

A narrativa como vetor ético-ideológico: revisando o legado de Frank Capra

Maurício de Medeiros Caleiro¹

Resumo: Análise crítica das estratégias narrativas empregadas pelo filme *A Felicidade Não se Compra* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, EUA, 1946), comparando-as com aquelas adotadas por duas de suas refilmagens na última década: *Um Homem de Família* (*The Family Man*, Brett Ratner, EUA, 2000) e *Click* (Frank Coraci, EUA, 2006). Enfatiza-se tanto o exame de aspectos formais estruturais das narrativas quanto o papel que estes desempenham na construção de um *ethos* ideológico que, a um tempo, questiona a imagem de Capra como um ícone do populismo moralista no cinema e, a partir de seu legado, interroga o *status* axiológico da tradição cinematográfica norte-americana.

Palavras-Chave: cinema; teoria da narrativa; análise comparativa

Abstract: A critical analysis of the narrative strategies employed by the classic movie *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, USA, 1946), in comparison with those adopted by two recent remaking of Capra's movie: *The Family Man*, Brett Ratner, USA, 2000) and *Click* (Frank Coraci, USA, 2006). The emphasis relay on the structural formal aspects of the narratives as well as in the role they play in the construction of an ideological *ethos* which puts into question both Capra's image as one of the iconic figures of the moralist populism in the film history and the role of his legacy to the present axiological status of the American film tradition.

Keywords: American film; narrative theory; comparative analysis

O recurso à trama paralela pertence à infância do cinema. O exemplo didático clássico vem dos faroestes do cinema mudo: a mocinha amarrada ao trilho do trem, enquanto o herói cavalga, célere, para salvá-la. A duração dos planos torna-se cada vez mais curtas e o corte entre um plano e outro se dá em intervalos cada vez menores, até que o caval(h)eiro dessamarra a dama, quando a locomotiva, fumegando, já lhe roça o vestido.

Para muito além desse exercício básico do que um dos primeiros teóricos da montagem cinematográfica classifica como o “método da simultaneidade” (Pudovkin, 1926: 63-65) – e que tem lugar nas telas, com outros personagens e situações, ao menos desde 1903, com *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, EUA) –, o paralelismo narrativo no cinema clássico iria avançar substancialmente nas décadas seguintes, sobretudo com a diversificação criativa no âmbito da montagem das sequências no roteiro.

¹ Doutorando (UFF).

Embora os cinemas modernistas de meados do século XX – destacadamente o estruturalismo soviético – concentrassem então o núcleo duro das experiências com montagem (e, conseqüentemente, com roteiro), Hollywood, ao mesmo tempo em que absorvia algumas dessas inovações e as punha a serviço de seu cinema “naturalista”, de montagem invisível e voltado ao entretenimento, forjava evoluções.

O cinema clássico, todavia, produziu também filmes mais complexos, mais sofisticados no plano dos dispositivos narrativos (...) Pensemos, por exemplo, nos filmes de *flashback* (...) ou então os filmes com pontos de vista múltiplos (...) ou ainda com um narrador ambíguo(a) ou insólito(a) (...) Nesses casos, a estrutura em cenas e seqüências, o respeito pelas regras de montagem (...), a escrupulosa clareza das informações espaço-temporais compensam a complexidade da narração (Goliot-Lété e Vanoye 1994: 28).

Recorrendo, com parcimônia, a alguns dos recursos citados, é precisamente à estirpe dos filmes clássicos que combinam ousadia formal – incluindo, como veremos, um uso deveras inovador da montagem paralela do roteiro – e obediência às regras do *studio system* que *A Felicidade Não se Compra* pertence.

Parte 1: A Felicidade Não se Compra

A década que se seguiu ao final da Segunda Guerra Mundial assistiu a um grande afluxo de público ao cinema nos Estados Unidos. Os números do estúdio que co-produziu *A Felicidade Não se Compra* são demonstrativos de tal sucesso: “O primeiro ano após o fim da Guerra foi maravilhoso para a RKO (e, como um todo, para o cinema enquanto negócio), que relatou seu maior faturamento na história (mais de U\$12 milhões)” (Jewell, 1982: 142).

Tratou-se, hoje se sabe, do último suspiro do cinema clássico *comme il faut*, como se se tratasse de um sopro de vida que antecede à morte – representada, neste caso, pelo advento massivo da TV (nos EUA, já em meados dos anos 50) seguido da irrupção de uma nova onda modernista cinematográfica trazida pela contracultura dos anos 60.

A Felicidade Não se Compra é representativo desse classicismo tardio, observável tanto em padrões estilísticos que evidenciam, a um tempo, um certo desgaste do modelo narrativo heterodoxo – o chamado Modo Institucional de Representação (M.I.R.), tal como definido por David Bordwell (1985) – e, latente, a ânsia por superá-lo.

Primeiro filme produzido pela Liberty Filmes – que Frank Capra recém-criara com o diretor William Wyler e o produtor George Stevens –, o filme custou U\$2,3 milhões de dólares, parcialmente financiados pela RKO Pictures, sendo o mais caro da carreira do diretor italoamericano. Como comentou com mordacidade um crítico cultural, em seu próprio estúdio, “Capra começou logo fazendo seu filme mais Capra” (Friedrich, 1989: 346), ou seja, uma história fantasiosa, plena de sentimentalismo e de humor ingênuo, que alegadamente recorreria aos clichês consolidados em relação ao estilo do diretor e que, como

veremos, viriam a dificultar, por décadas, a devida apreciação crítica de sua produção cinematográfica.

Assim, o filme levaria décadas para ser reconhecido como um dos grandes clássicos do cinema norte-americano. A despeito do roteiro inovador, da excelência dos quesitos técnicos e de um elenco afiado em que o brilho de James Stewart, Diana Reed e do vilão Lionel Barrymore é suportado por um *cast* coeso de coadjuvantes (com destaque para a *sex symbol* Gloria Grahame), há algo de intrinsecamente datado e uma espécie de ranço passadista que talvez já se fizessem sentir quando do lançamento do filme em 1946, como parecem indicar a fria recepção crítica e de público. Convém lembrar que o cinema *hollywoodiano* encontrava-se no auge do filme *noir*, com sua estilização marcante importada do modernismo europeu e seu psicologismo sofisticado – embora tais qualidades só viessem a ser reconhecidas como tais e em conjunto com a redescoberta do cinema norte-americano de pelos franceses (que dele foram privados durante a 2ª Guerra), os quais identificariam traços constituintes de uma espécie de gênero, que Borde e Chaumeton (1954) batizariam como filme *noir*.

Assim, o resgate crítico de *A Felicidade Não se Compra* levaria décadas para ocorrer, e só seria levado a cabo devido a um conjunto de circunstâncias muito particulares, como veremos ao final desta seção. À revelia das idiossincrasias críticas de cada período histórico, uma análise detida do roteiro, como a que faremos a seguir, evidencia a excelência da matéria-prima narrativa sobre a qual o filme clássico de Capra clássico foi erigido.

Abertura e premissas iniciais

A história que inspirou o filme, “The greatest gift”, era um conto de [Philip] Van Doren Stern originalmente enviado a seus amigos como cartão de natal. Sua recepção foi tão favorável que Stern o publicou, ocasião em que a RKO comprou os direitos com a ideia de desenvolvê-lo como veículo para Cary Grant [seu então principal astro]. Capra, membro da recém-criada Liberty Filmes, leu, comprou-lhe os direitos da RKO, trabalhou com Frances Goodrich e Albert Hackett no roteiro (em que Jô Swerlin escreveu cenas adicionais) e então produziu e dirigiu o filme (Jewell, 1982: 142).

Após créditos estilizados como cartões de natal, o filme abre já em clave inovadora: planos externos de bares e residências exibidos em sequência, a cada um deles correspondendo uma voz que reza por um tal de George Bailey, o qual, segundo as orações, “É um bom sujeito” e “Nunca pensa em si mesmo, eis porque está encareado”. A sequência se encerra com um plano aberto, em *ploungée*, de uma ampla residência de onde emanam as vozes de uma esposa amorosa e de uma criança preocupada com seu pai. Assim, além de introduzir o protagonismo da família na escala axiológica do filme, a sequência cumpre a tripla função de apresentar Bedford Falls – a cidade onde se desenrolará a trama –, fornecer caracterizações iniciais de George e revelar o quanto o ele é querido – predispondo o espectador à empatia com o protagonista através do processo de identificação resultante –, além de anunciar que ele virá a se

encontrar em grandes dificuldades – sendo que quais exatamente só será dado a saber ao final do grande *flashback* que constitui os $\frac{3}{4}$ iniciais da narrativa.

Mantendo o alto nível de criatividade narrativa, a segunda sequência já instaura, a um tempo, um ponto de vista não usual e uma modalidade *nonsense* de humor – dois elementos que virão a ser fundamentais para a verossimilhança lógica e para o tom das sequências em que a trama paralela é encenada: com um céu noturno em plano geral, dois astros celestes que se iluminam quando “falam” dialogam – em mais uma criação de “um dos melhores departamentos de efeitos especiais em Hollywood” (Steiger, 1985: 328). Trata-se de um diálogo entre Joseph e ninguém menos do que Deus, que convoca Clarence, “um anjo da guarda tipo Pickwick” (Friedrich, 1989: 346), que aos 200 anos ainda não conseguiu seu par de asas, para atender às preces por George Bailey (James Stewart), cujo passado passa a ser reencenado para que o anjo se familiarize com o homem que deve proteger. Tal sequência, atípica e maliciosamente cômica, além de estabelecer uma premissa à trama – a existência de um pólo narrativo que diverge daquele que, terreno, dominará a maior parte do filme –, deixa abertos os caminhos para a incursão da implausibilidade e do humor *nonsense*, que virão a ser utilizados de forma precisa ao final do longo *flashback* que então se inicia.

Por sua vez, o conjunto de episódios concernendo à infância de George, além de pôr o espectador em contato com o leque básico de personagens e dilemas dramáticos que virão a ter papel de destaque na trama, instaura uma liberdade narrativa que faz com que o filme transite com facilidade de um gênero cinematográfico a outro – numa formatação narrativa que visa a versatilidade ainda hoje corrente, encontrada, por exemplo, no manual de roteiro de David Howard e Edward Mabley (2008). Assim, por exemplo, ao mostrar George salvando seu irmão do afogamento em um lago gelado – em uma sequência plena de aventura e tensão –, o filme introduz a um tempo traços do caráter do protagonista – no caso, a bravura – e a justificativa para sua surdez do ouvido esquerdo, que será explorada pelo roteiro visando a produzir significações diversas, nem todas cômicas. Algumas dessas sequências constituem fontes ainda não exploradas para o estudo do som no cinema, particularmente no que diz respeito às suas relações com o espaço fílmico, tal como proposto nas categorizações de Michel Chion (1994 e 2003).

Estratégias que ao mesmo tempo caracterizam personagens e fazem avançar a narrativa – eventualmente criando os primeiros dilemas dramáticos – serão recorrentes nesta fase do filme, em que são introduzidas as garotinhas Mary (a “certinha”) e Violet (a “atirada”) – que disputam o amor de George – e o magnata Mr. Potter (magistralmente encarnado por Lionel Barrymore), além de outros personagens secundários.

A narrativa é capaz de passar, em segundos, de uma *gag* típica do cinema mudo – um velho é quase atropelado ao parar no meio da rua para olhar Violet, agora adulta e encarnada por Gloria Grahame, passar – à uma cena de grande densidade dramática – o garoto George, após ser espancado (por se recusar a fazer uma entrega) pelo velho farmacêutico bêbado, desolado após receber a notícia da morte do filho, revela ao patrão que este, em seu desespero, se

enganara e pusera veneno numa receita que manipulara, provocando a comoção dos dois personagens.

Tal oscilação evidencia um traço do cinema de Capra que, como veremos com mais vagar ao final desta seção, recebeu pouca atenção crítica por um longo período de tempo, e que se deve, em grande parte, ao modo como o roteiro concebe os personagens (característica que, no caso de George, é valorizada pela versatilidade performática de James Stewart):

Nos filmes de Capra, como nos ensaios de Emerson ou nos romances de Henry James, há uma valorização do personagem não como uma fixidez, mas como uma série de possibilidades imaginativas ou impulsos em estimulantes e frequentemente assustadores fluxos (Carney, 1986: 55).

A transição para a vida adulta do protagonista é feita, uma vez mais, através de um recurso narrativo inovador, avançado para a época: a imagem de James Stewart é “congelada” por vários segundos, enquanto o diálogo em *off* entre Deus e o anjo Clarence, pleno de humor, tece comentários sobre a sua aparência física – enfatizando a transição operada pelo filme sem abrir mão da criatividade. A sequência traz ainda, uma vez mais, um exemplo particularmente rico de potencialidades para o estudo do som no cinema, dada a forma peculiar como estrutura espacialmente a relação entre imagem e som, em que a fonte deste não pertence ao espaço diegético coberto pela câmera, mas àquele aludido na segunda sequência do filme, quando os dois referidos interlocutores dialogam pela primeira vez. Convém sublinhar, ainda, o impacto que o recurso à imagem “congelada” para fins dramáticos provocaria, nos estudos de cinema e fora dele, quando utilizada por François Truffaut ao final de *Os Incompreendidos (Les 400 coups)*, França, 1962) e depois, com menos repercussão, em inúmeros filmes, destacadamente *Bonny and Clyde* (Arthur Penn, EUA, 1968). A negligência dos estudiosos de cinema para com seu uso, altamente elaborado, no filme de Capra parece ser sintomática do quanto a aura de “filme de arte” ainda funciona como um questionável critério de seleção de objeto de estudo.

Desenvolvimento da trama

Decorridos 20 dos 210 minutos de duração do filme, estão estabelecidas as premissas e os cenários básicos da trama, que passam a ser desenvolvidos. Embora a conformação do roteiro a partir desse momento, e até o fim do longo *flashback*, não apresente nenhuma grande inovação, ele é rico tanto em sequências de grande impacto e plasticidade – espetaculares, na acepção em que Laura Mulvey emprega o termo (1975) –, como, destacadamente, o grande baile no início do filme, quanto em pequenas tramas paralelas envolvendo o elenco de coadjuvantes. Daí derivam duas modalidades temáticas principais: as questões que opõem acumulação capitalista e justiça social no embate entre o magnata Mr. Potter e George na administração da empresa financeira familiar deste; e as disputas e jogos de coqueteria no interior do triângulo amoroso formado por George e Mary (Donna Reed) com ou Violet (no caso dele) ou Sam (Frank Albertson, no caso dela).

Algumas dessas sequências ressentem-se de uma certa lentidão rítmica, que se evidencia menos pelos 63 anos que separam o filme de uma contemporaneidade em que a velocidade narrativa (e o número de cortes internos propiciados pela montagem pós-MTV) aumentou exponencialmente do que por uma assimetria interna inerente ao próprio filme: a maneira pela qual seu roteiro estrutura horizontalmente a narrativa nos primeiros vinte minutos, com sua sucessão vertiginosa de acontecimentos, não encontra equivalência no aprofundamento vertical dos temas suscitados. Mesmo o recurso à – literalmente – “voz de Deus” como narração deixa, ao longo do filme, de ser utilizada de forma inventiva e passa a receber o tratamento convencional de voz *over* meramente descritiva que levou-a a ser pejorativamente designada com a expressão entre aspas.

Embora a consumação da relação entre George e Mary mantenha o interesse tanto nos idílios quanto, mais ainda, nos desencontros e quiprocós amorosos que precedem o casamento, os momentos de clímax durante o *flashback* dão-se, notadamente, através de três situações de grande intensidade dramática:

1) A quase falência da instituição financeira dos Bailey devido à tentativa de retirada massiva de fundos por parte dos clientes durante a Depressão, evitada graças à generosidade de Mary, que abre mão de sua lua-de-mel com George, aplicando o dinheiro na salvação da empresa;

2) O descuido de “tio” Bill (Thomas Mitchell), que permite que Mr. Potter se apossasse sorrateiramente de um envelope contendo uma fortuna cujo sumiço caracterizaria fraude bancária, levando ele ou George à prisão;

3) O acúmulo de tensões que afeta George, que desconta sua agressividade descontrolada contra a própria família, terminando por sofrer o colapso nervoso que o induz ao suicídio.

Esses três acontecimentos dramáticos colocam em perspectiva o porquê de o crítico de cinema William Pechter ter classificado *A Felicidade Não se Compra* como “um dos filmes mais sombrios já feitos” (*apud* Malland, 1998: 96). O modo como são encenados o grau de perversidade das ações de Mr. Potter, a desgraça, o desespero e o sentido de humilhação e culpa que se abatem sobre “tio” Bill, assim como o descontrole emocional de George, desconstrói e desmente a imagem de Capra como um mero realizador de comédias sentimentais e nacionalistas, revelando a complexidade e o nível de tensão dramática no interior de sua obra – algo que levaria décadas para ser (parcialmente) reconhecido por críticos e acadêmicos. É a essa reorganização dos parâmetros analíticos que concernem à obra do diretor ítaloamericano que um dos maiores especialistas em Frank Capra se refere ao sublinhar que “trabalhos recentes em Estudos Culturais têm nos encorajado a focar não apenas nos finais felizes dos filmes mas também nos conflitos narrativos que levaram a eles” (Malland, 1998: 96).

Embora só seja permitido ao espectador se dar conta disso retrospectivamente, é com a encarnação do anjo Clarence e com seus métodos improváveis de salvar George do suicídio que o longo *flashback* chega ao fim, quando a duração do filme já atinge 99 minutos. As sequências que reconstituem

o que seria de Bradford Falls e da vida de George sem suas boas ações são dramática e cinematograficamente superlativas, com uma *mise en scène* ágil e um tom expressionista que realça o absurdo e a irrealidade sem precisar justificá-los. A cidade torna-se uma feérica *urbis* onde campeia o jogo, o vício e a prostituição (à qual Violet aderira); o condomínio que George financiara em módicas condições para os concidadãos da classe baixa continua a ser apenas um cemitério e o casarão velho que recuperara e transformara na aconchegante morada em que criara seus filhos com Mary segue abandonado e em ruínas; o velho farmacêutico, após passar vinte anos na cadeia por, no episódio da troca de medicamento por veneno, assassinar um paciente, torna-se um farrapo humano imerso no alcoolismo. A perambulação de George e de Clarence (Henry Travers, que, com seu humor físico de *vaudeville*, é um grande acerto do *casting*) tem um clímax à altura de sua alta voltagem dramática: o auge do desespero é enfatizado pelo raro – para os padrões hollywoodianos dos anos 40 – *hiperclose* de George, de frente para a câmera, com o pânico estampado em sua face.

Livre da retrovisão proporcionada pelo anjo e de qualquer desejo suicida, George está pronto para voltar, radiante, à vida familiar e comunal, certo de seu papel positivo e transformador em um e outro núcleo de convivência. É, uma vez mais, o elogio do herói individual, através do qual:

Capra se filia diretamente à linha de Emerson e William James em sua convicção de que o indivíduo é o único gerador legítimo de valores no universo e que ele é completamente adequado à tal tarefa autoral. Embora outras análises – digamos, marxistas ou hegelianas – tenderiam a negar a autoria individual em prol de sistemas e definir os valores humanos em termos de estruturas institucionais, Capra é claramente norte-americano em sua insistência prática de que é o indivíduo que modela o sistema, e não o contrário” (CARNEY, 1986, 52).

Com tamanha *tour de force* dramática, estão criadas as condições para o *happy end*, ainda mais porque, com a solidariedade dos habitantes de Bradford Falls restituindo, via doações pessoais, o montante que “tio” Bill perdera, George está pronto para passar mais um natal em família, com a certeza de que esta é o bem maior de sua existência. Um final conservador e sentimental, é verdade, mas plenamente sustentado, do ponto de vista da construção narrativa, pela sucessão de emoções extremas que o antecedeu.

Repercussão crítica

Tristemente, a atmosfera do pós-Guerra não foi receptiva à mistura única de amor, humor e *pathos* oferecida por Capra, e o filme deu prejuízo de 525 mil dólares. Embora o estúdio tivesse um contrato com a Liberty para uma série de filmes, essa foi a única produção consumada entre as duas organizações (Jewell, 1982: 215).

A Felicidade Não se Compra “impressionou o imodesto Capra não só como, em suas próprias palavras, ‘o melhor filme que já fiz’ mas como ‘o melhor filme jamais feito por quem quer que seja’” (*apud* Friedrich, 1989: 346). Não obstante, o filme não foi, como já dito, um grande sucesso – nem de público

nem de estima. E pareceu, por muito tempo, condenado à programação natalina das grades televisivas. Na história do cinema escrita por Eric Rhode, por exemplo – uma das mais prestigiadas das que vieram à tona nos anos 1970 –, há apenas uma menção a *A Felicidade Não se Compra*, e apenas para criticar Capra (e Vittorio De Sica, cujo *Miracolo a Milano* seria lançado cinco anos depois), porque, alegadamente, “seus contos de fada apresentam o mundo adulto como se visto por uma criança (...) e parece improvável que eles pudessem acreditar que qualquer criança veria o mundo adulto de forma tão branda” (Rhode, 1976: 415). Contrapondo tal comentário ao dramatismo das sequências do filme comentadas parágrafos acima – e que incluem ruína psicológica e financeira e até tentativa de suicídio – constata-se que o historiador é mais um que se deixou contaminar pela crítica generalista ao sentimentalismo capriano e não prestou a devida atenção ao filme em questão.

Ademais, embora Capra tenha sido um diretor que claramente reúne um feixe básico de características distintivas ao longo das décadas em que atua, características estas que autorizariam uma análise de sua obra pelos filtros analíticos estabelecidos pela Teoria do Autor, forjada nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* durante os anos 50 – como foi feito com Alfred Hitchcock, John Ford e Howard Hawks, entre outros –, ele foi negligenciado tanto pelos autoristas franceses quanto por seu principal representante nos EUA, Andrew Sarris, devido à sua ideologia alegadamente conformista e sentimental.

O reavivamento do interesse crítico-acadêmico pelo seu trabalho só seria posto em curso a partir do final dos anos 80, quando a Columbia Pictures “disponibilizou cópias restauradas de quase todos os filmes que ele dirigiu lá de 1928 a 1934 [22, entre longas e médias metragens] (...) Uma nova visão do trabalho de Capra emergiu dessa efusão cinematográfica” (Sklar e Zagarrío, 1998: 3). Tal revisão permitiu a pesquisadores como Charles J. Maland e Joseph McBride (que escreveu *Frank Capra: The Catastrophe of Success*) desmistificar o preconceito ideológico contra Capra e analisar sua obra – só de longas são 36 entre 1926 e 1961 – sob novas luzes, revelando suas complexidades dramáticas.

Estas seriam enfatizadas nas adaptações produzidas depois do *revival* crítico dos anos 90. Como em duas delas, produzidas já no século XXI, e que examinaremos a seguir.

Parte 2: *Click* e *Um Homem de Família*

Ao contrário do filme dirigido por Capra, nem *Um Homem de Família* nem *Click* pertencem ao âmbito de um cinema com marcas autorais ainda que produzido no sistema de estúdios. Como veículos para seus famosos protagonistas, constituem exemplo típico da primazia do *star-system hollywoodiano*, do qual o próprio astro de *A Felicidade Não se Compra*, James Stewart (1908-1997) foi um expoente, sobretudo entre as décadas de 40 e 60, o auge de uma das carreiras mais longevas de um ator de primeiro time em Hollywood.

Tanto Cage quanto Sandler protagonizaram, em suas respectivas carreiras cinematográficas, outros anti-heróis caprianos: o primeiro, além de uma série de papéis que parecem emular os personagens de James Stewart

quando dirigido por Capra, protagonizou *Mr. Deeds* (Steven Brill, 2002), baseado numa readaptação do roteiro original de Robert Riskin que o diretor italoamericano filmara em 1936 (*Mr. Deeds goes to Town*); Cage fez razoável sucesso, fazendo par com Bridget Fonda, na comédia romântica *Atraídos pelo Desejo* (*It Could Happen to You*, Andrew Bergman, 1994), que, embora baseada em uma história real, tem a atmosfera de um filme de Capra e um final praticamente idêntico ao de *A Felicidade Não se Compra*. Essa aproximação recorrente dos dois astros com o universo do diretor italoamericano pode ser parcialmente explicado pelo modo como se dá a inserção deles no *star system* hollywoodiano: embora sem atributos físicos que os permitam classificá-los como galãs, ambos têm uma *psyche du role* que os encaixa à perfeição no papel do “cidadão norte-americano médio” (Sandler, que baseou todo o seu início de carreira em tais papéis, muito mais do que Cage), somada, no caso do protagonista de *Um Homem de Família*, a um talento cujo traço distintivo é justamente a versatilidade, a capacidade de superar a mera verossimilhança nos mais diversos papéis.

Na academia, atenção praticamente nenhuma foi dispensada a tais títulos, numa recusa sistemática a enfrentar criticamente a produção cinematográfica mais comercial, recusa esta que emula e reforça o elitismo anti-cultura *pop* que teve novamente lugar na universidade (no caso, anglo-americana) a partir do neoconservadorismo dos anos 90, para desgosto de críticos culturais como Camille Paglia (1996). Em decorrência, atualmente até mesmo os departamentos de Estudos de Cinema dos Estados Unidos não têm, via de regra, por hábito prestar atenção aos produtos tidos como “excessivamente comerciais” da indústria cinematográfica, com a eventual exceção de alguns blockbusters. Esse preconceito mal disfarçado – e que soa como uma emulação tardia e fora de lugar do pensamento clássico da Escola da Frankfurt, um tanto deslocada em um ambiente acadêmico marcado pelo anti-marxismo – acaba por negligenciar aspectos relevantes e lançar na obscuridade um número enorme de filmes, temas e abordagens.

Lançado em 2006, *Click* é, à primeira vista, mais fiel ao filme original de Capra do que *Um Homem de Família*: seu protagonista, Michael Newman (Adam Sandler) é, como George, um trabalhador inserido, numa posição média de comando, num determinado sistema de produção – no caso, um grande escritório de projetos arquitetônicos – e não um magnata de Wall Street como o personagem de Nicolas Cage em *Um Homem de Família*, Jack Campbell, que se aproxima mais do que seria um Mr. Potter jovem e em boa forma física.

O dilema que se lhe apresenta diz respeito a como conciliar as demandas da vida familiar – seja a afetividade da esposa Donna (Kate Beckinsale) ou a participação nos jogos lúdicos do casal de filhos pequenos – com aquelas requeridas para ascensão profissional. Nesse sentido, é importante sublinhar que a atitude desviante do protagonista vivido por Adam Sandler – que se vale de uma espécie de controle remoto mágico, que manipula o tempo e o espaço, para satisfazer suas demandas arrivistas – não se baseia na oposição recorrente no cinema e na literatura entre valores familiares e tentações da vida mundana – como o vício em jogos, o álcool, as drogas ou os relacionamentos extra-conjugais -, mas entre família e trabalho, estratégia através da qual o roteiro de

Click poupa seu protagonista de ser moralmente condenado pelo espectador e enfatiza uma inesperada crítica às bases do capitalismo, para além da ênfase em seus aspectos predatórios que já aparecia no filme de Capra através de Mr. Potter e é retomada em relação a Jack.

Assim, enquanto a oposição família *versus* trabalho ocupa um lugar central no *pathos* narrativo de *Click*, o Jack de *Um Homem de Família* é um ser também repartido, mas de forma mais complexa. Ele é introduzido, já na sequência inicial em *flashback*, como alguém na dúvida entre ir para o estágio em um banco inglês ou ficar nos EUA, nos braços da namorada Kate (Téa Leoni), como esta gostaria. Essa hesitação conflituosa entre escolhas profissionais e amorosas, família e trabalho, hedonismo ou sensatez vai caracterizar, de forma recorrente, a trama. De qualquer modo, ao ter optado pelo banco inglês em detrimento da namorada, ele, a despeito de bem-sucedido, é agora presa do fascínio pelo estilo de vida consumista e glamoroso – porém afetiva e espiritualmente vazio – de *player* do mercado financeiro. Por artes de uma intromissão do fantástico, ver-se-á, uma bela manhã, deslocado do topo um edifício na Quinta Avenida para um lar suburbano em Nova Jersey, lutando junto com a ex-namorada para manter sua prole.

Em ambas as adaptações, o vetor indutor das mudanças pertence, tal como o anjo Clarence de *A Felicidade Não se Compra*, ao universo do sobrenatural. Porém, ao contrário do protetor de George, não agem *a posteriori* para evitar um ato desastroso do protagonista que poria fim a uma existência agitada porém feliz. Cash (Don Cheadle), o anjo torto de *Um Homem de Família*, perfaz um caminho inverso ao de Clarence: ele tira Jack de seu egoísmo milionário e o atira compulsoriamente na dura porém afetivamente aconchegante vida familiar suburbana, na qual subsiste vendendo pneus na loja do sogro. Já Morty, o personagem entre o divino e o demoníaco encarnado por um histriônico Christopher Walken, ao presentear Michael com o tal controle remoto capaz de afetar sua própria vida e acelerar o tempo, dota-o, na prática, de um poder que será utilizado para minimizar as relações interpessoais em prol da dedicação máxima ao trabalho.

Estruturalmente, portanto, os dois filmes são dessemelhantes entre si e em relação a *A Felicidade Não se Compra*, pois, ao contrário do que acontece neste, seus respectivos protagonistas são deslocados, inicialmente devido à ação de forças externas sobrenaturais mas depois por livre arbítrio, de um determinado modo de vida a outro. Este, é só aparentemente satisfatório para Michael, mergulhado em trabalho enquanto negligencia a família, sendo abandonado pela esposa e perdendo contato com os filhos; e só aparentemente insatisfatório para Jack, que percorrerá um longo caminho até descobrir que o *glamour* e o consumismo desenfreado são prazeres menores, comparados aos da teia de paixão carnal e amor familiar aos quais se vê enredado no seu lar suburbano.

Outro diferença essencial no roteiro das duas adaptações é a supressão da infância da narrativa de *Um Homem de Família*. Embora este promova *flashbacks* dos momentos iniciais do romance entre Jake e Kate – o que corrobora a proeminência da questão sexual sobre a familiar no filme –, não reconstitui a infância de seu protagonista, que tanta importância tem no

delineamento psicológico do George vivido por James Stewart no original capriano. Estratégia narrativa que é estruturalmente reproduzida em *Click* na forma de reiterados *flashbacks*, durante os quais o espectador toma contato com a infância de garoto tímido e preterido que foi Michael – caracterização que muito colabora para o processo de identificação com um protagonista cujo grande defeito é trabalhar demais.

A *Felicidade Não se Compra* é, como *Click*, um filme claramente ancorado em um personagem principal, a partir do qual a história é contada – com exceção das duas sequências introdutórias do filme, mas incluindo a longa reconstituição da Bedford Falls alternativa (vista que é através do ponto de vista de George). *Um Homem de Família* é bem mais inventivo nesse quesito.

Primeiro, há a intervenção ativa da garotinha Annie Campbell (Makenzie Vega), que logo compreende que Jack não é seu pai – tomando-o por um clone alienígena, num bom *insight* do roteiro para trazer humor à narrativa. Assim, além da função imediata de oferecer uma visão mediada – e, como dito, com pitadas de humor – de Jack, a cativante personagem da menina exerce o que Jacques Aumont classifica como “função a termo” (1995, 142), quando, próximo ao final do filme, anuncia que o protagonista não é mais uma cópia extraterrestre mas seu pai que voltou – indicando assim, ao próprio personagem de Cage e ao espectador, que o longo “período de amostra” convivendo com Kate e a família na casa suburbana está prestes a chegar ao fim e tornar-se definitivo.

Segundo, o filme traz ainda o mérito de, tendo sido produzido no pós-feminismo, não apenas debater questões de gênero através do relacionamento de Jack e Kate (algo absolutamente ausente no filme que o inspirou, em que a esposa do protagonista é uma caricatura da dona-de-casa oprimida dos anos 40), mas promover, ao final, uma inversão de perspectivas, em que é dado ao personagem de Tea Leoni a mesma capacidade decisória a qual por duas vezes Jack utilizou (de formas contraditórias entre si) para determinar se queria ou não continuar aquela relação amorosa. Também nesse sentido, *Um Homem de Família* é um filme mais atualizado, tanto tecnicamente, por seu roteiro pontuado por pequenas e recorrentes culminâncias, quando tematicamente, ao incorporar a mulher como agente da ação e, em menor grau axiológico no contexto da narrativa, por dar voz a um personagem infantil.

Já *Click*, ao contrário, segue o modelo capriano *ipsis litteris*, ao envolver paulatinamente seu protagonista num processo auto-destrutivo do qual será resgatado ao final através do truque fácil – e potencialmente frustrante para o espectador – de tudo se tratar de um sonho – estratagema criticado por um mestre do cinema como Alfred Hitchcock por violar o acordo tácito de confiabilidade e ilusionismo entre espectador e realizador (Hitchcock e Truffaut, 1986). De qualquer modo, Michael é, ao final, como os demais protagonistas dos filmes aqui analisados, trazido de volta aos braços da família – a panaceia para todos os males, segundo os três filmes – que assim se inserem não apenas na tradição melodramática do cinema hollywoodiano, mas no *topos* moral que esta encerra.

Conclusões

Não obstante o conservadorismo moral que perpassa os três filmes, cada um deles perfaz, à sua maneira, uma relativa mas um tanto surpreendente crítica ao capitalismo, ao menos em sua vertente dita selvagem: em *A Felicidade Não se Compra* o alvo é a ganância dos poderosos – encarnada pelo Mr. Potter de Leonel Barrymore – e a decorrente vitimização dos pobres. Em *Um Homem de Família*, além destas, claramente enunciadas pela narrativa, critica-se, através do primeiro Jack, o hedonismo consumista e a mentalidade *yuppie* tão em voga nos anos de hegemonia neoliberal. Tal como Gordon Gekko, o personagem interpretado por Michael Douglas em um dos filmes-sínteses do período, *Wall Street* (Oliver Stone, EUA, 1987) – pelo qual, como o ator revelou em entrevista, apesar de se tratar de um vilão, era entusiasticamente cumprimentado por pessoas do mercado financeiro anos a fio (Douglas, 2009) – Jack Campbell não se contenta em auferir lucros exorbitantes: sua plena satisfação depende, por um lado, da destruição de companhias e, por outro, da humilhação dos a ele subordinados. O preço que ele paga é o da solidão. A crítica mais insidiosa, no entanto vem, quem diria, do filme protagonizado por Adam Sandler: ali o consumismo é criticado não apenas como um vício exibicionista e/ou uma válvula de escape de magnatas inescrupulosos, mas como uma teia na qual, um tanto inconscientemente, o homem comum se deixa enredar – nesse quesito, *Click* é um filme menos maniqueísta do que seus predecessores.

O que permanece intacto nas readaptações, em relação ao filme original, é seu *ethos*. Com efeito, tanto *Click* quanto *Um Homem de Família* compartilham com o filme de Capra a mensagem de que as raízes, os amigos, a honra, o senso de justiça e, sobretudo, a família são a razão de ser da vida e a fonte da felicidade. George, após a experiência com o universo paralelo de Bradford Falls que poderia ser o seu, volta para a casa e para o natal com a esposa e os filhos gratificado e em estado de êxtase; ao personagem de Adam Sandler é dada a oportunidade de retrabalhar as relações amorosas e familiares com a antevisão onisciente de seus passíveis erros futuros; e o Jack Campbell de Nicolas Cage, embora não regrida no tempo, retoma com Kate um amor que presumivelmente não os levará aos jantares finos em Manhattan, mas a um lar com dois filhos e um cão em Nova Jersey. Se, como sugere, não sem mordacidade, a *scholar* Linda Williams (1999), melodrama não é uma categoria retórica ou um sub-gênero cinematográfico, mas, essencialmente, o modo dominante na produção cinematográfica norte-americana, *A Felicidade Não se Compra*, *Um Homem de Família* e *Click* levam tão afirmação ao paroxismo, sem descuidar, no entanto, de levar diversão ao espectador.

Referências

- AUMONT, Jacques. “Cinema e Narração”. In: AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BORDE, Raymond e CHAUMETON, Étienne. *Panorama du Film Noir Américaine (1941-1953)*. Paris: Éditions d’aujourd’hui, 1954.

- BORDWELL, David, STEIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985
- CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- CARNEY, Raymond. *American Vision: The Films of Frank Capra*. New York: Cambridge University Press, 1986
- DOUGLAS, Michael. Entrevista a David Letterman. CBS, 11/09/2009.
- FRIEDRICH, Otto. *A Cidade das Redes: Hollywood nos Anos 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- HITCHCOCK, Alfred e TRUFFAUT, François. *Entrevistas*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- JEWELL, Richard e HORBIN, Vernon. *The RKO Story*. Londres: Arlington House/Octopus, 1982.
- MALAND, Charles J. "Capra and the abyss: Self-interest versus the Common Good in Depression America". In: SKLAR, Robert and ZAGARRIO, Vito, eds. *Frank Capra: Authorship and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press, 1998, pp. 95-131.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, Outono de 1975, vol. 16, n. 3, pp. 6-18.
- PAGLIA, Camille. *Vampes e Vadias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- PUDOVKIN, V. "Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural" (1926). In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- RHODE, Eric. *A History of the Cinema: From its Origins to 1970*. London: Owen Lane, 1976.
- SKLAR, Robert and ZAGARRIO, Vito (eds.). *Frank Capra: Authorship and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- STEIGER, Janet. "The Hollywood mode of production, 1930-1960". In: BORDWELL, David, STEIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, pp. 309-338.
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkely and London: University of California Press, 1999.