu potencial bélico também é sutilmente demonstrado com imagens de produção de materiais de guerra, como armamentos e aviões, e de soldados marchando firmemente sobre o mapa do país. Assim, transita-se para a segunda parte do documentário. A transição é feita pela frase atribuída ao vice-presidente dos Estados Unidos Henry A. Wallace, afirmando que aquela guerra é uma luta entre um mundo livre e um mundo escravo.



Imagem 26: Frase atribuída ao Vice Presidente dos Estados Unidos, em que divide o mundo em duas facções: um mundo livre x um mundo escravo. Em tradução livre: “Essa é uma luta entre um mundo livre e um mundo escravo.”

A partir desse momento a narrativa se concentra na metáfora entre esses dois mundos. E começa a demonstrar como o mundo livre tornou-se livre a partir do esforço de inúmeros “homens de visão”. Nesse bloco, dois grandes símbolos americanos de liberdade e democracia são resgatados. O primeiro é a Declaração de Liberdade, ilustrada pelo seguinte trecho: “Nós acreditamos na evidente verdade, de que todos os homens são iguais. É o alicerce sobre o qual nossa nação foi erguida e o ideal de todos os grandes libertadores”, e o Discurso de Gettysburg, pronunciado por Lincoln em 1863, cuja frase utilizada no documentário é conhecida por muitos: “O governo do povo, pelo povo e para o povo jamais perecerá sobre a face da terra”. O Hino da Batalha da República (*The Battle Hymn of the Republic*) toca ao fundo, um hino patriótico que data de 1861 e que se popularizou durante a Guerra Civil americana.

Ao fim, enquanto fala da liberdade como um dos principais motivos pelos quais vale a pena lutar aquela guerra (a liberdade defendida pela “América” desde os primórdios de sua história), são mostrados grandes símbolos arquitetônicos do país, como o Capitólio, a Casa Branca, a Estátua da Liberdade, a Biblioteca do Congresso.... um texto categórico exige que se dê liberdade ou morte, enquanto um sino da liberdade ressoa ao fundo.

Começa-se então a falar das forças do Eixo. Mapas com manchas negras se espalhando por cada um dos países demarcam geograficamente as nações, enquanto a narração especifica que tipo de ameaça cada uma delas reserva as liberdades individuais, a democracia, a paz e etc. O narrador inicia, dessa forma, uma fala específica sobre cada um dos três países, indicando a formação moral do povo, apresentando os seus líderes (Adolf Hitler, Benito Mussolini e Imperador Hirohito), seus símbolos, desejos e como tiraram vantagem do caos pós-guerra, além das intenções por trás de seus ataques, que os tornam tão ameaçadores.

Ao falar dos inimigos, em geral, os líderes são apresentados como manipuladores, aproveitadores da boa-fé e tiranos, enquanto seus seguidores são apresentados como submissos que abandonam suas liberdades individuais por não resistirem às manipulações ou a seus líderes. As câmeras geralmente captam Hitler, Mussolini e Hirohito em dois ângulos básicos: de baixo para cima, ou de frente, com grandes closes, o que salienta suas posições de poder. Seus povos, por outro lado, são quase sempre representados por meio de massas indistintas de pessoas capturadas por câmeras abertas e de cima para baixo, criando uma ideia de dominação alienada, confirmada pelos gritos incessantes em apoio aos seus governantes, além de submetidas a sistemas de controle tão intensos que a desobediência civil sequer consegue ser concebida. A trilha sonora varia entre sons satíricos, que lembram os fundos sonoros de

desenhos animados, e batidas que remetem a paradas militares, salientando a rigidez e obediência de seus exércitos e povos.

Ao finalizar a descrição do “mundo escravo” e que tipo de ameaça ele representa para o restante do mundo, inicia-se a terceira parte do documentário. De volta ao “mundo livre”, faz-se um apanhado histórico dos esforços feitos por essa parte do globo na tentativa de se manter a paz, a democracia e a liberdade para todos. De forma semelhante, só que para o lado negativo, é mostrado como as forças do Eixo foram signatárias de muitas dessas determinações e ignoraram completamente suas obrigações, tomando uma via contrária com o fim da Primeira Guerra Mundial.

Apesar de destacar os esforços de paz, o documentário faz uma crítica à posição isolacionista adotada pelos Estados Unidos, e demonstra que tal postura acabou por se tornar negligente, ao ignorar ameaças reais em nome de uma paz que era ameaçada dia após dia por sujeitos como Hitler, Mussolini e Hirohito. Reconhece-se que no pós-guerra o país teve problemas, assim como a Alemanha, Itália e Japão, porém, destaca-se que a via escolhida para a solução foi através de instâncias democráticas e que respeitavam as liberdades individuais, listando leis, medidas sociais de apoio e distribuição de renda aos mais afetados pelas crises, investimentos em educação, trabalho e obras públicas. Por fim, narra-se as invasões que as forças do Eixo fizeram, colocando em prática seus planos para além de suas fronteiras.

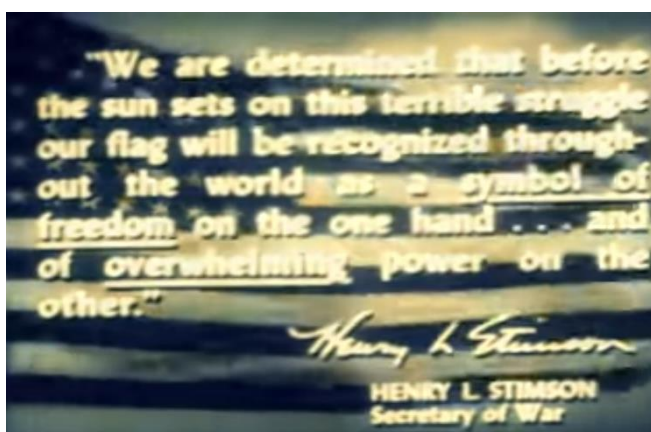


Imagem 27: Frase atribuída aos Secretário Geral de Guerra, Henry L. Stimson. Em tradução livre: “Nós estamos determinados que antes que o sol se ponha nessa terrível batalha, nossa bandeira será reconhecida por todo o mundo como um símbolo de liberdade por um lado... e de poder esmagador por outro.

O documentário encerra reconhecendo que fora um erro não admitir a potência e esperteza de seus adversários. Essa conduta se tornou perigosa e crítica para os Estados Unidos, mas mais que lutar pela sua segurança, era preciso ter em mente que o que estava ameaçado era

uma ordem mundial segura, baseada na liberdade e na democracia. Conceitos amplos, é verdade, mas que era destino dos Estados Unidos defender e resguardar. Ao final, a narração deixa claro que: “Isso não é só uma guerra. É uma luta de vida ou morte, de povos livres contra aqueles que querem submetê-los a escravidão”. E destaca o papel dos Estados Unidos, juntamente com outras nações “livres” ao redor do globo, nesse esforço de defesa.

Em outros momentos, mesmo quando Capra fala dos aliados, sem incluir necessariamente os Estados Unidos, ele salienta características que devem inspirar seu país e seus cidadãos. Ao falar da bravura inglesa (*The Battle of Britain*), da resiliência russa (*The Battle of Russia*) e do empenho democrático chinês (*The Battle of China*), mas do que exaltar esses povos, Capra busca usá-los como exemplo de posturas que também devem caracterizar a atuação americana. Em seu empenho de liderar a resistência democrática do mundo livre, essas características devem estar presentes também, e de forma exemplar, na postura estadunidense, servindo de modelo e encorajamento para o mundo. Até as derrotas de outros países diante das invasões fascistas, buscam servir como exemplo do que pode acontecer com os Estados Unidos, caso se mantenha desunido e se recuse a lutar.

Em três filmes da sequência de *Why We Fight* conhecemos mais sobre os aliados dos Estados Unidos naquela guerra. Grã-Bretanha, Rússia e China vinham enfrentando e superando momentos difíceis lutando contra nazistas e japoneses em batalhas épicas que desafiavam todas as probabilidades e demonstravam a resiliência desses povos.

*The Battle of Britain* foi o primeiro filme sobre as batalhas dos aliados, com aproximadamente 53 minutos de duração, narra as horas difíceis do ataque nazista a Londres. Depois de avançar sobre boa parte da Europa, a Inglaterra se colocava agora como um dos últimos adversários de peso de Hitler no continente, e um obstáculo para a dominação mundial. Assim, fez-se necessário um plano para ocupar aquele país. Segundo somos informados, o plano de Hitler era composto por etapas simples e não muito diferentes das que vinham sendo aplicadas em invasões anteriores.

Com o auxílio de mapas animados, explicam-nos o plano alemão. O objetivo principal era a completa destruição da *Royal Air Force* (RAF) e suas bases no litoral, assim, Hitler teria o controle do ar, o que lhe daria uma insuperável vantagem na guerra aérea, bem como das rotas marítimas que davam acesso a Inglaterra, o que era um imperativo indispensável para o sucesso do ataque. Além disso, Hitler planejava destruir canais de comunicação e transporte, isolando a Inglaterra interna e externamente.

Por fim, dar-se-ia a invasão de fato. Divisões marítimas alemãs, compostas por embarcações de alta velocidade chegariam pelo litoral sob um guarda-chuva de caças. Em seguida, seriam enviados pontas de lança com alto poder de fogo para cercar, dividir e destruir toda a oposição.

O sucesso dessa operação seria a concretização não apenas dos piores temores ingleses, mas também um perigo grave para a segurança americana. Segundo a narração, ao conquistar a Grã-Bretanha e forçar uma rendição, Hitler teria acesso a frota naval britânica e com o poder marítimo combinado de Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, França e Japão, ele teria o controle dos mares e assim poderia assumir o controle nos Estados Unidos. Essa ameaça é ilustrada pela aproximação da suástica nazista da águia americana. “A tocha da Liberdade seria apagada”, lamenta o narrador.



Imagem 29: Cenas de *The Battle of Britain* em que a suástica nazista se aproxima do território estadunidense, representado pela água (símbolo do país).

O sucesso da resistência britânica, portanto, era visto como fundamental. Entretanto, as condições para tal não eram as mais favoráveis. Uma parcela do Exército do país fora dragada pelo mar de Dunkirk, em uma das operações mais emblemáticas da Segunda Guerra Mundial. O que restou do Exército não tinha armamento suficiente para um combate justo contra Hitler. Em todo o país, não havia matéria-prima para uma única divisão militar moderna. Os ingleses estavam sucateados, pouco armados e em clara desvantagem.

Mas havia o povo britânico. Exalta-se de forma entusiasmada o esforço britânico e o empenho de todo cidadão, do mais novo ao mais velho, em contribuir para o esforço de guerra. Segundo a narração, o que acontecia ali jamais poderia ser compreendido pelos alemães: a democracia. Em uma democracia nunca era o governo que fazia guerra, era o povo. Então, em 8 de agosto de 1940, o povo britânico era atacado e começava um dos momentos mais difíceis da história inglesa.

O primeiro objetivo alemão era dizimar a aviação inglesa. E essa meta tinha tudo para ser um sucesso. No entanto, a RAF havia sido claramente subestimada por Hitler e o impusera derrotas vergonhosas no céu da Inglaterra. Cada etapa da batalha é mostrada, com ênfase nas baixas alemãs, mas também no ímpeto guerreiro e na resiliência dos ingleses. Cenas de ataques aéreos, de incêndios, da destruição de Londres e de todos os horrores da guerra, contrastam com cenas dos ingleses saindo calmamente dos abrigos antiaéreos e do ar de tranquilidade de muitos homens e mulheres, que continuavam a fazer o seu trabalho mesmo diante do cenário assustador.

Ao final, mesmo impondo dias de terror e pânico na Inglaterra, Hitler não conseguira sua vitória, nem abalar o ânimo inglês. Pela primeira vez a máquina militar de Hitler havia perdido. O mito da invencibilidade alemã estava drasticamente abalado. Ao longo de um ano os alemães atacaram a Inglaterra com todo o seu poder e causaram uma imensa destruição, muitos morreram, mas nem um único soldado nazista colocou os pés sobre a Grã-Bretanha. Pela primeira vez, um povo arregimentado e com sede de poder enfrentou um povo livre. Mas Hitler não pararia por aí. Ele se voltou para um outro antigo inimigo, a Rússia. E é sobre esse embate que se trata o filme seguinte.

*The Battle of Russia* tem aproximadamente 1:53 minutos sendo, portanto, um dos filmes mais longos da série. Por esse motivo, o filme é dividido em duas partes. Na primeira parte temos um resumo da história russa, da resistência de seu povo e da sua cultura política, narrados a partir de muitas reencenações históricas, bem como ficamos sabendo do peso daquela batalha no contexto da guerra. Na segunda parte temos detalhados os fatos do conflito, as estratégias de guerra envolvidas, os avanços e retrocessos das tropas, tudo isso acompanhado de muitos mapas ilustrativos e cenas devastadoras dos efeitos da guerra.

O filme começa com frases de lideranças americanas, como o general Marshall, o Secretário Geral de Guerra Henry L. Stimson e comandantes de todas as Forças Armadas congratulando a vitória russa. “A valentia e o espírito agressivo de luta dos soldados russos merecem a admiração do Exército americano”, teria dito o general Marshall sobre aquele evento, tendo como coro mensagens parecidas de outros colegas militares

Em seguida, vemos um apanhado acerca da história da Rússia e das tentativas de invasão, inclusive alemãs, que o país sofrera ao longo dos séculos. Cerca de sete séculos de tentativas de invasão são resgatados e nenhuma delas obteve sucesso, de acordo com o filme. O povo russo se especializara em defender sua terra, que por suas riquezas naturais e abundância de matéria prima e mão de obra, sempre fora cobiçada. As riquezas russas são detalhadas, e são

apresentados os motivos pelos quais conquistar a Rússia era fundamental para o plano alemão. Depois de conquistar a Bulgária, a Iugoslávia e a Grécia (conquistas detalhadas no filme), os nazistas partiram para o grande desafio de conquistar o maior país do mundo.

Em 22 de junho de 1941 nazistas atacaram a Rússia em cinco frentes, concentrando-se sobretudo nas que tinham como destino Leningrado, Kiev e Moscou. Os alemães avançavam pelo país em uma velocidade assustadora e analistas calculavam que a Rússia sucumbiria em não mais que seis semanas. As seis semanas, logo ficamos sabendo, duraram bem mais. A estratégia de *Blitzkrieg* (estratégia de guerra relâmpago) alemã fracassava na Rússia e depois de uma série de avanços e da conquista de vastas extensões de terra, os nazistas acabaram debilitados e, finalmente, derrotados.

De acordo com filme, a Alemanha perdeu a batalha porque não se tratava apenas de dois Exércitos se enfrentando, mas de dois métodos de luta distintos. A estratégia alemã se baseava na manobra amplamente usada pelos nazistas de *Keil und Kessel*. Que consistia em acunhar e cercar os exércitos inimigos em um movimento de pinça – as tropas saíam em duas frentes, seguindo em direções simetricamente opostas até fechar o cerco ao redor do inimigo. Para tal, a ação alemã deveria ser rápida e decisiva, buscando o cerco no início da invasão, impedindo qualquer outra estratégia ou rearticulação do inimigo. Assim, com o movimento de guerra rápida e a imposição de cercos, os alemães renderam e ocuparam boa parte da Europa.

Mas os russos desenvolveram uma estratégia para responder ao ataque alemão, e ela tirava proveito da imensa extensão territorial do país. A estratégia russa envolvia uma defesa em várias linhas, que adentravam pelo interior do país. Quando os alemães tentavam cercar as forças russas, a linha de frente recuava até encontrar uma outra linha de defesa na retaguarda. Assim, conforme os alemães avançavam pelo país, enfrentavam um Exército russo cada vez mais forte. A consequência direta foi o ganho de terras, mas a perda das batalhas. A estratégia russa manteve boa parte de suas tropas intactas, tornando uma guerra rápida impraticável para os alemães.

Outro elemento eram as campanhas de guerrilhas em que “um novo exército foi formado. Um sem uniformes, cujo lar eram as florestas. O mínimo de glória e o máximo de determinação”, como define o narrador. Um exército ambulante, que atacava tropas alemãs de surpresa, formado por cidadãos comuns com armas próprias. E por último, a terra arrasada. Em que os russos, diante do avanço alemão por seu território, destruíam completamente cidades, recursos e qualquer tipo de material que pudesse ser usado por alemães contra o povo russo, os

alemães avançavam por terras arrasadas e sem qualquer recurso aproveitável. Somado a isso tudo, ainda tinha o inverno russo, um poderoso e indispensável aliado.

Apesar das estratégias bem desenvolvidas, a Rússia sofre com cercos, com bombardeios e com ataques repentinos. Áreas estratégicas foram ameaçadas, muitos russos morreram ou foram submetidos a doenças, fome e frio. Muitas jovens russas foram estupradas por soldados alemães e inúmeras crianças russas foram cruelmente assassinadas. Isso é o que nos mostram as cenas do filme, enquanto o avanço nazista por áreas de interesse é narrado.

No verão de 1942, depois de superar o cerco de Leningrado, ficamos sabendo que os russos saudavam a chegada de ajuda vinda dos aliados, que enviavam medicamentos, alimentos e agasalhos para apoiá-los. Mostra-se os suprimentos chegando às cidades afetadas pela guerra e vemos um grande destaque à ajuda americana, com filmagens reais e animações. Em uma delas, um navio com a bandeira americana hasteada chega aos portos russos com socorro humanitário e militar.

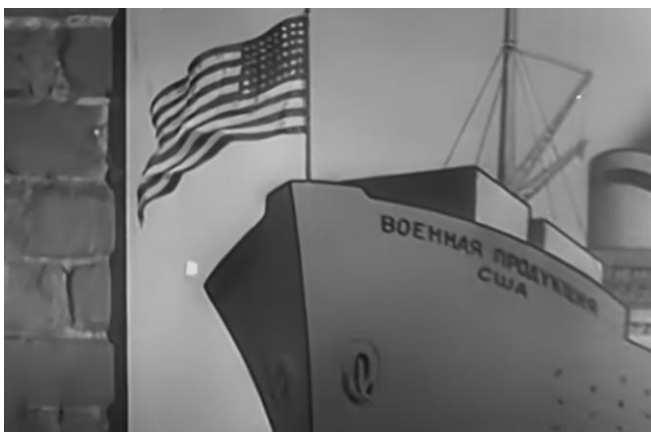


Imagem 30: Cena de *The Battle of Russia* em que um cartaz mostra um navio com bandeira estadunidense aporta nos portos russos levando ajuda militar e humanitária.

A batalha ainda não tinha acabado, logo os alemães atacariam também Stalingrado e a região do Cáucaso, rica em petróleo. Hitler dizia que a queda da cidade e o domínio da região seria questão de dias, mas novamente, contra todas as expectativas, os russos expulsaram os alemães. Enquanto isso, avanços otimistas se davam em outros lugares. Em ataques coordenados, russos, ingleses e americanos faziam avanços importantes contra os alemães no norte e nordeste da África e da Europa. O perigo alemão estava sendo, pouco a pouco, afastado. O filme, porém, termina com um alerta de que os “alemães vão atacar, atacar e atacar” e devem ser respondidos pelos aliados.

Já em *The Battle of China* o inimigo nazista é substituído pelo inimigo japonês. Com aproximadamente 1:05 minutos, o filme tem a estrutura parecida com a dos outros dois filmes



anteriores, tendo um apanhado da história e cultura política do povo chinês, uma explicação sobre as riquezas naturais e outros fatores que podem ter feito do país passível de invasão e a invasão em si, com maiores detalhes das estratégias envolvidas, os avanços e retrocessos, e imagens das consequências e efeitos da guerra. Todavia, nesse filme, a presença americana, que já era incluída nos outros filmes em pequenos momentos pontuais, se torna um pouco mais evidente.

Os chineses vinham enfrentando os japoneses desde 1931, com a invasão da Manchúria. Os motivos que levaram os japoneses a atacar a China eram basicamente os mesmos que levaram os nazistas a avançar por toda a Europa: a ambição de dominar o mundo. E para tal, era fundamental estender o poder por territórios que pudessem oferecer vasta matéria-prima e mão de obra. Elementos que a China tinha de sobra. Para tanto, a estratégia de domínio japonesa, desenvolvida no Plano Tanaka<sup>222</sup>, consistia em quatro fases.

Primeiro era preciso conquistar a Manchúria pelas matérias-primas da região. Em seguida, avançar-se-ia lentamente pela China, conquistando aos poucos cada palmo de território e acumulando mão-de-obra. Tudo isso seria feito sem grandes arroubos bélicos, evitando a atenção do resto do mundo. Na fase 3, veríamos uma varredura triunfante para o sul da Ásia, a fim de aproveitar-se também as riquezas da Índia. E em um quarto momento, depois de estender seu domínio por todo o continente asiático, os japoneses se virariam para o leste e teriam poder suficiente para atacar os Estados Unidos. De toda forma, para o sucesso dos planos japoneses, o domínio sobre a China era fundamental.

A China que, segundo a narrativa do filme, até o início do século XX mantivera-se essencialmente fragmentada e organizada em torno de uma monarquia, experimentava agora mudanças estruturais massivas e unificantes. O esforço se concentrava em transformar aquele país agrário, fragmentado e subdesenvolvido em uma Nação, com influências diretas da cultura ocidental.

O filme fala sobre a atuação de Sun Yat-sen, liderança responsável pela revolução que pôs fim a ordem imperial e estabeleceu a cultura democrática no país, instaurando uma república moderna. Nesse sentido, o filme exalta esse momento da China e estabelece conexões entre a China revolucionária e os Estados Unidos. Comparando líderes chineses a figuras como George Washington e Abraham Lincoln. Em dado momento, o narrador nos informa que Sun Yat-sen e seus seguidores escolheram como pedra angular da nova república chinesa, palavras

---

<sup>222</sup> O Plano Tanaka amplamente divulgado como verdadeiro no contexto da Segunda Guerra Mundial, nunca existiu de fato. Trata-se de uma propaganda antijaponesa inventada na China. In: HARRIS, Mark. Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Nova York. Ed: Objetiva, 2016. p. 200.

que ecoaram com aquelas de outro crente da democracia. Na tela, vemos a imagem da estátua de Lincoln em seu memorial em Washington e a seguir um trecho do discurso de Gettysburg em que diz: “Do povo, pelo povo, para o povo”.



Imagens 31: Cenas de *The Battle of China*. Na primeira imagem, George Washington em um livro de história chinês, logo após a imagem de grande líderes da China. Depois uma imagem de Lincoln, apresentado no filme como um grande entusiasta da democracia. E o Discurso de Gettysburg.

Para transformar esses princípios em realidade, os revolucionários republicanos chineses teriam criado escolas e universidades, distribuído bolsas de estudos para que jovens pudessem ir para os Estados Unidos e para a Europa, a fim de trazer mais ideias ocidentais que pudessem ser implementadas em seu país. Construíram hospitais, impuseram a educação obrigatória e estabeleceram algumas das liberdades pelas quais os Estados Unidos lutavam naquela guerra, como a liberdade de expressão e a religiosa. “Os chineses estavam usando o melhor da civilização ocidental para modernizar seu país”, sintetiza a narração.

Em 1937, a unificação da China progredia rapidamente e preocupava os japoneses, que queriam avançar por territórios cada vez mais estratégicos. A única arma que eles não poderiam permitir à China era a unidade territorial e governamental. Eles atacariam antes que o país pudesse se transformar em uma nação. Em pouco tempo, os japoneses assumiram vilarejos e pareciam ter sucesso na estratégia de ocupação. Mas, para a surpresa nipônica, a China revidou.

O que se viu a seguir foi um aumento da força de ataque japonês e o covarde bombardeio de Xangai e Nanquim (capital da China naquele momento), introduzindo um novo tipo de guerra: “a guerra de terrorismo deliberado, assassinato em massa e terror indiscriminado”, sintetiza a voz narradora. Soldados japoneses prenderam populações locais, estupraram, torturaram e mataram homens, mulheres e crianças, em um dos maiores massacres já registrados, nos garante o narrador, enquanto imagens das consequências do ataque japonês ocupam a tela.

Para combater os japoneses, criou-se um novo exército, com cidadãos vindos de todas as partes da China. Essas pessoas estavam lutando pela China republicana do futuro. A esses, juntaram-se voluntários vindos de outras partes do mundo. Homens que se comprometeram a lutar contra a tirania e a opressão, não importa onde. Um grande destaque é dado a atuação de soldados americanos e ao apoio logístico, humanitário e militar que os estadunidenses ofereceram ao país. Chineses eram treinados por militares americanos, voavam em caças americanos, aprendiam estratégias de guerra desenvolvidas por americanos e tinham pontos estratégicos do seu vasto território defendidos diretamente por forças expedicionárias do Estados Unidos.



Imagem 32: Cenas de *The Battle of China* em que se mostra soldados americanos prestam ajuda a China.

Apesar da resiliência e do espírito combativo dos chineses, a China sofreu uma série de derrotas contra o Japão. Mas sua coragem não cedia, o povo lutava por seu país, por sua terra e pela liberdade, segundo nos dizem. E isso foi o alimento para que a China conseguisse uma virada heroica e recuperasse pontos estratégicos que estavam sob domínio japonês. Enquanto isso, a sorte virava em outras partes do globo também. Russos, americanos e ingleses avançavam pela Itália, pelo norte da África e pelo leste europeu e em breve chegariam mais fortes para ajudar os chineses. “A guerra da China é nossa guerra”, sintetiza o narrador. Nesse momento, por mais alguns minutos o filme enfatiza a ajuda americana e sua participação na coordenação de esforços para a libertação da China.

Por fim, a narração encerra dizendo: “a mais velha e a mais nova das grandes nações do mundo, junto com a comunidade britânica, lutando lado a lado, na luta que é mais antiga que a própria China. A luta da liberdade contra a escravidão, da civilização contra a barbárie, do bem contra o mal. Sobre a sua vitória está o futuro da humanidade”. No trecho final um longo texto é exibido resumindo os avanços e vitórias das forças aliadas na Europa e o fim da guerra naquela

frente. Todavia, o texto esclarece que não há motivos para comemorações e que ainda resta a completa derrota dos japoneses na frente do Pacífico. Com significativas doses de racismo, o texto declara a culpa japonesa pelo início das agressões e convoca a todos para a luta que destruirá o barbarismo que produziu os Tojos e Kurusus.

Capra também dedica uma quantidade razoável de tempo para falar dos inimigos a serem combatidos. No primeiro filme da série passa a maior parte do tempo especificando as ameaças que Japão, Alemanha e Itália representavam para as nações democráticas. A Alemanha ganha destaque especial na narrativa capriana, e de coadjuvante no primeiro filme, torna-se protagonista dos dois filmes subsequentes.

O segundo e o terceiro filmes da sequência de *Why We Fight* foram *The Nazi Strike* (43 minutos) e *Divide and Conquer* (57 minutos). Ambos são dedicados a tentativa de definir os principais preceitos do povo alemão e de seu Führer, Adolf Hitler, bem como a compreender o sonho do líder alemão de domínio mundial que, segundo os filmes, resultou nas grandes invasões nazistas. Os filmes também falam dos primeiros passos dados pelas nações democráticas para resistir as forças nazistas.

A narrativa começa salientando o desejo da Alemanha de dominar o mundo e subjugar outras nações. Hitler é apresentado como o reflexo histórico do pior da cultura política alemã. A longeva sede de poder do país teria levado o mundo à Primeira Guerra Mundial e agora o preparava para cumprir um segundo feito de iguais proporções. Cenas de pessoas feridas, mortas e submetidas a uma diversidade de sofrimentos contrastam com as imagens de ostentação militarista do desfile de Nuremberg filmadas por Leni Riefenstahl.

A seguir, somos melhor informados acerca da maneira como o mundo é compreendido na geopolítica alemã. Para os alemães, o mundo não seria feito de homens, mulheres e crianças, mas sim de mão de obra e matéria prima. O planeta poderia ser dividido em  $\frac{1}{4}$  de terra (onde estava toda a riqueza e fontes de recursos do mundo) e  $\frac{3}{4}$  de água. “Controle a terra e você controlará o mundo”, pensava Hitler.

Essa vasta extensão de terra poderia ser dividida em duas grandes áreas. Na primeira, Austrália e todas as ilhas do mundo, incluindo o Japão, compunham  $\frac{1}{3}$  da superfície terrestre. A outra parte consistia em Europa, Ásia e África compondo os  $\frac{2}{3}$  restantes. Esses  $\frac{2}{3}$  formava o que se chamou de *World Island*, e não era formado apenas pela maior parcela de terra, mas também por  $\frac{7}{8}$  da população mundial. No coração de *World Island* estava uma parte da Europa Oriental e da Ásia, esse território era considerado o coração do planeta, por isso foi denominado de *Heart Land*.

O plano de Hitler era simples. Conquiste *Heart Land* e você obterá os meios para dominar *World Island*. Domine *World Island* e você dominará o mundo. O primeiro filme se concentra exatamente na primeira parte desse plano. Hirohito já tinha atacado a China e Mussolini dominava a Etiópia. Hitler viu que ambos fizeram isso sem qualquer tipo de resposta enérgica do mundo democrático. A única força que poderia pará-lo, assistia impassível aos desmandos fascistas. Era a hora de avançar.

A primeira estratégia era enfraquecer seus adversários, impedindo-os de se unirem. O partido nazista enviava homens disfarçados para diversos países a fim de fundar células nazistas por todo o planeta. Organizações fascistas se espalhavam em toda parte, inclusive nos Estados Unidos. De natureza subversiva, provocavam motins e rebeliões e buscavam desestabilizar países e ameaçar a ordem democrática. Enquanto isso, na Alemanha, Hitler ia ampliando seu arsenal de guerra, fortalecendo sua indústria bélica e seu exército ao mesmo tempo que dizia para todos que cumpria os acordos de desmilitarização e não tinha interesse em qualquer tipo de conflito.

Em 1935 a indústria de guerra alemã já estava a todo o vapor e Hitler já convocava os homens para o alistamento obrigatório. O passo seguinte foi levar suas novas e modernas tropas para a Renânia, faixa entre a Alemanha e a França, desmilitarizada no pós-Primeira Guerra. Era hora de colocar o plano em ação e conquistar *Heart Land*. Em 1938, os nazistas invadem a Áustria, ponto de acesso importante para a Tchecoslováquia, que por sua vez era estratégica para o controle da Europa Oriental.

Em 29 de setembro de 1938, em troca da paz mundial, o ministro britânico Neville Chamberlain convenceu a Tchecoslováquia a abrir mão dos Sudetos de forma pacífica. Apenas seis meses depois de declarar que não tinha interesse em avançar para além dos Sudetos, Hitler ocupou a Tchecoslováquia. A Polônia era o passo seguinte. Hitler acreditava que poderia seguir seus planos sem que qualquer potência democrática o ameaçasse.

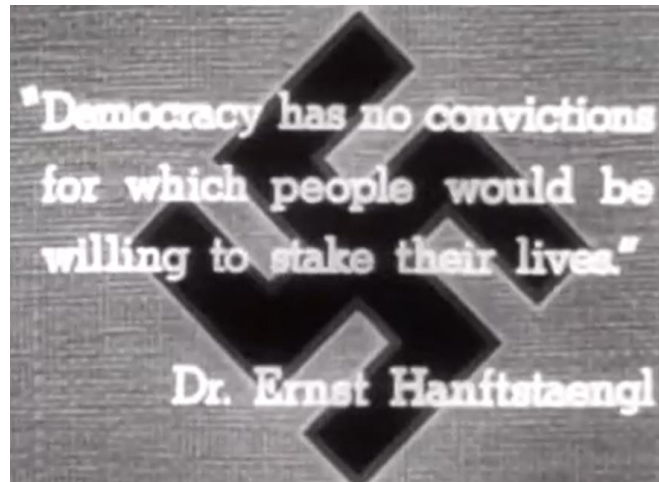


Imagem 28: Frase atribuída a um porta-voz do governo de Adolf Hitler, Dr. Ernst Hanftstaengl. Em tradução livre: “A Democracia não tem convicções pelas quais as pessoas estariam dispostas a arriscar suas vidas”.

Poloneses de Varsóvia tentaram resistir ao cerco alemão, mas sem sucesso. Cenas de cadáveres no chão enquanto mulheres choram em luto e desespero são exibidas. A Polônia tinha caído, mas não completamente. A Rússia tinha ocupado uma parte do país e a Alemanha podia decidir se a enfrentava ou desistia. Desistiu. O povo britânico, não apenas o governo, declarava guerra a Hitler impondo batalhas em duas frentes, realidade que Hitler tentara evitar.

As democracias estavam agora dispostas a arriscar vidas por uma causa justa. Despreparadas? sim. Mas isso não importava, nos garante o narrador. O que eles finalmente tinham percebido é que o que estava sendo ameaçado não era apenas a integridade da Polônia, mas a integridade dos homens livres em todo o mundo. Ouvimos o discurso de declaração de guerra de Winston Churchill acompanhado pelas imagens da tragédia humana provocada por Hitler.

Em *Divide and Conquer*, o avanço nazista continua sendo avaliado até chegar ao seu ponto mais alto. A máquina de guerra construída por Hitler parecia indestrutível. Com um ímpeto cruel, o Führer avançou pela Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, França, Iugoslávia e Grécia, sempre usando como método a *Blitzkrieg*. A propaganda foi usada pelos alemães de forma maciça, como forma de mitigar qualquer tipo de esforço democrático e sabotar seu impulso combatente.

Bombardeios colossais destruía cidades inteiras, pessoas famintas e feridas procuravam abrigos entre os escombros e bombas. Mães choram ao serem obrigadas a se separarem de seus filhos em tentativas angustiadas de salvá-los do cerco. As cenas se repetem ao detalhar o avanço dos nazistas por cada país europeu, mudando apenas o idioma dos capturados pelas imagens. A cidade de Roterdã (antiga capital da Holanda) foi bombardeada

mesmo após a rendição, “em uma das maiores exibições de barbaridade que o mundo já viu”<sup>223</sup>, repreende o narrador.

Narra-se que quase 2 milhões de franceses seriam levados para a Alemanha e mantidos como reféns, para trabalharem como escravos ou morrerem de inanição e outras doenças nos campos de concentração. A desunião francesa foi apontada como uma das causas para sua derrota e como consequência homens seriam deliberada e permanentemente separados de suas famílias. Civis franceses, homens, mulheres e crianças, seriam escravizados em lavouras e fábricas para o benefício da “raça superior” nazista, como acontecia em todos os países que os alemães conseguiam ocupar. Esse era o preço pago por se assinar o armistício. Quando o povo de Paris voltasse às ruas seria para ouvir a voz dos ditadores dizendo o que eles devem fazer, como devem viver, o que devem dizer e pensar, ensinando-os a serem escravos.

Todavia, o filme termina com uma mensagem de encorajamento, informando que os franceses naquele momento não sabiam, mas ainda havia motivo de esperança para a França. Havia franceses unindo sua bandeira àquelas que lutavam por liberdade ao redor do mundo. O general Charles de Gaulle não permitiria que seu povo se rendesse. Ele continuaria lutando e reunindo franceses leais ao redor do mundo para formar um Exército francês livre e lutar por justiça. Outra vez a bandeira francesa tremularia no alto, pois das cinzas da derrota e humilhação sua alma renasceria.

Se ao falar das forças do Eixo, Capra se concentra majoritariamente nas ações de seus líderes e na formação moral de seus povos, ao falar dos Estados Unidos, o diretor não cita nenhum membro da elite política, se o faz, é apenas através de alguns textos de incentivo, mas nunca como guias da nação, como faz com Hitler, Mussolini e Hirohito. Quando se trata dos Estados Unidos, Capra opta por mostrar seus símbolos, através de documentos históricos, monumentos arquitetônicos, líderes do passado, hinos e etc., tem-se a tentativa de resgatar, através de um conjunto simbólico tido como reconhecível para os estadunidenses, os fundamentos morais pelos quais o país sempre lutou.

O último filme da série de Capra é dedicado especificamente a história dos Estados Unidos e a participação do país na guerra. As primeiras cenas do filme, que tem 1:06 minutos, mostram crianças jurando fidelidade a bandeira dos Estados Unidos, a república que representa “uma nação indivisível, com liberdade e justiça para todos”. Passa-se, então, a mostrar soldados

---

<sup>223</sup> O que não se sabia a época é que não muito tempo depois os Estados Unidos adotariam uma postura bem semelhante à dos alemães ao bombardearem as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, sem que as mesmas tivessem qualquer possibilidade de defesa, forçando a rendição japonesa, que resistia com dificuldades no *front* do pacífico.

estadunidenses espalhados por inúmeros campos de batalha, sob uma variedade de condições. Esses homens estavam agora lutando pelo seu país. Na verdade, estavam lutando por algo muito maior que o país. Lutavam por uma ideia, garante o narrador, enquanto vemos imagens da Estátua da Liberdade. “Sem a ideia, o país poderia ter continuado apenas um deserto. Sem o país, a ideia poderia ter permanecido um sonho”.

A seguir, o que vemos é um apanhado da história de colonização dos Estados Unidos. Somos informados que aqueles que construíram a “América”, partiram em busca de liberdade, enfrentando perigos desconhecidos por não se curvarem à tirania. A ideia tomou forma e algo novo foi expresso pelos homens: “uma nova e revolucionária doutrina, a maior força criativa nas relações humanas”. Letras se destacam da Constituição Federal e emitem a ideia de que todos os homens são iguais. Outras palavras são destacadas e dizem que todos os homens tem direito as bençãos da vida, liberdade e busca da felicidade. Era por isso que os americanos lutavam ao exigir sua independência.

Depois de muita luta e oração, como garante a narração, os Estados Unidos se tornaram uma nação independente. A constituição, a carta sagrada do povo, feita através de sangue e suor, garantia que o povo é quem deveria governar. “Não algumas pessoas, não as melhores ou as piores, não as mais ricas, nem as mais pobres. Mas nós, as pessoas, todas as pessoas”, acrescenta o narrador, enquanto o sino da liberdade balança ao fundo com a sentença: “proclamar a liberdade por todo o território, a todos os seus habitantes”.

A partir daí, o destaque fica para o processo de expansão dos Estados Unidos, que segundo o filme, começou com treze estados ao longo da costa atlântica e posteriormente estendeu as fronteiras para o interior do país. “Nós carregamos a liberdade conosco. Sem classes aristocráticas, sem reis, sem nobres ou príncipes, sem igreja estatal, sem cortes, nenhum parasita, sem direito divino do homem sobre o homem. Aqui a humanidade estava fazendo um novo e limpo começo. Conforme avançávamos, íamos deixando novos estados, pedaços de bloco, unidos pela liberdade”. É desse modo que o filme narra o processo de expansão territorial estadunidense nos anos pós-independência. Com imagens do avanço e de um mapa sendo preenchido com estrelas, até que se complete todos os estados. Ao fundo, uma canção patriótica declara seu amor ao país.





Imagens 33 e 34: a imagem 33 é uma cena de *The War Comes to America* e representa a expansão para o Oeste, sua estética lembra o quadro de John Gast, “Progresso Americano”, de 1862, uma das mais famosas representações do avanço para o Oeste do século XIX. A pintura é uma representação alegórica do Destino Manifesto e não faz parte do imagético do filme.

O filme avança com a ideia de que os Estados Unidos é uma nação formada por ideais elevados de liberdade, justiça e oportunidade para todos. E defende que esta nação foi construída por uma diversidade de povos, de muitas origens e ofícios, e que contribuiu com avanços técnicos e sociais. Um longo tempo de filme é dedicado a contabilizar os povos de outros continentes que compuseram as primeiras populações americanas, suas contribuições e a forma harmônica e pacífica com que esses povos conviviam, a fim de criar uma nova terra a partir do suor de seu trabalho. Qualquer tipo de tensão, exploração ou preconceitos são completamente ignorados e apenas o registro harmônico da mistura de povos é salientado.

Ao fim dessa parte introdutória sobre a história dos Estados Unidos e a formação de seu povo, o filme se debruça sobre os Estados Unidos pré-guerra. Qual era o estado daquele país e o que restava dessa ideologia do progresso herdada dos pais fundadores e dos desbravadores do Oeste. Destaca-se os americanos como um povo trabalhador, criativo, responsável por oferecer ao mundo várias tecnologias que se tornaram fundamentais na modernidade e por oferecer para o cidadão médio americano o padrão de vida mais alto do mundo, com acesso a bens de consumo, a educação superior e ao trabalho digno. Os Estados Unidos também era um país dotado de liberdades fundamentais, como as liberdades de imprensa, religiosa e política. Segundo o narrador, o país fizera grandes avanços em todos os campos da vida social, mas em espírito continuavam com a mentalidade daqueles pioneiros que movimentaram as fronteiras do país.

No entanto, resistia neles uma formação pacifista<sup>224</sup> e um anseio por boa vontade entre os povos. Os estadunidenses sabiam que nas guerras são os homens comuns que pagam com

---

<sup>224</sup> Interessante a tentativa de estabelecer os Estados Unidos como uma Nação pacifista, embora essa condição não necessariamente encontrasse reflexo na realidade. Como atesta George Friedman, 10% de toda a existência

sofrimento e morte. Portanto, buscavam evitá-la. Todavia, em caso de qualquer tipo de ameaça à liberdade do povo, não haveria quem se negaria a lutar e sofrer até o último homem. Ainda assim, o narrador se pergunta, e nos pergunta, se aquela guerra era realmente necessária: “nós queríamos guerra?”, questiona. A resposta dada é, obviamente, não. Acordos foram estabelecidos, limites foram colocados, e todos foram prontamente aceitos pelos Estados Unidos, para que a guerra fosse abolida de seu território. Ainda assim, em 1931, aquela guerra começou, com o Japão invadindo a Manchúria. Logo em seguida Hitler chegava ao poder na Alemanha e Mussolini invadia a Etiópia.

Apesar disso, a opção dos Estados Unidos fora permanecer afastado de qualquer contenda e as classes políticas se empenharam em fortalecer medidas isolacionistas no país. Mesmo que a doença do fascismo parecesse estar se espalhando pelo mundo, inclusive pelos Estados Unidos. Com o objetivo de destruir a democracia e dominar o mundo, Alemanha e Japão, países supostamente empobrecidos, gastavam milhões para se armar e fortalecer seu potencial destrutivo. Eles declararam guerra antes mesmo das primeiras armas dispararem. Eles se organizaram para destruir liberdades individuais e a igualdade entre os homens... organizaram-se para destruir os próprios princípios que tornava os Estados Unidos aquilo que ele era.

Os Estados Unidos ainda se esforçara para manter a paz e continuava tentando se manter o mais afastado possível do conflito, mas não adiantava mais fingir que não via a ascensão fascista ao redor do mundo e a clara ameaça aos valores caros a América. Investimentos internos passaram a ser feitos para melhor equipar as Forças Armadas e organizar a defesa do país, e no campo da política externa, leis eram aprovadas para que as nações aliadas pudessem ter algum tipo de ajuda indireta americana. Enquanto isso, alemães, japoneses e italianos continuavam sua marcha de morte pela Europa, África e Ásia e ameaçavam a integridade estadunidense.

Cada vez mais, os Estados Unidos se envolviam de maneira indireta na guerra, pois agora reconhecia que um avanço vitorioso das forças do eixo do outro lado do Atlântico os ameaçava também. Dessa forma, o país passou a ser o “arsenal da democracia” para os países que combatiam esses inimigos, fornecendo armas, suprimentos, matérias primas e o que mais

---

estadunidense foi marcada pelo estado de guerra. Durante o século XX, o país esteve em guerra por 15% de seu tempo, e somente na segunda metade do século em questão esse número saltara para 22%. Assim, o autor estabelece que “a guerra é central para a experiência norte-americana e sua frequência é cada vez maior. Está incrustada na sua cultura e profundamente enraizada na geopolítica do país”. In: FRIEDMAN, George. 2008. p. 56, apud, RODRIGUES, Roger Vieira. Os Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial: a guerra como elemento dinamizador da economia norte-americana. Monografia (Monografia em economia) – UFRJ. Rio de Janeiro, 2011. p. 11.

pudesse ser usado por aliados no esforço de guerra. “Em nossas mãos, bases eram defendidas, em mãos nazistas, bases eram atacadas”, argumenta a narração.

Enquanto isso, não só os nazistas avançavam, mas também japoneses. Havia dois grandes empecilhos, na visão japonesa, para seu avanço imperialista. A Rússia, que naquele momento enfrentava os nazistas. E os Estados Unidos que, embora suprisse aliados, permanecia fora do combate. Aproveitando-se dessa situação, eles se prepararam para um ataque. E sem qualquer declaração de guerra, em 7 de dezembro de 1941, caças japoneses atacaram a base aérea estadunidense instalada em Pearl Harbor, no Havaí. Longos minutos de filme são dedicados a explorar a relação entre estadunidenses e japoneses nos dias que antecederam o ataque. E mais alguns minutos são dedicados ao ataque em si. Cenas de caças japoneses chegando, cenas do bombardeio e cenas do resultado do bombardeio são exibidas. O filme encerra com o ataque japonês, enquanto afirma que a vitória só será definitiva diante da derrota completa das forças alemãs e japonesas.

Talvez, Capra acreditasse que um símbolo reconhecido pudesse elevar os sentimentos dos soldados, colocando-os em marcha. Esse princípio pode tê-lo feito lançar mão constantemente de símbolos americanos concretos, na tentativa de resgatar aspectos subjetivos e morais compartilhados por seus compatriotas, como fez outras vezes em sua carreira civil. Em entrevista, Capra garante que o que mais o estimulou e o fez dar andamento ao projeto era a crença que seu país conseguiria tomar a dianteira na guerra e conduzir outros países livres nesse percurso<sup>225</sup>.

Ao espectador é, de fato, apresentado, em todos os filmes, conjuntos de dados objetivos, mapas, números e eventos, porém, a narração guia a apreciação desse conteúdo sob um discurso de “Destino Manifesto” norte-americano. Isso significa que mais que dados objetivos, o que leva a “América” à guerra é sua obrigação, moral e histórica, de preservar a democracia e a liberdade em todo o globo. Fugir dessa responsabilidade é fugir de seu destino, delineado desde as suas origens. Manter-se fora do conflito, numa tentativa de defesa, é apenas tentar se poupar do inevitável, pois a segurança interna dos Estados Unidos depende diretamente da harmonia em todo o globo, e no empenho para manter essa última, não cabia aos Estados Unidos se reservar o direito de exclusão. Assim, Capra não só critica o isolamento histórico dos Estados Unidos nos assuntos exteriores, como, ao rejeitá-lo, defende uma maior participação na arbitragem e defesa, e uma atuação frequente e protagonista nos assuntos internacionais.

---

<sup>225</sup>CAPRA, Frank. **The war years and...** [entrevista concedida a] Humphrey Leynse. Washington State University. Mar. 1977.

Diante disso, é preciso salientar que ao dar ao conflito um aspecto moral, subjetivo e transcendental, Capra não deixava de explorar as dimensões materiais. Ao colocar, por exemplo, exércitos japoneses marchando sobre a Avenida Pensilvânia, que dá acesso à Casa Branca, um dos maiores símbolos da democracia americana, como faz em *Prelude to War*, Capra despertava uma dimensão real, que instigava os espectadores na defesa de seus símbolos, ao mesmo tempo em que demonstrava que, mais que defender a pilha de tijolos e cimento que compunham a Casa Branca, os soldados que partiam para guerra, defendiam seus ideais democráticos, sua história, e uma perspectiva de mundo ameaçada inteiramente pela perspectiva de mundo de seus inimigos. A preservação de seu território era evocada como importante, mas a preservação dos valores americanos era tida como fundamental.

Hitler, Hirohito e Mussolini eram apresentados por Capra como uma ameaça real, do tempo presente, e por si só deveriam ser combatidos, os filmes deixam isso explícito. Porém, combatê-los, ao contrário do que se pode pensar, não é uma escolha, é uma obrigação. Obrigação essa que está nos fundamentos de criação da “Nação Americana”, que foi luta de seus fundadores e antepassados e que sempre será a luta de um povo que prima pela democracia, pela liberdade e pela igualdade. E que, portanto, devem enfrentar aqueles que ameaçam esses princípios.

Colocando em movimento uma série de produções simbólicas, acreditamos que Capra introduziu e reforçou valores, como por exemplo a necessidade de lutar aquela guerra específica em nome desses princípios antigos e basilares, e assim buscou modelar os comportamentos individuais e coletivos, ao mesmo tempo em que apontava para um destino honroso, selado através da vitória que seu país buscava implacavelmente naquela guerra moral.

Relembrando o que foi dito por Bronislaw Baczko, as funções dos símbolos ultrapassam a ideia de ornamento do real, e não fogem de uma dimensão prática, como Capra nos prova em seus filmes, ao usar os símbolos com o propósito imediato de incentivar o esforço militar. Dessa forma, como o afirmado por Baczko: “os sistemas simbólicos em que se assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações”<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 311.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série de documentários *Why We Fight* foi feita com o objetivo de clarificar os motivos pelos quais os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial. A fim de cumprir esse propósito a série faz um resgate histórico dos principais eventos que se desenrolaram no mundo, deixando claras as posições belicistas e violentas de Alemanha, Itália e Japão contra países da Europa, da África e da Ásia, até que finalmente se voltam contra os Estados Unidos, a partir do ataque à base aérea de Pearl Harbor.

Meu principal objetivo ao analisar essa série e todo o universo que constituiu sua produção consistia em compreender quais motivos foram apresentados por Frank Capra em seus sete filmes para justificar a participação dos Estados Unidos na guerra, e como ele constrói sua narrativa. Finalizado o processo de análise, os resultados obtidos levam a crer que Capra se empenhou na elaboração de um discurso de cunho nacionalista acerca da participação de seu país naquele evento, estabelecendo seu papel para muito além do exercido nos *fronts* internacionais e nas batalhas que ganhavam espaço naquele contexto. Percebo que as considerações apresentadas pelo diretor são fundamentalmente de ordem moral, colocando a Segunda Guerra Mundial como uma guerra de valores, resumida na disputa entre o bem x o mal.

Nesse sentido, a série de Capra se difere radicalmente dos filmes de outros diretores contemporâneos a ele, como Ford, Huston e Wyler, e não apenas por seus aspectos composicionais e narrativos. Os filmes de Capra, se deram a partir de um trabalho exaustivo de seleção, organização e montagem de materiais diversos, entre longas metragens, imagens de combate e cenas de outros documentários e cinejornais feitos em anos anteriores. Capra e seus parceiros dificilmente tinham a possibilidade de filmar cenas originais e autorais, como os outros diretores citados, e se o faziam, era apenas para cenas de reconstruções históricas, nunca registros crus e diretos da guerra<sup>227</sup>.

A equipe responsável por *Why We Fight* jamais deixou o solo estadunidense para o registro de imagens, quase tudo era vindo de arquivos ou imagens captadas por outros cineastas. Dessa forma, os objetivos de Capra não foram unicamente mostrar a realidade da guerra em *fronts* eletrizantes ou pacatos. Capra queria educar sobre a guerra, oferecendo sua própria perspectiva sobre o papel de todo cidadão naquele conflito. O aspecto didático e formativo, tido

---

<sup>227</sup> SCOTT, Ian. Frank Capra and Leni Riefenstahl: politics, propaganda and the personal. **Comparative American Studies**, v. 7, n. 4, p. 285-297, 2009. p. 286.

como opcional para alguns outros diretores, para Capra era fundamental, e razão primordial de seu trabalho.

Acredito poder afirmar que Capra, ao produzir seus filmes, se propõe a pensar de modo esmiuçado o que é ser estadunidense, naquela guerra e em um contexto global mais amplo, e que valores deveriam ser compartilhados e defendidos. Seu eixo narrativo, apresentado de forma dualista, divide as experiências da guerra em duas únicas possibilidades. Através desse método, Capra define o inimigo a ser combatido e justifica os motivos para combatê-los, mas ao definir o “outro”, por contraste, acaba definindo também seu próprio país, estabelecendo seus valores, suas regras morais e determinando a conduta que ele considera adequada para cada cidadão naquela contenda. Esses valores defendidos por Capra estão, em minha concepção, diretamente enraizados com uma perspectiva nacionalista, com ênfase no excepcionalismo americano e na ideologia do Destino Manifesto.

Acredito poder dizer que a postura adotada por Capra em suas contribuições para as Forças Armadas dos Estados Unidos reflete em muito as perspectivas composicionais que o diretor pôde perceber e elaborar em sua vida civil, como cineasta em Hollywood, como pudemos evidenciar nos primeiro e terceiro capítulos dessa dissertação.

No que se refere a produção cinematográfica de cunho político em Hollywood, em cada década, a partir dos anos 1930, seguiu-se muitas vezes o projeto narrativo de entalhar o nacionalismo estadunidense em símbolos reconhecíveis, alcançando recepção e formas de apreciação que nenhum outro objeto cultural fora capaz de atingir até então. A política feita quase sempre de forma alusiva e subliminar é um componente vital na maneira que Hollywood atua. Por esse meio, valores tradicionais da cultura política americana operaram e continuam a operar.

Não é estranho ver em produções hollywoodianas, no presente e no passado, usos metafóricos de ícones nacionais como a Casa Branca, a Estátua da Liberdade, a Constituição, ou menções a pessoas e discursos políticos para demarcar os pilares de poder. Imagens e símbolos compõem uma iconografia que transmite a ideologia política dando-lhe forma e perspectiva e construindo uma determinada concepção de país.

Capra em seu período de atuação como diretor em Hollywood, se especializou em explorar a mitologia localizada no cerne do nacionalismo estadunidense, elaborando suas concepções através do uso de seus símbolos democráticos, representados por sua constituição física, ligada a arquitetura e outros signos políticos emblemáticos, além de entalhar o americanismo de outras formas mais alegóricas e narrativas. Esse conhecimento não foi

descartado em sua experiência militar, e pudemos perceber que Capra se apropriou amplamente de ícones e símbolos tido como reconhecíveis para estabelecer sua própria percepção da guerra e definir o papel dos Estados Unidos nela.

Nenhum dos outros diretores estadunidenses contemporâneos a Capra analisados nessa dissertação se apropriou de forma tão empenhada e sistemática dos símbolos americanos para construir sua narrativa. Além disso, nenhum outro diretor se preocupou em definir de forma tão enfática o papel dos cidadãos de seu país naquela contenda, esse é um atributo que apenas Capra poderia se gabar.

Os filmes de Ford, Wyler e Huston são sim patrióticos, assim como os de Capra, isso seria o mínimo a se esperar de um filme feito naquele contexto e com o objetivo de validar a guerra, todavia, os filmes dos primeiros se diferem em muito dos filmes do último. A perspectiva de Ford, Wyler e Huston é de relatar a guerra, de mostrar, além de suas vitórias e conquistas, suas dores e privações. Os filmes dos três, apesar de patrióticos e de não condenatórios ao empenho militar de seu país, reforçam o lado vil do conflito, e são, em sua essência, condenatórios ao estado de guerra como um todo, embora não condenem aquela guerra em específico.

Os três diretores percebem a guerra como um estado de perturbação, um estado de perversidade em que o lado mais negativo da humanidade se exhibe a olhos nus. Aquela guerra, todavia, era justificável, pois se lutava contra um mal maior. E este mal, o fascismo, representado por alemães ou japoneses, precisava ser extirpado para que o estado de normalidade fosse reestabelecido e a humanidade pudesse continuar sua marcha. Nenhum deles busca estabelecer papéis para os Estados Unidos para além daquele conflito, nenhum deles adota uma perspectiva de fundamentalmente educacional e formativa em seus filmes. Eles destacam o papel heroico dos militares americanos, eles ensinam sobre as estratégias de guerra que estavam em curso no contexto de seus filmes, mas eles não estabelecem parâmetros de atuação para seus compatriotas. O principal objetivo que buscam é honrar os esforços daqueles que partiram para lutar contra as forças que ameaçavam a estabilidade do mundo.

Capra, por sua vez, adotou como principal fundamento justamente a perspectiva educacional e formativa. Para ele, não bastava apenas informar sobre a guerra ou encorajar soldados em *fronts* internos ou distantes. Capra queria estabelecer os critérios de pertencimento à Nação Estadunidense, oferecendo sua própria perspectiva sobre o papel dos Estados Unidos, e de cada cidadão, naquele conflito, obviamente, mas não apenas nele. O aspecto formativo e educacional era, para Capra, o eixo central dos filmes produzidos por ele e sua equipe no

contexto de guerra. Não se tratava apenas de apenas falar da guerra, mas de educar sobre ela, estabelecendo as posturas a serem adotadas naquela e em outras ocasiões em que os valores fundamentais de sua nação se vissem ameaçados.

Cultura e arte tem a capacidade de prescrever atitudes, disseminar crenças filosóficas, religiosas e/ou políticas influenciando o comportamento humano. Os filmes, por sua vez, têm o poder de provocar discussões e trazer eventos históricos passados de volta para a consciência coletiva, provocando debates e atuando no meio social.

Muitos são capazes de perceber os aspectos práticos que ganharam espaço com a vitória americana na guerra: os desafios econômicos enfrentados pelo *New Deal*, por exemplo, pareciam distantes frente a grande potência econômica estadunidense ressurgida do conflito. Porém, os aspectos simbólicos são menos frequentemente considerados, como argumenta Peter C. Rollins:

Lutando por democracia e igualdade, americanos poderiam renovar sua fé em si mesmos e na nação, como fizeram durante a Guerra Civil, no começo da Guerra e no fim de todas as guerras que participaram até então. *Why We Fight* é, portanto, não só a resposta para os desafios internacionais do fascismo, mas um chamado coletivo para o toque do sino da liberdade e para a redescoberta de sua missão como uma nação que é “farol da liberdade”<sup>228</sup>.

A lição parece clara: os princípios americanos continuavam vívidos e transcendentais, mas sua persistência requiritava sacrifícios. Os filmes aqui analisados nos oferecem um rico potencial para perceber como essas ideias são experimentadas e compartilhadas por Capra no contexto de entrada americana no conflito mundial.

Para Tom Burns, “as atitudes antifascistas eram fortes, especialmente entre os judeus, mas a maioria dos americanos lutou pelo que foi coletivamente percebido como uma causa legítima e moralmente justificada.”<sup>229</sup>. Para toda essa unificação em torno de um ideal coletivamente aceito, a propaganda desempenhou papel central, e o filme de Capra em muito corrobora para a confirmação do enunciado de Burns. Ao dar a guerra um aspecto de disputa entre duas perspectivas de mundo que colidem de forma irremediável: uma justa, livre e democrática, que luta por justiça e igualdade. Outra cruel, autoritária e imoral, que busca por vingança e poder, Capra dá a guerra um aspecto moral transcendental que a coloca como necessária e justificável na defesa de valores tão caros. Capra, através de seu filme, busca definir

---

<sup>228</sup> ROLLINS, Peter C. Frank Capra’s *Why We Fight* Series and our American Dream. **Journal of American Culture**, v. 3, n. 1, p. 81-86, 2010. p. 85.

<sup>229</sup> BURNS, Tom. A narrativa norte-americana e a Segunda Guerra Mundial. **Aletria**, v. 7, n.2, p. 140-159, 2006. p. 148.



com exatidão os inimigos fascistas, mas a partir da definição do outro define também a nação estadunidense e seus ideais, dando a guerra um sentido moral mais amplo do que o combate nos campos de batalha poderiam supor.

Definir Hitler, Hirohito, Mussolini e seus povos é também, dentro da retórica capriana, definir a “América”, através de sua diferenciação em relação as forças do eixo, e a partir disso, definir sua função naquela guerra, obviamente, mas também seu lugar no mundo, e as atitudes que deve ter para com ele dali para frente. Assim, o diretor justifica não só a participação dos Estados Unidos naquele conflito com o objetivo de derrotar aqueles inimigos em específico, mas também legitima uma postura intervencionista em relação ao futuro, pois o papel desempenhado pelos Estados Unidos na ordem mundial está interligado a defesa da liberdade e da democracia, e, portanto, cabe aos Estados Unidos arbitrar e lutar nas ocasiões em que esses princípios se virem ameaçados. O papel agora era outro, seu destino libertário era inelutável e intransponível e isolar-se, fosse qual fosse a circunstância, diante da ameaça de valores tão valiosos não era mais uma opção.

Por essa via, o documentário de Capra tem a função dupla de representar a ordem vigente, justificando a entrada americana na guerra e apresentar a nova postura americana frente aos assuntos internacionais, buscando calar de vez qualquer dissidência isolacionista que possa ter restado, através de uma argumentação moral e julgadora. Dessa forma, Capra parece dizer que quem não está com ele na luta pela democracia e liberdade está contra ele, e automaticamente contra os Estados Unidos da América e sua missão.

Através do discurso do documentário e do agenciamento de símbolos, Capra explora e busca construir um imaginário social nos tempos de guerra e reivindica uma abordagem do mundo histórico, acreditando na possibilidade de intervenção nele e buscando moldar a maneira pela qual vemos e interpretamos aquela guerra e a atuação dos Estados Unidos nela. Através dos filmes de Capra, é possível perceber como produções simbólicas podem ser veículos de ação e intervenção, desejo e vontade, poder e conhecimento, dirigidos ao mundo físico que habitamos e compartilhamos.

Em vias de conclusão, espero ter conseguido esclarecer um pouco sobre as relações entre cinema e propaganda nos Estados Unidos dos anos 1940, no contexto da Segunda Guerra Mundial. Espero também ter contribuído para um campo de estudos que busca analisar as relações das produções simbólicas com o poder, e percebê-las não como uma forma menos eficiente de domínio, mas como uma força tão poderosa que pode se camuflar a nossa percepção e desviar nossa atenção. O que a coloca como uma força sutil, capaz de disfarçar suas intenções,

mas sem abandoná-las. Ao concluir esta pesquisa, no entanto, o principal objetivo foi comprovar, através deste estudo de caso, que a elaboração e propagação de discursos nacionalistas, não raramente, emergem por meio dos mais diversos objetos culturais, incluindo o cinema, e podem ser desenvolvidos por cidadãos comuns, como Frank Capra.

## REFERÊNCIAS

### Filmes (por ordem de aparição):

THE Battle of Midway. Direção de John Ford. Midway: Marinha dos Estados Unidos, 1942. 18 minutos.

MEMPHIS Belle: A Story of a Flying Fortress. Direção de William Wyler. Bassingbourn: Força Aérea dos Estados Unidos. 40 minutos.

REPORT from the Aleutians: Direção de John Houston. Alasca: Signal Corps. 47 minutos.

THE Ballad of Fisher's Boarding House. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Fireside/Pathé, 1922. 12 minutos.

THE Strong Man. Direção de Frank Capra. Los Angeles: First National, 1926. 75 minutos.

THAT Certain Thing. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1928. 76 minutos.

IT Happened One Night. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1934. 113 minutos.

LADY For a Day. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1933. 96 minutos.

AMERICAN Madness. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1932. 76 minutos.

MR. DEEDS goes to Town. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1936. 115 minutos.

YOU Can't Take it With you. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1938. 126 minutos.

MR. SMITH goes to Washington. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1939. 130 minutos.

MEET John Doe. Direção de Frank Capra. Los Angeles: Warner Brothers, 1941. 122 minutos.

PRELUDE to War. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1942. 51 minutos.

THE Nazi Strike. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1943. 40 minutos.

DIVIDE and Conquer. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1943. 56 minutos.

THE Battle of British. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1943. 51 minutos.

THE Battle of Russia. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1943. 76 minutos.

THE Battle of China. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1944. 62 minutos.

WAR comes to America. Direção de Frank Capra. Washington: War Department, 1945. 64 minutos.

### Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Perry. *A Política Externa Norte-Americana e seus teóricos*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.

- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. Tradução de: Danilo Marcondes de Souza Filho.
- BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARTA, Tony. *Screening the past: film and the representation of history*. Connecticut: Editora Praeger, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BURNS, Tom. A narrativa norte-americana e a Segunda Guerra Mundial. *Aletria*, v. 7, n.2, p. 140-159, 2006.
- CAPRA, Frank. *Frank Capra, the name above the title*. New York: Macmillan, 1971.
- CAPRA, Frank. **The war years and...** [entrevista concedida a] Humphrey Leynse. Washington State University. Mar. 1977.
- CARTROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Ed: NUDOC. Fortaleza, 2005.
- CRUNDEN, Robert. M. *Uma Breve História da Cultura Americana*. Ed: Nordica. Rio de Janeiro, 1990.
- FERRO, Marc. Sobre o Anti-nazismo Americano. In: *Cinema e história*. Ed: Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1992.
- GERMAN, Kathleen M. Frank Capra's Why We Fight Series and American Audience. **Western Journal of Speech Communication**, v.54, n. 1, set./nov., p. 237-248.
- GIRONA, Ramon. Estados Unidos en guerra. "Why we fight" de Frank Capra: la historia al servicio de la causa aliada. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 55, p. 40-57, 2007
- GIRONA, Ramon. La razón frente a la imposición em las estratégias didático-propagandísticas do ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial: "Why We Fight" de Frank Capra como ejemplo. *História y Comunicacion Social*, n. 14, p. 271-284, 2009.
- HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Nova York. Ed: Objetiva, 2016.
- HARTZ, Louis. *The Liberal Tradition in America*. Nova York, Editora: Harcourt Brace, 1955.
- HOFSTADTER, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made it*. Nova York, Editora: Randon House Inc, 1989
- KLEIN, Stefan. **America first? Isolationism in U.S. foreign policy from the 19th to the 21st century**. Dissertação (Dissertação em Security Studies) – Naval Postgraduate School. Monterey, CA, 2017.
- KOPPES, Clayton R. *Hollywood goes to war: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nova York: Editora Macmillan, 1987.
- LOURDEAUX, Lee. *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola e Scorsese*. Filadelfia. Ed: Temple University Press, 1990.

- MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Editora Blackwell, 1995.
- MELLING, Phil. The Mind of the Mob. In: *Cinema, Politics and Society*, ed. Philip Davies and Brian Neve. Manchester: Editora Manchester University Press, 1981.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Tradução de: Marilda Pereira.
- MOUNTJOY, Shane. *Manifest destiny: westward Expansion. Milestones in American History*. Nova York: Editora Infobase Publishing, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. Londres: Editora Routledge, 1992.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.
- ÖZKIRIMLI, Umut. *Contemporary Debates on Nationalism: A Critical Engagement*. Nova York: Editora: Palgrave Macmillan, 2005.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. **História: Questões e Debates**. Curitiba, n. 38, 2003.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e política na Era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). In: *XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH*, 06, 2011. Anais eletrônicos... São Paulo, 2011.
- PHELPS, Glenn Alan. The “populist” films of Frank Capra. **Journal of American Studies**, Estados Unidos, v.13, n. 3, p. 377-392, out./dez., 2009.
- RODRIGUES, Pauline Bitzer. Uma Guerra pela Opinião: A Propaganda Político-Ideológica Estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. In: III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 05, 2011. Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas/ UEL, 2013.
- ROLLINS, Peter C. Frank Capra’s Why We Fight Series and our American Dream. **Journal of American Culture**, v. 3, n. 1, p. 81-86, 2010.
- SCOTT, Ian. Frank Capra and Leni Riefenstahl: politics, propaganda and the personal. *Comparative American Studies*, v. 7, n. 4, p. 285-297, 2009.
- SCOTT, Ian. *American Politics in Hollywood Films*. Edimburgo: Editora, Edinburgh University Press, 2011.
- SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- SKLAR, Robert. *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*. Nova York: Editora Randon House Inc, 1994.
- SMITH, Peter H. *La Democracia em América Latina*. Madrid: Editora Marcia Pons, 2009.
- TOLES, George E. Frank Capra: the art of moralist. *The Canadian Review of American Studies*, Canadá, v.9, n.2, p. 249-260, set./nov. 1996.

XIFRA, Jordi; GIRONA, Ramon. Frank Capra's *Why We Fight* and film documentary discourse in public relations. *Public Relations Review*, v. 38, n. 13, p. 40-45, 2011.

WOLFE, Charles. Mapping *Why We Fight*: Frank Capra and the US Army Orientation film in World War II. In: LUCIA, Cynthia; GRUNDMANN, Roy; SIMON, Art. *The Wiley- Blackwell history of american film*. Ed: Blackwell Publishing Ltda, 2009.