

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MESTRADO

AMERICANISMO E CINEMA HOLLYWOODIANO NO FILME
A FELICIDADE NÃO SE COMPRA

TATIANA CRISTINA CARDOSO

Goiânia,
2018.

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Tatiana Cristina Cardoso

Título do trabalho: Americanismo e Cinema Hollywoodiano no Filme *A Felicidade Não Se Compra*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Tatiana Cristina Cardoso
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

[Assinatura]
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 20/09/2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

TATIANA CRISTINA CARDOSO

AMERICANISMO E CINEMA HOLLYWOODIANO NO FILME
A FELICIDADE NÃO SE COMPRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Cultura, Fronteiras e Identidades.

Linha de pesquisa: Poder, Sertão e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. David Maciel.

Goiânia,
2018.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cristina Cardoso, Tatiana

Americanismo e Cinema Hollywoodiano no Filme A Felicidade Não se Compra [manuscrito] / Tatiana Cristina Cardoso. - 2018.

CCCXL, 340 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. David Maciel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos.

1. Estados Unidos da América. 2. Americanismo. 3. Cinema Hollywoodiano. 4. Cultura. 5. Fordismo. I. Maciel, David, orient. II. Título.

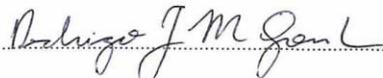
CDU 94(73)

PPGH
PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA UFG


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Tatiana Cristina Cardoso**. Aos 06 (seis) dias do mês de setembro de dois mil e dezoito (2018), com início às 15h, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Tatiana Cristina Cardoso**, cujo título foi “**AMERICANISMO E CINEMA HOLLYWOODIANO NO FILME "A FELICIDADE NÃO SE COMPRA"**”. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº055/18-PPGH, de setembro de 2018, pelos seguintes Professores Doutores: **Prof. Dr. David Maciel (Presidente)**, **Prof. Dr. Rodrigo Jurucê Mattos Gonçalves (UEG)**, **Profa. Dra. Ana Lucia Oliveira Vilela (UFG)** e, como suplente, **Prof. Dr. Walmir Barbosa (IFG)**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 16:50 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata..... Aprovada.....

Prof. Dr. Rodrigo Jurucê Mattos Gonçalves (UEG) Ass.: 
Decisão (Aprovado).....

Profa. Dra. Ana Lucia Oliveira Vilela (UFG) Ass.: 
Decisão (aprovada).....

Presidente da Banca Prof. Dr. David Maciel (Presidente), Ass.: 
Decisão (Aprovada).....

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Marco Aurélio Fernandes Neves, secretário do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Sub-Coordenador: .....

Prof. Dr. Jiani Fernando Langaro

Secretário: .....

Marco Aurélio Fernandes Neves

AGRADECIMENTOS

Reconheço que sem Deus guiando os meus caminhos, atendendo aos meus pedidos, dando-me paciência, sabedoria e segurança, não teria chegado até aqui. Agradeço a minha mãe por todo apoio em todas as minhas decisões e por ter assistido *A Felicidade Não Se Compra* inúmeras vezes comigo, sem reclamar. Juntamente com minha tia Marlene, que sempre me socorreu nos momentos que precisei, sem eu nem mesmo pedir.

Agradeço ao meu professor e orientador Dr. David Maciel, pela segunda vez (a primeira foi na graduação em História), por toda paciência, foco, calma nos momentos em que eu estava nervosa e enérgico nos momentos em que eu estava calma. Sem as suas ideias, sugestões e solavancos, não teria concebido essa dissertação.

Sou imensuravelmente grata ao jornalista, amigo e meu ex-professor na Faculdade de Jornalismo, da PUC-GO, Victor Hugo Gomes Lopes, por me incentivar nos estudos e na carreira acadêmica. Seu entusiasmo sempre me comoveu e contagiou de uma forma que ele nem imagina.

Obrigada ao também jornalista, amigo e meu ex-professor da mesma instituição, Sálvio Juliano Peixoto Farias, por ser um ombro amigo, que me escutou todas as vezes que precisava desabafar sobre minha vida pessoal, profissional e acadêmica. Saber que posso contar com ele em todos os âmbitos de minha vida, é motivo de grande alegria.

Agradeço a paciência, atenção e toda presteza dos amigos Edson Ferreira de Freitas Júnior, que revisou meus artigos toda vez que precisava, acompanhando-me em eventos, baixando filmes, sugerindo bibliografias, escutando minhas reclamações e indagações “pseudointelectuais”, independente da hora; e Fabiano Valadão, um apaixonado pelo cinema e pela cozinha, que traduzia meus textos para o inglês, sempre se interessando por minha pesquisa.

E por escutarem meus desabafos acadêmicos e compartilharem das mesmas crises que eu, agradeço a Hugo David Gonçalves, Lana Bezerra Fernandes Câmara, Fran Rodrigues Penha, Lívia de Pádua Nóbrega, Isabella Bretas, Renata Carvalho e

Maurício Saito. Amigos que estão no mundo acadêmico desfrutando dos ônus e bônus diários.

Agradeço a Gabriele Pistori de Barros, Devane Cavalari Diniz, Allinne Rízzie Coelho Oliveira Garcia, Ludmilla Coelho Oliveira, Thallita Coelho Oliveira Neves, Luciana Peixoto Terra Carlot, Denise Almeida Marotinho, Larissa Oliveira, Gardênia Morgana Fraga, Andressa Camilo Martins Neres, Luciene de Rezende Souza Castro, Ana Paula Silva Machado, Daniela de Almeida Gaia, Hugo Leonardo de Freitas, Lucas Fonseca da Costa, Sidney Alves Paes Landinho, Rodrigo Augusto Borges, Renato José Oliveira Júnior, Nathália Marques, Carlos Augusto Aires da Silva Filho, Anna Maytha de Almeida, Ana Carolina Santos Beker Pita, Pedro da Silva Pita Júnior, Carolina Gubert Freua Bufáçal, Rodrigo Neres, Suellen Freitas Gomes, Tatiana Cristina Pereira Silva, Regiane Zuleika Pimentel pela amizade, apoio e momentos incontáveis de diversão e amizade.

Homenageio meu amigo de longa data Luciano Alvarenga Monnerat (*in memoriam*), que teve sua vida interrompida aos 27 anos, ceifada por um câncer que o consumiu em menos de um ano, enquanto eu estava no processo seletivo para as provas desta pós-graduação. Sua risada debochada, vaidade, humor negro, inteligência, alegria, espontaneidade, companheirismo e abraços fortes me fazem uma falta que nunca será preenchida.

Por fim, agradeço ao amigo de infância e vizinho Higor Leandro de Freitas, que faleceu subitamente há 2 anos. Sempre tivemos uma convivência harmoniosa, amizade sincera, compartilhando momentos felizes e tristes. Não há um dia em que não me lembre de algo que passamos juntos ou uma frase engraçada que ele dizia, sua filosofia de vida era peculiar, juntamente com sua risada alta, voz que preenchia todos os cantos, gosto musical, companheirismo, amor pelos doces e pelo violão. Sem dúvidas, sua dedicação a Deus, família e trabalho são exemplos a serem seguidos até hoje.

*“O cinema é uma das três linguagens universais;
as outras duas são a música e a matemática”.*

Frank Capra

RESUMO

Esta pesquisa defende a ideia de que forças sociais determinaram ideologicamente a produção cinematográfica dos Estados Unidos da América (EUA), durante o surgimento do cinema até o período de sua consolidação, colaborando para a propagação do americanismo como modo de vida. A metodologia utilizada foi a análise fílmica de *A Felicidade Não Se Compra* (1946), para se observar que tipo de modo de vida norte-americana o cinema de estrutura narrativa clássica inseria em sua produção, com o intuito de difundir o *american way of life*, sem quebrar as regras de moral já estabelecidos pelos códigos de censura impostos na época e que até hoje, na contemporaneidade, vigoram. Foram discutidos ainda cultura, política e economia dos EUA nos anos 1930, 1940 e 1950, períodos selecionados pela sua relevância na fabricação de mitos e momentos decisivos na história norte-americana; americanismo como modo de vida; fordismo; e o cinema hollywoodiano, por ser o um dos meios de comunicação de massa pioneiros que colaborou com as formas de americanização não só dentro dos EUA, mas por todo o mundo.

Palavras-chave: Americanismo; Cinema Hollywoodiano; Estados Unidos da América.

ABSTRACT

This research defends the idea that the social forces determined ideologically the cinematographic production of the United States of America, during the emergence of the cinema until the period of its consolidation, collaborating for the propagation of Americanism as a way of life. As a methodology, was used the film analysis of *It's a Wonderful Life* (1946), to observe what kind of American way of life the cinema of classic narrative structure would be insert in its production, with the intention of spreading the american way of life without breaking the moral rules already established by the codes of censorship imposed at the time and that until now, in contemporary times, are in force. US culture, politics, and economics were discussed in the 1930s, 1940s and 1950s, periods selected for their relevance in the making of myths and turning points in American history; Americanism as a way of life; Fordism; and Hollywood cinema, for being the one of the pioneering mass media that collaborated with the forms of Americanization not only within the US but throughout the world.

Keywords: Americanism, Hollywood Cinema, United States of America.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – SOCIEDADE NORTE-AMERICANA: CULTURA, POLÍTICA E ECONOMIA.....	05
1.1 ANOS 30 – DÉCADA DO DESEQUILÍBRIO	05
1.2 BOLHA ECONÔMICA	11
1.3 ANOS 40 – PROGRESSO E ESTABILIDADE ECONÔMICA	14
1.3.1 WELFARE STATE E AMERICANISMO	17
1.3.2 O MUNDO DE HENRY FORD	19
1.3.3 GUERRA FRIA.....	24
1.4 ANOS 50 – ERA DE OURO	27
1.4.1 O AMERICANISMO COMO MODO DE VIDA.....	29
1.4.2 A DÉCADA DAS MULHERES	44
CAPÍTULO II – 1893: NASCE UM MEIO DE COMUNICAÇÃO DE MASSA	47
2.1 AURORA DO CINEMA E O COMEÇO DAS FORMAS DE AMERICANIZAÇÃO	53
2.1.1 EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM: MUDANÇA INEVITÁVEL.....	58
2.1.2 MEIO E MENSAGEM	63
2.1.3 A CLÁSSICA HOLLYWOOD	65
2.1.4 CULTURA DE MASSA	69
2.1.5 CINEMA AMERICANISTA.....	74

CAPÍTULO III – “A FELICIDADE NÃO SE COMPRA”: O AMERICANISMO NA TELA.....	81
3.1 IT’S A WONDERFUL LIFE	86
3.1.1 OBJETIVO DA ANÁLISE	87
3.1.2 O FILME	87
3.1.3 FRANK CAPRA: UM DIRETOR QUE SERVIA À AMÉRICA	93
3.1.4 DISCUSSÃO	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

Essa dissertação de mestrado é resultado de uma inquietação surgida durante a graduação em História (Bacharelado) nesta mesma instituição de ensino, quando houve o contato pela primeira vez com a disciplina de História Contemporânea I, em 2012, ministrada pelo professor que orientou inclusive esta pesquisa, Prof. Dr. David Maciel. Naquele momento, eu nem imaginava ou sonhava o que ainda estava por vir.

Naquele período, gostaria de fazer uma relação entre o fordismo, o americanismo e o cinema hollywoodiano. Tentar achar semelhanças e rompimentos nas produções realizadas no cinema norte-americano dos anos 40, 50 e 60 e que acabaram exportando o “jeito americano de viver”, ditando regras, costumes, desejos e modos de consumir para todo o mundo.

Era imatura academicamente, mas, com a lapidação e paciência do orientador Prof. Dr. David Maciel, pudemos produzir e concluir o Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Fordismo e Cinema Hollywoodiano: Um Casamento de Sucesso*, que buscou compreender como os desejos dos norte-americanos eram regulados e a ideologia patriarcal e moralista de Henry Ford era difundida na época do fordismo por meio do cinema, a partir das produções hollywoodianas *Farrapo Humano* (1945) e *O Pecado Mora ao Lado* (1955).

A partir disso, soube que minha pesquisa seguinte continuaria sendo nessa área de concentração e em processos históricos que envolvessem tanto cultura quanto forças sociais, dando ênfase, principalmente, ao cinema, como resultado de uma produção capitalista e não somente artística, como muitos defendem. Um produto que possui objetivos definidos e resultados a serem alcançados, manipulados por um determinado grupo, na maioria das vezes, dominante.

Estudar os EUA, mesmo que por poucas décadas, como as detalhadas nesta pesquisa, foi um desafio, porque se trata de uma nação que sempre esteve em progresso e, mesmo que racista, abriu as portas para quem quisesse entrar, trabalhar e evoluir economicamente. O discurso americanista não era somente para os nascidos lá, mas para todos. Eles eram estimulados a trabalharem duro, guerrear, defender o país e consumir. E tudo isso novamente, e novamente, formando um círculo interminável.

O trabalho foi dividido em três capítulos distintos, mas que se completam. O primeiro trata da sociedade norte-americana durante as décadas de 30, 40 e 50 e os principais acontecimentos políticos, sociais e culturais com a intenção de que fosse possível compreender como a burguesia do início do século XX foi formada, no que acreditavam e davam valor, visto que foi a partir deles que surgiram as primeiras formas de americanização e o fordismo teve suas bases.

O segundo capítulo discorre sobre a essência desta pesquisa em sua forma teórica e fundamentos históricos: o cinema. Como surgiu na França e em pouco tempo chegou aos EUA como um meio de entretenimento para os ricos, entretanto, arrebatando as classes operárias por décadas, a linguagem que usava para transmitir sua mensagem e ideologia que, mesmo quando mudo, já tinha o que passar e como essa forma de expressão de cultura de massa continua influenciando tantas pessoas.

Em destaque, foi dedicado um espaço para explicar o cinema hollywoodiano, que tem regras explícitas, em que, claramente, os códigos de censura tiveram bastante relação com isso. Dentre elas estão: não se produzirão filmes contra os princípios morais do público; serão apresentados modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama, ao entretenimento; e a lei não será ridicularizada nem poderá despertar simpatia por sua violação. Essa era a espinha dorsal dos filmes de Hollywood, maior produtor de filmes nos períodos examinados nesta pesquisa.

E, por último, a análise fílmica de um modelo expressivo da filmografia da época, para poder demonstrar a hipótese de que os EUA usavam de meios de comunicação de massa como os filmes para poderem dominar a sociedade, transmitir a maneira que grupos dominantes consideravam a forma correta de se viver, controlar os desejos e passar para o mundo que eram uma nação forte e vencedora, estando destinados divinamente a dominar outros povos. Sendo que alguns desses preceitos, inclusive, eram difundidos por Henry Ford aos operários de suas fábricas, como uma forma também de americanização, formando trabalhadores racionalizados por meio da coerção moral.

O filme escolhido para análise, *A Felicidade Não Se Compra* ou *It's a Wonderful Life*, que mesmo não sendo um campeão de bilheteria na semana em que foi lançado, após alguns anos, foi considerado um dos filmes norte-americanos que mais reprisaram na TV e mais amado pelo povo dos EUA, e um dos mais exibidos na época

do Natal, pois seu enredo é composto por uma história que se passa nessa época do ano.

Esse filme foi um mito criado por Frank Capra, seu diretor e roteirista, em 1946, em um período pós-guerra, no qual as pessoas precisavam de esperança, ânimo e referências para seguirem com suas vidas. O filme, do começo ao fim, faz alusão à família, amigos e ajuda ao próximo, princípios que nunca saem de moda e que o americanismo não quer deixar que seja esquecido, porque, a qualquer tempo, quer pessoas dispostas a lutarem por ele.

Dessa forma, na organização dos capítulos, busquei mostrar que tipo de modo de vida norte-americana o cinema de estrutura narrativa clássica inseria em sua produção, com a intenção de propagar o americanismo, sem romper com os padrões de moral já estabelecidos pelos fundadores dos EUA e que, com o tempo, foram passados de geração em geração, primeiramente de forma oral para, posteriormente passar a se dar de forma escrita, com o auxílio dos meios de comunicação de massa como o cinema, que tem alcance ilimitado.

CAPÍTULO I

SOCIEDADE NORTE-AMERICANA: CULTURA, POLÍTICA E ECONOMIA

1.1 ANOS 30 – DÉCADA DO DESEQUILÍBRIO

Com o término da Guerra Civil, o processo de industrialização nos Estados Unidos da América (EUA) foi marcado pela concorrência entre capitalistas industriais, suas empresas e os lucros que buscavam obter a qualquer custo. No período de 1860 e 1880, grandes impérios petrolíferos, químicos, automobilísticos e ferroviários foram erguidos e o aperfeiçoamento na área dos transportes só favoreceu esse crescimento.

O surgimento das cidades, em meio a toda essa industrialização, fez ressaltar ainda mais a diferença entre as classes que já existiam. Fora que questões sobre o novo sentido do americanismo vieram à tona, por conta das intensas imigrações que foram ocorrendo. Para o professor norte-americano de História, Philip Jenkins, autor do livro *Uma História dos Estados Unidos da América*,

a nova América ficou marcada por uma severa luta de classes, pela polarização extrema da riqueza, pelo empobrecimento e pela violência política endêmica. Como afirmou o economista radical Henry George em 1879, o progresso americano parecia íntima e necessariamente baseado na pobreza. Enquanto a diversidade étnica representada pelos Irlandeses e pelos Alemães constituía uma realidade familiar, uma nova imigração europeia ameaçava destruir quaisquer vestígios de um consenso americano. As ideologias populares da época enfatizavam o conflito, o choque entre raças e classes, a luta dos fortes contra os fracos. (JENKINS, 2012, p. 145)

Um momento que deve ser lembrado é a divisão territorial e a expansão para Oeste, que fizeram com que, mesmo após a Guerra Civil, a maioria dos escravos fosse obrigada a trabalhar em terras arrendadas ou pequenas fazendas, dominadas por magnatas brancos, causando também conflitos raciais, pois os negros não tinham direito a voto e eram, constantemente, assassinados. Mesmo que seu trabalho nas fazendas de algodão do Sul, por exemplo, tenha ajudado na recuperação da economia sulista.

Com o início dessa vida urbana, as perspectivas para o futuro eram sinistras e nada positivas. Conflitos políticos eram comuns, principalmente entre os abolicionistas. Pensava-se que os atuais governantes dos EUA estavam administrando a nação de uma forma diferente do pensamento dos fundadores, para se ter uma noção de como as pessoas estavam desesperadas na época. Eram diversos acontecimentos; culturais, sociais, econômicos, e eles não iriam parar.

Citado por Jenkins em sua obra, um exemplo de como o cinema refletiu a época e, de certa forma alimentou o sentimento vivido na época, foi o lançamento de *Nascimento De Uma Nação*, em 1915, de David. W. Griffith, pioneiro do cinema mundial e de diversas técnicas até hoje utilizadas. O filme trata da reconstrução do Sul de uma forma racista, mostrando também os fundamentos do Ku Klux Klan, que, nos anos 1940, se reergueu.

No fim do século XX, e findando-se a Guerra Civil, os EUA tinham desenvolvido uma intensa e extensa experiência interna de confronto racial e expansão territorial, que influenciou para conduzirem suas relações externas e a fortaleceram sua imagem para se tornarem o império que são hoje, 100 anos após o fim dos conflitos.

O economista e professor Frederico Mazzucchelli, em *Os Anos de Chumbo – Economia e Política Internacional no Entreguerras*, diz que na virada do século XIX para o XX era perceptível que as mudanças econômicas e tecnológicas não iriam se esgotar. A indústria do petróleo crescia assustadoramente, eletricidade já sendo avaliada como necessidade residencial e empresarial e a fabricação de carros começou a ser tida como um mercado promissor. Consequentemente, as cidades só tendiam a crescer e, com elas, sua população e seu consumo.

Na mesma linha, o avanço da urbanização (em 1910 mais de um milhão de habitantes já viviam em cada uma das três grandes cidades americanas – Nova York, Filadélfia e Chicago) abria inúmeras possibilidades para a produção em massa de bens de consumo e para a indústria da construção (a Brooklyn Bridge é de 1883). (MAZZUCHELLI, 2009, p. 183)

Sherman e Hunt, em *História do Pensamento Econômico*, dizem que a disputa entre os magnatas das empresas ferroviárias era particularmente feroz e inescrupulosa. Afinal, não foi à toa que esses empresários fizeram fortuna às custas da Guerra Civil. “Aproveitavam-se dos períodos de escassez aguda de suprimentos

para vender ao exército, a preços exorbitantes, cobertores de lã inferior, cavalos doentes e rifles imprestáveis, provisões de carne de boi num estado repugnante” (SHERMAN & HUNT, 1994, p. 125).

Com o passar do tempo e a evolução dos mercados, o público não era passivo nessas situações. Algumas dessas vendas ou “manobras” eram legais, e a oposição popular se colocava cada vez mais vigorosamente contra esses abusos praticados pelas grandes corporações:

A partir do fim da Guerra Civil, os operários e os camponeses organizaram uma série de movimentos populares para promover a democracia econômica e a justiça social, protestos que eram naturalmente maiores durante as crises econômicas. No rescaldo da guerra civil, o sindicato National Labour Union nasceu de uma onda de ativismo sindical e laboral: em 1872, 100 000 trabalhadores manifestaram-se em Nova Iorque pelo dia de oito horas. Em 1869, os operários organizaram-se no movimento Knights of Labor, que tinha 700 000 membros no seu auge, em meados dos anos 1880; [...]. (JENKINS, 2012, p. 169)

Contudo, com a repressão aos sindicatos trabalhistas e a instituição de novas leis, a voz do povo foi oprimida e a realidade econômica capitalista fez surgir uma nova ideologia para harmonizar com o capitalismo monopolista: Nova Ética Paternalista Cristã.

Tal sistema de ideias mostrava que muitos empresários estavam se transformando em heróis populares, que estavam ali para proteger e guiar as massas. Desta forma, em *História do Pensamento Econômico*:

As modificações econômicas nas duas últimas décadas do século XIX e nas três primeiras do século XX convertem o homem de negócios bem-sucedido no tipo social mais admirado. O seu êxito constituía uma prova irrevogável de que possuía virtude superiores às do homem comum [...]. (SHERMAN E HUNT, 1994, p. 129)

Assim, o homem que progredia às custas do seu próprio esforço, o *self-made man* que, de um momento para o outro, saía da condição de maltrapilho e passava a usar um terno, tornando-se um magnata, merecia ser glorificado. Tal prática só reforça mais ainda ao também sistema de ideias do Destino Manifesto, que afirma que o povo dos EUA veio ao mundo para ser próspero, guiar e governar outras nações.

Durante a 1ª Guerra Mundial (1914-1918) a industrialização norte-americana cresceu vertiginosamente, pois eram os principais fornecedores dos países europeus, exportando grandes quantidades de produtos industrializados, como alimentos e armamentos, juntamente com capitais, sob a forma de empréstimos:

A guerra trouxe benefícios econômicos inegáveis aos EUA. Enquanto na Europa as potências centrais e a França sofriam arduamente as consequências do conflito, e a Inglaterra se via submetida a uma permanente tensão, os EUA se converteram em exportadores privilegiados de material bélico e alimentos (neste caso, juntamente com o Canadá e a Argentina) e em credores mundiais por conta dos empréstimos concedidos aos aliados. (MAZZUCHELLI, 2009, p. 191)

Ressalto que tal abastecimento europeu não era sem propósito ou somente porque era necessário exportar. A historiografia aponta que os EUA tinham interesse no restabelecimento europeu para que, quando lhe fosse vantajoso, pudesse fazer solicitações e serem atendidos, ou seja, era uma estratégia para a manutenção da supremacia norte-americana. Conforme *Capitalismo, Prosperidade e Estado de Bem-Estar Social*:

Na prática, o governo dos EUA comprava enormes estoques de seus agricultores, mantinha os lucros para o setor agrícola, impedindo a sua quebra, e melhorava muito a sua imagem externa. Entretanto, a ajuda não era tão desinteressada assim. Havia uma contrapartida. As economias europeias deviam seguir as recomendações americanas de flexibilizar seus mercados e suas políticas econômicas às novas tendências estruturadas a partir da lógica do sistema de acumulação dos EUA [...]. (PADRÓS, 2003, p. 231)

Sendo esta, dentre outras, uma das manobras do governo norte-americano para se impor perante as outras nações, dominando-as com as ferramentas que tinham na época. O professor Frederico Mazzucchelli destaca que, no contexto internacional, essa década serviu ainda para os EUA influenciarem na vitória dos aliados sobre as nações centrais.

Com a produção de alimentos e armamentos, fora a disponibilidade de empréstimos, os norte-americanos ajudaram as outras nações a se fortalecerem durante a guerra e, após, a se reconstruírem. Lembrando que a transferência de ouro para os EUA foi um acontecimento importante no restabelecimento europeu, porque,

com o acúmulo aurífero nos EUA, houve uma estabilização monetária e os países que precisavam de empréstimos puderam trabalhar com baixas taxas de juros e, assim, deram impulso a se reestruturarem novamente, fato que só o ouro poderia proporcionar, já que

o valor do ouro estava congelado nos índices de 1934. Ora, somente entre 1939 e 1945 houve uma inflação que variou, dependendo dos setores, entre 200% e 400%. Ou seja, os EUA lucraram muito vendendo produtos com o valor corrigido pela inflação em troca de ouro com valor congelado. A enorme transferência de ouro para os EUA foi um dos fatos mais importantes do início da reconstrução europeia. Assim, podia garantir-se a conversão desse ouro em dólares mantendo-se o dinamismo do circuito comercial. Os EUA passavam a desempenhar o papel de fiadores da economia internacional. Era o famoso “padrão de câmbio ouro” (*Gold Exchange Standard*), que substituiu o padrão ouro (*Gold Standard*) [...]. (PADRÓS, 2003, p. 232)

Isso também se deu em razão de as dívidas dos países europeus com os EUA terem tomado uma proporção que eles não iriam conseguir saldar com tanta facilidade. Segundo Padrós, a dívida se tornou complexa e somente com os dólares é que seria possível quitar e viabilizar projetos de desenvolvimento.

O consumo na época era desenfreado e viver bem, como dissemina o *American Way of Life*, era consumir cada vez mais. A indústria de Henry Ford era um exemplo desse período. Além de estar em expansão, os operários tinham altos salários o que lhes proporcionava uma vida confortável, com condições de poder comprar um carro, eletrodomésticos e ter casa própria. Segundo Mazzucchelli, os empréstimos nesta década também estavam facilitados:

Os consumidores não encontravam restrições de financiamento para aquisição de suas residências, automóveis, fogões, geladeiras, máquinas de lavar, aspiradores e rádios. *Buy now, pay later* esse foi o lema da revolução americana do consumo nos anos 1920. As corporações e os negócios de maneira geral sempre que necessários recorriam aos empréstimos bancários, em enfrentar quaisquer constrangimentos pelo lado da oferta de crédito [...]. (MAZZUCHELLI, 200, p. 201)

Quanto à aquisição de carros, o industrial, engenheiro e empresário Henry Ford era a favor de que se fizessem carros mais baratos, não mais caros, para que qualquer um pudesse ter acesso a eles. “Era preferível você vender muitos carros de baixo custo para agricultores e balconistas do que apenas alguns modelos luxuosos para

milionários” (SNOW, 2014, p. 165), claro que Ford também tinha a intenção de vender mais.

Em 1909, foram produzidos 12 000 automóveis e, em 1910, montaram-se 19 000 carros. A partir de então, a produção aumentou constantemente, chegando a um milhão de automóveis em 1920. Ford foi também um inovador nas suas práticas industriais: oferecia salários e horas de trabalho extremamente favoráveis a uma força de trabalho que, em compensação, devia aceitar uma disciplina industrial e uma lealdade empresarial sem precedentes. A partir de 1911, o processo de produção foi acelerado pelos princípios da <<gestão científica>> formulados por Frederick W. Taylor, o <<taylorismo>>. A concentração da nova indústria em Detroit permitiu que a cidade aumentasse a sua população de 286 000 residentes em 1900 para 466 000 em 1910. (JENKINS, 2012, p. 164)

Apenas 10 anos depois, Mazzucchelli apresenta os seguintes dados evolutivos:

Os números da prosperidade americana dos anos 1920 impressionam: entre 1922 e 1929 a produção anual da indústria automobilística saltou de 2,5 milhões para 5,3 milhões de veículos. Entre esses anos, os veículos em circulação cresceram de 12,3 milhões para 26,7 milhões, o que significa que, se em 1922 havia um veículo para quase 9 habitantes, em 1929 a relação já era de um veículo para apenas 4,5 habitantes: “ pela primeira vez na história, e cerca de trinta anos antes que a Europa, uma nação inteira aderiu às quatro rodas” (Kemp 1991: 25). O uso difundido dos automóveis viabilizou a expansão dos subúrbios. A construção residencial e comercial se expandiu aceleradamente, e atingiu o seu auge entre 1925 e 1927: durante os anos do *boom* imobiliário a renda gerada pelo setor chegou a crescer 80% [...]. (MAZZUCHELLI, 2009, p. 202)

Mas esse consumo sem limites de produção exacerbada gerou várias consequências, sendo uma delas uma crise econômica devido a sua superprodução. Os países europeus como Inglaterra, Alemanha e França por muito tempo estavam tentando reconstruir suas estruturas destruídas pela guerra e se reerguerem economicamente sem depender tanto dos EUA.

A crise atingiu seu ápice e o centro do capitalismo norte-americano, a Bolsa de Valores de Nova York, em 24 de outubro de 1929. As ações despencaram e a Bolsa quebrou, atingindo a maioria dos países capitalistas. Do dia para a noite milhões de pessoas perderam seus empregos e os magnatas foram levados à falência.

1.2 BOLHA ECONÔMICA

Desespero e pânico foram as palavras que melhor puderam definir o começo dos anos 1930 nos EUA. Se nos anos 20 houve milhares de pessoas comprando desenfreadamente, na década de 1930, esses mesmos consumidores estavam sem trabalho e com dívidas que só aumentavam (MAZZUCHELLI, 2009, p.227). Os dados consistem em:

Entre 1929 e 1932, registraram-se 85.000 falências de empresas; mais de 5.000 bancos suspenderam suas operações o valor das ações na Bolsa de Nova Iorque caiu de 87 bilhões de dólares para 19 bilhões de dólares; 12 milhões de pessoas ficaram desempregadas e cerca de um quarto da população se viu privada dos meios necessários para garantir a sua subsistência; a renda agrícola reduziu-se a menos da metade; o produto industrial diminuiu cerca de 50%. A mais próspera potência mundial precipitava-se numa crise sem precedentes, lançando milhões de pessoas para uma profunda e desesperadora miséria [...]. (SHERMAN E HUNT, 1994, p. 165)

O infortúnio atingiu grande parte do país e nem o 31º Presidente dos Estados Unidos, Hebert Hoover, pôde conter essa Depressão. Entretanto, sua experiência como administrador de alimentos dos EUA, durante a 1ª Guerra Mundial, proporcionou condições para o surgimento e implantação do *New Deal*.

Após oito meses na presidência, a grande Depressão caiu no colo dele, tornando-o não competitivo eleitoralmente em 1933, pois a nação o ligava a um dos piores momentos vividos nos EUA. Mesmo assim,

várias de suas ações foram louváveis e inúmeros programas por ele implantados formaram a base institucional do New Deal. Dois importantes arquitetos do New Deal, com a serenidade e o distanciamento que o tempo permite, tiveram a grandeza de reconhecer os méritos de Hoover: "Herbert Hoover deu origem ao New Deal", proclamou Raymond Moley Rexford Tugwell, de sua parte, confidenciou em 1974 que "nós não admitíamos naquela época, mas praticamente a totalidade do New Deal foi extrapolada a partir de programas iniciados por Hoover" (McElvaine, 1993, p. 70). (MAZZUCHELLI, 2009, p. 220)

Quando Franklin Delano Roosevelt assumiu a cadeira com 57% dos votos, deu continuidade a algumas medidas econômicas adotadas por Hoover que, até então, eram emergenciais e experimentais, a exemplo da gestão de Hoover, uma das

principais agências do *New Deal*, *Reconstruction Finance Corporation* (MAZZUCHELLI, 2009, P.221).

Contudo, foi na administração de Roosevelt que as coisas pareceram andar com mais firmeza, mostrando resultados, principalmente para a população, que tinha esperança de um período com estabilidade social, sendo essa a semente para o *Welfare State* (Estado de bem-estar social):

É certo que Roosevelt, desde o início, agiu com firmeza. Mas suas ações foram guiadas, acima de tudo, pela intuição. O *New Deal* não nasceu pronto: ele foi construído a partir das vicissitudes e das circunstâncias econômicas e políticas. Roosevelt não se pautou por nenhum "modelo": o que havia apenas era a percepção, de certo modo abstrata, de que algo precisava se contrapor à operação cega e disruptiva das forças do mercado [...]. (MAZZUCHELLI, 2009, p. 230)

O *New Deal* ou "Novo Acordo" tinha como meta principal recuperar e reformar a economia norte-americana. Foi um exercício político engenhoso, com Roosevelt agindo como um "intermediário" entre diversos grupos de interesse. Para isso, de acordo com Mazzucchelli, foram impostas diversas medidas, dentre elas:

- Investimento em obras públicas: o governo investiu US\$ 4 bilhões (valores não corrigidos pela inflação) na construção de usinas hidrelétricas, barragens, pontes, hospitais, escolas, aeroportos etc. Tais obras geraram milhões de novos empregos;
- Destruição dos estoques de origem agrícola: como algodão, trigo e milho, a fim de segurar a queda de seus preços;
- Controle sobre os preços e a produção: para evitar a superprodução na agricultura e na indústria;
- Diminuição da jornada de trabalho: com o objetivo de abrir novos postos e por pressão dos sindicatos. A jornada de 44 horas semanais foi imposta e o direito às horas extras também. Além do mais, fixou-se o salário mínimo, criaram-se o seguro-desemprego e o seguro-aposentadoria (para os maiores de 65 anos).

O desemprego, sem sombra de dúvida, foi o que mais abalou os norte-americanos durante a Depressão. Pesquisas na época apontaram que houve mais de 12 milhões de desempregados, queda de 25% na produção industrial e falência e

quebra de, aproximadamente, 1.500 bancos (MAZZUCHELLI, 2009, p. 221). Mas, com as medidas do *New Deal*, esses números mudaram:

O *New Deal* obteve os seus maiores êxitos durante o primeiro mandato de Roosevelt, tendo 1937 sido talvez o melhor ano. Entre 1929 e 1933, o produto nacional bruto (PNB) dos Estados Unidos caíra de 101 mil milhões de dólares para 68 milhões. O PNB *per capita* aumentou de 615 dólares em 1933 para 881 dólares em 1937 e para 954 dólares em 1940. À medida que a década ia avançando, as pessoas iam também ficando melhor em termos materiais, como se podia ver pela posse de bens materiais como automóveis e telefones [...]. (JENKINS, 2012, p. 203)

Esse plano, então, em muitos casos não poderia fazer mais do que aliviar os mais profundos efeitos da crise. O desemprego continuou sendo um problema, mas as pessoas começavam a ter esperança, sendo o envolvimento militar dos EUA nas grandes guerras extremamente importante para essa “autoestima” do norte-americano elevar novamente.

Os anos 30 também foram um período de grandes avanços tecnológicos e na industrialização e, segundo Eric Hobsbawm, em sua obra *A Era do Extremos*, quando o plástico foi inventado (momento, inclusive, explorado pelo filme analisado *A Felicidade Não Se Compra*, quando Sam, um dos amigos de George, o chama para fazer sociedade em uma empresa de plástico), o surgimento dos meios de comunicação atraiu ainda mais as massas, sendo o momento em que Hollywood estava em sua “era de ouro”, arrebanhando multidões, mesmo de desempregados para verem seus filmes:

Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográfica se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, e tanto os muitos jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois tinham tempo de sobre e, como observaram os sociólogos, durante a Depressão era provável que maridos e mulheres partilhassem juntos mais atividades de lazer que antes (Stouffer & Lazarfeld, 1937, p. 55/92) [...]. (HOBSBAWM, 1995, p.106)

O cinema foi, por muito tempo, o meio de diversão mais barato e acessível intelectualmente dos EUA nas décadas de 1920 e 1930, atingindo, principalmente, os trabalhadores e os imigrantes. Especialmente porque, no começo, o ingresso era extremamente barato, os cinemas eram localizados em galpões nos bairros

periféricos, as películas eram mudas e a compreensão do enredo não exigia que plateia soubesse ler.

Além do mais, como afirma o historiador Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*, a instabilidade social, econômica e política marcaram essa época, na qual a Grande Depressão minou um terreno catastrófico, em que a sociedade burguesa do século XIX entrou em decadência. De milionários a falidos em pouco espaço de tempo e vivendo em um período sem referências (HOBBSAWM, 1994, p. 112). Dessa forma, diversão não era prioridade na época, mas, sim, sobreviver. Por ser algo considerado supérfluo, ir ao cinema tinha que ser mesmo barato para a maioria da população poder frequentar.

Os EUA clamavam por mudanças e Franklin Delano Roosevelt pôde proporcionar isso com o desenvolvimento do *New Deal*, o que inclusive ampliou sua base de sustentação política. A década de 1930 foi um período de recuperação financeira dos EUA, marcada por uma revolução tecnológica e industrial ainda não vista. Sendo o momento, inclusive, da queda da antiga burguesia e da ascensão da classe média, com a produção em massa a todo vapor e o consumismo latente após a queda da Bolsa na década anterior.

1.3 ANOS 40: PROGRESSO E ESTABILIDADE ECONÔMICA

Se o período dos anos de 1930 foi marcado por evolução tecnológica, consumismo e recuperação econômica dos EUA, a década de 1940 foi caracterizada pela 2ª Guerra Mundial (1939-1945), mesmo ela já tendo se iniciado no período anterior, e pelo começo da Guerra Fria (1945-1991).

O presidente que mais ficou no poder nos EUA seguidamente, mesmo acometido pela poliomielite, que lhe resultou na inutilidade das pernas, foi o democrata Franklin Delano Roosevelt. Eleito o 32º presidente dos Estados Unidos da América, ocupou o cargo por quatro mandatos consecutivos, fato único até os dias de hoje, lembrando que o 4º mandato não se concluiu, porque ele faleceu em 1945. Teve como sucessor Harry S. Truman.

Sua vida na política passou pela 1ª Guerra Mundial e perdurou até quase o fim da 2ª Guerra Mundial. As principais ações de seu governo, além das estratégias militares durante a Guerra, foram as de reforma na economia e sociais (condições de trabalho e de vida dos americanos). A princípio, criou o *New Deal*, que serviu para reerguer a economia americana após a grande Depressão. Além de iniciar diversos programas sociais para ajudar fazendeiros e desempregados, e regulamentando leis trabalhistas ao lado dos sindicatos.

De acordo com Hobsbawm, as mortes durante a 2ª Guerra Mundial foram, aproximadamente, entre três e quatro vezes maiores que as da 1ª Guerra Mundial. Tanto civis quanto militares morreram como resultado direto da “loucura” de Adolf Hitler, líder alemão, ao menosprezar o potencial bélico, econômico e tecnológico dos EUA, dentre outros fatores.

Essa guerra revolucionou a administração, sendo que os avanços no campo da física nuclear foram impressionantes, pois começaram a acontecer ainda durante a 1ª Guerra Mundial. Ocorrência essa que não deve ser ignorada, visto que a bomba atômica mudou completamente o percurso de algumas nações durante os combates e exterminou populações inteiras. O saldo positivo para a economia dos EUA foi exorbitante. Sendo um “negócio” rentável, as grandes guerras, 1ª e 2ª, favoreceram sobremaneira as finanças americanas. Dessa forma, Eric Hobsbawm relata que,

em ambas, os EUA se beneficiaram do fato de estarem distantes da luta e serem o principal arsenal de seus aliados, e da capacidade de sua economia de organizar a expansão da produção de modo mais eficiente que qualquer outro. É provável que o efeito econômico mais duradouro das duas guerras tenha sido dar à economia dos EUA uma preponderância global sobre o todo o Breve Século XX, o que só começou a desaparecer aos poucos no fim do século [...]. (HOBBSAWM, 1995, p. 52)

Assim, foi a partir dos anos 20 que os EUA começaram a ser referência mundial economicamente e sinônimo de estabilidade social, como afirma o historiador Enrique Serra Padrós: “Os EUA, durante a guerra, triplicaram a produção industrial (em 1946 produziram a metade mundial); já a sua renda *per capita* aumentou mais de 100% (de 550 a 1.260 dólares)” (PADRÓS, 2003, p. 230).

Enquanto em alguns países, como URSS, as guerras culminaram em um efeito econômico negativo, para os EUA houve um crescimento anual de aproximadamente

10% em sua economia, de acordo com a *Era dos Extremos* (HOBSBAWM, 1994, p. 55). Algumas das vantagens deles sob outras nações é que, durante os períodos bélicos, os EUA não estavam no centro dos conflitos e possuíam o maior arsenal disponível para fornecimento e sua capacidade de produção, além de organizada, era bem desenvolvida.

Por mais que tenha havido a Grande Depressão, que teve um forte impacto econômico e social nos EUA, o país não deixou de crescer, apenas diminuiu em comparação aos anos anteriores. E, para se recuperar e se destacar perante outras nações, as duas grandes guerras tiveram um papel essencial para os EUA:

A história da economia mundial desde a Revolução Industrial tem sido de acelerado progresso técnico, de contínuo, mas irregular crescimento econômico, e de crescente “globalização”, ou seja, de uma divisão mundial cada vez mais elaborada e complexa de trabalho; uma rede cada vez maior de fluxos e intercâmbios que ligam todas as partes da economia mundial ao sistema global. O progresso técnico continuou e até se acelerou na Era da Catástrofe, transformando e sendo transformado pela era de guerras mundiais. Embora na vida da maioria dos homens e mulheres as experiências econômicas centrais da era tivessem sido cataclismas, culminando na Grande Depressão de 1929-33, o crescimento econômico não cessou nessas décadas. Apenas diminuiu o ritmo. Na maior e mais rica economia da época, os EUA, a taxa média de crescimento do PNB per capita da população entre 1913 e 1938 foi apenas de um modesto 0,8% ao ano. A produção industrial mundial cresceu pouco mais de 80% nos 25 anos após 1913, ou cerca de metade da taxa de crescimento do quarto de século anterior (Rostow, 1978, p. 662) [...]. (HOBSBAWM, 1995, p. 92)

Além do mais, os EUA financiaram a economia de diversos países e lhes forneceram alimentos, armas e empréstimos durante as guerras. Entretanto, essa atitude tinha um propósito, que foi decisivo para recuperação financeira dos EUA e sua consequente manutenção.

Assim, como já dito anteriormente, os EUA forneceram insumos para a Europa se reerguer, mas foi um acordo de ajuda mútua. Contudo, os EUA estavam em posição superior e, com toda certeza, continuariam com essa atitude. Foi um auxílio com segundas intenções, como veremos mais à frente, quando se falar do *Welfare State*.

E não só a economia nos EUA emergiu durante a 2ª Guerra Mundial, um alto nível de natalidade também fez parte desse período, o “*baby boom*” (que gerou os filhos da guerra) e a produção de filmes em Hollywood, distrito de Los Angeles, ao

mesmo tempo se expandiu. Foi nessa década que os cinemas começaram a fazer sucesso comercialmente e a exibição de filmes ocupava espaços nos bairros onde os operários viviam, sendo uma forma de lazer barata e acessível à maioria da população que estava desempregada nesse período, os jovens e os velhos.

1.3.1 WELFARE STATE E AMERICANISMO

O *New Deal* promoveu ocorrências que tornaram os sistemas de proteção social duradouros, e não apenas de caráter temporário como era a intenção. Por questões econômicas (déficits em contas públicas), o objetivo era abandonar as medidas sociais assim que os investimentos do setor privado retomassem:

A necessidade premente em implementar programas de combate ao desemprego redundou na pressão inevitável sobre os gastos públicos. A expectativa de Roosevelt e dos *new dealers*, contudo, era que os programas seriam de natureza estritamente emergencial. Os programas deveriam ser temporários: na medida em que o setor privado retomasse os investimentos, ampliasse a produção e expandisse a demanda de empregos, os programas poderiam ser progressivamente abandonados. Dessa forma, os eventuais déficits das contas públicas, mesmo que indesejáveis, eram entendidos como fenômenos apenas transitórios [...]. (MAZZUCHELLI, 2009, p. 269)

Entretanto, o governo enxergou vantagem em promover ações sociais para o povo, poderia administrar os EUA com mais facilidade e logo se restabelecerem economicamente. Dentre inúmeros ajustes, foram concedidos direito a seguro-desemprego e reconhecimento do direito dos idosos à aposentadoria. Além do mais, percebeu-se um crescimento espantoso do número de sindicatos e suas filiações. Tais adequações e percepções foram o terreno fértil para o surgimento do *Welfare State* ou Estado de Bem-estar Social.

Sob o direcionamento do presidente Roosevelt, o Estado buscava afastar esse sentimento de instabilidade que pairava durante esse período. Garantias de emprego e da previdência social, como medidas profiláticas, somavam para a situação mudar.

O Estado planejava, racionalizava e orientava a produção. Comprometia-se com a previdência social e garantia o pleno emprego, afastando o clima de instabilidade. Era o Estado regulador ou de bem-estar social [...]. (PADRÓS, 2003, p. 236)

Ao contrário do imaginado, essas medidas tornaram-se permanentes, pois percebeu-se que, com o povo sob sua égide, o Estado poderia ter o apoio em diversas causas e controlar as ações que norteavam a nação, esse é o *Welfare State*. Foi uma via de mão dupla, na qual o povo buscava por estabilidade social (política e econômica) e o governo em formas de manter a dominação de tudo (racionalização e orientação da produção), para que o país saísse da crise e voltasse a prosperar e liderar outras nações, como era em tempos anteriores.

É interessante ressaltar que o Estado de Bem-estar Social não foi uma realidade que se concretizou apenas nos EUA, outros países do ocidente da mesma forma adotaram seu modelo e medidas impostas. Todavia, não foi literalmente pensando no “bem-estar” de seu povo, pois,

muito mais do que o engajamento de uma consciência solidária, o que motivou o capital e os capitalistas a sustentar o Estado de bem-estar foi o medo do impacto que as conquistas sociais dos trabalhadores soviéticos poderiam ter sobre o movimento operário mundial [...]. (PADRÓS, 2003, p. 251)

Essa foi uma forma então de dominação, um controle social que o Estado buscava exercer sob o povo. Da mesma forma, o industrial Henry Ford fazia em suas fábricas, dando condições aos seus operários para comprarem casas e os carros que fabricava, para que pudesse mantê-los psicologicamente estabilizados e, assim, produzirem mais, porque estariam concentrados em uma única tarefa. Não pensariam em greves, pois não estariam suscetíveis a esse tipo de influência sindicalista. Viam seu empregador como um pai que cuidava de suas vidas, assim como o povo via o Estado com esse espírito paternalista.

Após a Guerra, o período de reestruturação econômica dos EUA deve-se, em grande parte, aos modos de produção como o fordismo que, nas palavras de Padrós, “reduzia o gasto inútil de energia e controlava a velocidade do processo do trabalho”. Fora isso, o fordismo trouxe inovações na produção em massa, industrialização, investimentos no maquinário vindos do exterior, fazendo circular no EUA capital

estrangeiro. Tal sistema de produção ainda foi um dos pilares do Estado de Bem-estar Social.

Os EUA estavam crescendo economicamente, a estabilidade social, política e econômica estava cada vez mais alicerçada, fazendo com que o Estado tivesse poderes sobre a vida dos americanos, tanto que era seu principal agente regulador, e quem estava sob seu controle sentia-se salvo. “O Estado planejava, racionalizava e orientava a produção. Comprometia-se com a previdência social e garantia o pleno emprego, afastando o clima de instabilidade. Era o Estado regulador ou de bem-estar social” (PADRÓS, 2003, p. 236).

Todavia, havia um paradoxo nesse sentimento; o norte-americano que antes estava sem esperanças no futuro agora se via dominado e, ao mesmo tempo, amparado. Consideração esta que se alinha com o que o Henry Ford, acreditava. Para ele, cabia ao Estado regulamentar e organizar essas relações (PADRÓS, 2003, p. 236):

O fordismo, além de ser um dos pilares do chamado Estado de bem-estar social gerou, também, demandas de maquinaria e capital. Os padrões de produção em série e em grande escala e o consumo massificado, ligados direta ou indiretamente a investimentos dos EUA, mostram o real caráter deste reordenamento mundial. (PADRÓS, 2003, p. 237)

O fordismo ia além de ser um modo de produção fabril, sendo um reorganizador social, que tinha influências não só dentro da fábrica, mas também fora dela. Mais que isso, possuía ferramentas coercitivas para manipular seus operários psicologicamente para que a produção aumentasse, seguindo uma tendência econômica e colaborando para os objetivos, no caso do objeto de estudo dessa pesquisa, fortalecimento do americanismo.

1.3.2 O MUNDO DE HENRY FORD

O engenheiro, inventor, empresário e empreendedor Henry Ford, nasceu em 1863 em Dearborn, EUA. Educado com livros que exaltavam o trabalho árduo, a

iniciativa e a criatividade, Henry Ford era filho de uma americana, Mary Litogot Ford, com um imigrante irlandês Willian Ford. Talvez por isso, durante o desenvolvimento de suas fábricas, ele dava espaço aos deficientes físicos, imigrantes e negros, acontecimento que não era corriqueiro na época e descrito em seu próprio livro *Minha Vida e Minha Obra*:

Ao tempo da última estatística possuíamos 9.563 homens em condições físicas abaixo do normal. Entre esses havia 123 mutilados dos braços, antebraços e mãos. Havia um sem as mãos; quatro totalmente cegos; 207 cegos de uma vista; trinta e sete surdos-mudos; sessenta epiléticos; quatro sem pernas ou pés e duzentos e trinta e quatro sem uma perna ou pé. Os outros tinham defeitos de menor importância. (FORD, 2012, p. 98)

Mas a inserção desse tipo de homem no trabalho das fábricas não era para “ajudar” quem estivesse sem emprego, mas, sim, porque Ford percebeu que eles poderiam produzir 20% a mais que os homens na esteira da fábrica. Até os tuberculosos, que estavam em camas, tinham uma ala especial, onde podiam trabalhar, introduzindo parafusos em porcas. Ford declarou que não obrigava ninguém a trabalhar, esses homens estavam dispostos e esse tipo de trabalho, pois ajudava-os a matar o tempo que poderiam estar somente deitados, sem produzir, ou ao menos ganhar dinheiro.

Henry Ford contratava minorias; pessoas que não tinham tanto estudo ou qualificação, mas que buscavam trabalhar arduamente pela garantia de um salário. Nas fábricas, havia imigrantes (muitos árabes) e negros americanos. Como esses operários, em sua maioria, vinham do campo e não tinham estudo ou experiência, nas fábricas, as ferramentas que usavam eram suficientemente simples para uma criança de três anos manusear, como disse Ford.

Durante sua infância, seu interesse não era em como as coisas eram por fora, mas por dentro e o que poderiam proporcionar. Ford montava e desmontava relógios e máquinas que havia em sua fazenda. Era inquieto e estava sempre buscando melhorar as coisas. Em seus primeiros anos no mercado, mantinha dois ou, às vezes, três empregos, e não passava de dois meses sem seu salário ser aumentado, por vezes até dobrado ou transformado em ações da empresa que trabalhava.

Além de ansioso, era ambicioso e queria dar uma casa boa e conforto para sua esposa, Clara, que teve papel fundamental em sua trajetória. Ela o apoiava em seus projetos e ideias, mesmo ele não tendo tanto tempo para sua família, visto que, mesmo estando em casa, se dedicava bastante em uma oficina que construiu, envolvido em suas invenções e melhoramento de motores já existentes.

Vem daí inclusive o pensamento puritano de Henry Ford sobre como é essencial o valor dado à família, sendo dever do homem ser o provedor de tudo. O papel da mulher, na visão de Ford, é o de zelar da casa, ser genitora, cuidar da educação dos filhos e apoiar as decisões e sonhos do marido, isso tudo sob a orientação Divina e seguindo os princípios cristãos.

Como homem de negócios que era, por bastante tempo tentou criar um carro que não fosse feito por encomenda e apenas para os milionários. Queria que qualquer cidadão pudesse ter acesso as suas máquinas. Assim, poderia vender mais e proporcionar conforto ao maior número possível de pessoas.

Enquanto isso, em suas fábricas, o sistema de produção em massa só trouxe benefícios para Ford e um enorme crescimento em sua produção, número de vendas (em 1911, chegou-se a vender 34.528 mil automóveis) e, conseqüentemente, no capital, sendo essa considerada por estudiosos uma grande vitória industrial do século XX. Na obra do historiador norte-americano Richard Snow, Ford dizia que

o operário não supervisionado passa mais tempo andando de um lado para outro buscando material e ferramentas do que trabalhando efetivamente; ele ganha pouco porque o pedestrianismo não era uma atividade bem remunerada. Em dezembro, os operários altamente supervisionados estavam levando 2h38 para construir um chassi; em abril, 93 minutos. (SNOW, 2014, p. 245)

Cada um possuía uma tarefa a ser realizada, somente uma. Não duas ou três. Dessa maneira, na esteira, o industrial reduziu muito o tempo de produção das peças e, conseqüentemente, dos automóveis, dando melhores condições de vida a seus funcionários.

A maneira de produção em massa revolucionária que Ford utilizava foi aperfeiçoada com as técnicas tayloristas. Como relata o trecho a seguir, retirado de um *release* entregue à imprensa de Detroit, no dia 5 de janeiro de 1914, durante uma

entrevista coletiva convocada pela administração da Ford Motor Company para explicar como funcionava a fábrica, operacionalmente, e sobre os altos salários pagos:

“A Ford Motor Company, a maior e mais bem-sucedida fábrica de automóveis do mundo, lançará, em 12 de janeiro, a maior revolução jamais vista no mundo industrial em termos de benefícios para os seus funcionários”.

“De uma só tacada, a medida reduzirá a carga horária de nove para oito horas de trabalho e acrescentará ao salário de cada funcionário uma parcela dos lucros da casa. O menor valor a ser recebido por qualquer funcionário a partir dos 22 anos será de US\$ 5 por dia. Atualmente, o salário mínimo é de US\$ 2,34 por dia de nove horas de trabalho”. (SNOW, 2014, p. 259)

Com isso, de certa forma, Henry Ford estimulava constantemente o consumismo, prática que vai ao encontro com o que se vivia na época. Após a Depressão, pensava-se que a felicidade e o prazer só poderiam ser adquiridos com a compra de produtos, bens duráveis ou não, eletrodomésticos, roupas, carros e até casas.

Proporcionando uma sensação de sucesso e estabilidade social e, de acordo com o historiador, é uma das lógicas da produção em massa: o consumo em massa; a classe média; e a era moderna (SNOW; 2014). Ressalta-se que muitos funcionários, no começo de suas carreiras, dormiam no chão das fábricas, pois não tinham dinheiro para pagar um lugar para dormir, muito menos uma casa. Depois de se estabilizarem nas fábricas de Henry Ford, começaram a comprar suas casas, um bem-estar social que era possibilitado por esse emprego estável e após reivindicações sindicais.

Por outro lado, Ford tinha medo de que a riqueza pudesse desvirtuar esse homem do caminho reto, da maneira correta de se viver, que é dar valor à família e adquirir bens que pudessem melhorar a vida de todos. Na mentalidade do empresário, o homem da casa poderia se deslumbrar com o dinheiro, se envolver com jogos de azar, bebida e hábitos lascivos, deixando de lado os cuidados com a esposa e os filhos. Para Ford, em seu livro *Minha Vida e Minha Obra*, “quando trabalhamos, precisamos trabalhar; quando nos divertimos, devemos nos divertir. O que não se pode é conduzir juntas as duas coisas [...]” (FORD, 2012, p. 83)

Assim, ele difunde a ideia de que trabalho e diversão não podem caminhar juntos. Ou se faz uma coisa, ou outra. As energias psicofísicas de seus operários deveriam estar nas tarefas que lhe estavam sendo designadas e, para isso, estavam

sendo pagos. Não deveriam ficar pensando no que aconteceria depois disso ou com indisposição por ter se divertido fora de casa na noite anterior. O único objetivo de seus funcionários era fazer o trabalho e receber o salário. Somente.

Snow aponta que, para se ter direito ao salário em dobro, o funcionário teria que ser econômico e contido. Nada de exageros, devia manter os filhos na escola e a esposa com saúde e bem vestida. E os que tinham menos de 22 anos, para ter direito ao alto salário, deveriam ser casados. O operário, desta forma, começava a ser dominado socialmente visto que, tendo uma vida “correta” suas funções nervosas estavam controladas e sua concentração era apenas para seu trabalho a esteira da fábrica, não se distraia com aquilo que lhe tirasse do caminho bom.

O empresário acreditava que a prosperidade do lar faz a prosperidade da indústria e que na vida real, os problemas de ambas se entrelaçam, sendo a solução de uma, ajuda para outra. Dessa forma, com essa pedagogia cristã, Henry Ford tinha agentes treinados para visitarem seus funcionários e descobrirem como era sua casa, sua esposa e se seus filhos estavam bem. Eles faziam parte do Departamento de Sociologia. Sinais de violência doméstica e miséria não eram tolerados para quem tinha um alto salário.

Os 200 investigadores eram responsáveis por, em média, 13 mil funcionários. Havia também um Departamento Jurídico que ajudava, sem cobrar nada, aqueles estrangeiros que gostariam de ter a cidadania americana, a conseguirem empréstimos para adquirirem bens, registro dos filhos etc.

Abaixo, segue um diálogo entre um funcionário e um dos diretores da fábrica, Lee, que queria comprar um carro da Ford, que consta em *Ford – o homem que transformou o consumo e inventou a Era Moderna*:

— *Sr. Lee, eu gostaria de comprar um carro.*

— *Você tem dinheiro?*

— *Eu tenho US\$ 700.*

— *Você tem família?*

— *Sim, esposa e quatro filhos.*

— *Os móveis estão quitados?*

— *Sim.*

— *Você tem algum seguro?*

— *Sim.*

— *Tudo bem, você pode comprar o carro.*

Hoje, o Departamento de Sociologia pode parecer repressor, mas, na época, seu espírito era protetor e paternalista. De um lado, estimulava o consumismo, de outro, Ford praticamente obrigava seus funcionários a pouparem seu dinheiro. Naquela época, um jovem de 22 anos recebia um alto salário de US\$ 100 por mês, trabalhando 20 dias por mês. Se ele, por exemplo, acumulasse, em 1914, US\$ 207,10, em cinco anos conseguiria poupar US\$ 2.171,14.

1.3.3 GUERRA FRIA

Após a morte de Roosevelt, em 1945, Harry S. Truman assumiu a presidência dos EUA até 1953. Ele iniciou sua administração com o fim da 2ª Guerra Mundial, o início da Guerra Fria e a instituição do Plano Marshall. Durante seu governo, escândalos envolvendo casos de corrupção foram comuns e, por isso, ele não foi candidato em 1952, tendo como sucessor Dwight Eisenhower.

Com o fim da 2ª Guerra Mundial, os americanos estavam otimistas e entusiasmados com a economia, porque, nos anos anteriores, a fome e o desemprego realmente afligiram o país. Como terminaram “vencedores”, mais uma vez o povo americano sentiu-se confirmado pelo Destino Manifesto:

Em um editorial de dezembro de 1944, o *Chicago Tribune* captou o entusiasmo e a autoconfiança da sociedade americana ao proclamar orgulhosamente que ela era “a boa fortuna do mundo”, e não apenas os Estados Unidos, que “poder e intenções” “inquestionáveis” agora andavam juntos” na Grande República americana. Tais convicções sobre o destino justiceiro desse país tiravam sua seiva de raízes profundas da história e da cultura americanas. Tanto as elites quanto as não elites aceitavam a ideia de que era uma responsabilidade histórica do país criar um novo mundo mais pacífico, próspero e estável [...]. (MCMAHON, 2012, p.18)

O historiador norte-americano e relações internacionais, Robert J. McMahon, afirma que os EUA passavam por um período de forte autoconfiança após a 2ª Guerra Mundial, por isso estavam dispostos a consumir cada vez mais e a fazerem investimentos. Mostravam-se até abertos para próximos conflitos, o que aconteceu, uma vez que, após a Guerra Mundial, teve início o período de disputas estratégicas, tecnológicas, científicas, políticas e conflitos indiretos entre Estados Unidos da América (capitalismo) e URSS (comunismo), a Guerra Fria, que durou mais de 40 anos.

Como observou o filósofo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (HOBBSAWM; 1995), sendo a Guerra Fria um exemplo claro disso. Para Eric Hobsbawm em *Era dos Extremos – O breve século XX*, a peculiaridade da Guerra Fria foi a de não existir perigo iminente de guerra mundial, mesmo com as reações apocalípticas de ambos os lados, EUA e URSS. Lembrando que, após a 2ª Guerra Mundial, houve a divisão dos poderes de forma desigual e não contestado em sua essência. Dessa forma,

não houve ataques surpresa, não houve declarações de guerra, se quer ameaças de rompimento de relações diplomáticas. Todavia, surgiu uma crescente sensação de insegurança nos mais altos escalões em Washington, Londres e Moscou, diante do esforço dos aliados do tempo da guerra no sentido de cada um garantir a própria segurança no pós-guerra [...]. (GADDIS, 2006, p. 26)

EUA, Inglaterra e URSS estavam em constante batalha de poderes e numa acirrada corrida tecnológica/armamentista e a Ásia foi o território das maiores disputas entre as superpotências. Tanto que, no livro *Guerra Fria*, de Robert J. McMahon, é citado que foi a Guerra da Coreia, e não a Segunda Guerra Mundial que transformou os Estados Unidos em uma potência político-militar mundial) (MCMAHON, 2012, p. 64).

Essa citação gera uma discussão visto que, em seus estudos sobre o bem-estar e estabilidade social dos americanos, o professor e historiador Henrique Serra Padrós declara que foi a 2ª Guerra Mundial que posicionou os EUA como líder

mundial. Ele defende que, com as guerras mundiais que assolaram o mundo nas primeiras décadas do século XX, 1ª Guerra Mundial e a 2ª Guerra Mundial, milhões de pessoas se deslocaram de seus respectivos países de origem. Eram soldados, prisioneiros de guerra, vítimas de racismo, trabalhadores forçados e populações, fugindo espontaneamente de conflitos em suas nações.

Tais deslocamentos culminaram em alterações demográficas e problemas sociais e culturais por toda a Europa, principalmente após a 2ª Guerra Mundial, porque houve um colapso econômico na maioria dos países beligerantes por conta dos endividamentos proporcionados pelas guerras.

Segundo ainda Robert J. McMahon (MACMAHON, 2012, p. 38), um dos maiores medos dos Estados Unidos da América era de que o comunismo se espalhasse por mais nações do que já estava sendo praticado, o que afetaria sua supremacia política e, conseqüentemente, econômica e social, perante outras nações.

Uma das medidas tomadas por essa nação, para não se tornar instável e perder o poder, foi se armar nuclearmente. MacMahon explica que, com o tempo, os EUA tornaram-se superior inclusive em armamentos, o que encorajou a se arriscarem em crises posteriores, mas concomitantes à Guerra Fria, envolvendo países como Taiwan, Berlin e Cuba.

Paralelo aos primeiros anos da Guerra Fria, os EUA criaram o Plano Marshall que tinha como principais objetivos ajudarem países europeus que tinham sido arrasados pela 2ª Guerra Mundial a se recuperarem. Aproximadamente 30 bilhões de dólares ajudaram países da Europa Ocidental a se recuperarem, restaurando o mercado europeu para o consumo dos produtos americanos:

Os inimigos que os Estados Unidos procuravam combater com essa ajuda, imediatamente rotulada de Plano Marshall, eram a fome, a pobreza e a desmoralização que alimentavam o crescimento da esquerda na Europa pós-guerra, um conjunto de circunstâncias incitadas pelos esforços de recuperação protelados e exacerbados pelo inverno mais rigoroso em 80 anos [...]. (MACMAHON, 2012, p.40)

Mais uma vez, os EUA fornecem ajuda às nações durante conflitos bélicos, contudo com um objetivo por trás, que de longe era beneficente. Se após a 1ª Guerra Mundial houve ajuda na aquisição de alimentos e facilidades da exportação de

produtos com a finalidade de ter baixos impostos na importação e outros benefícios, desta vez era para conter a oposição política e ideológica, possíveis revoltas e aquecimento do mercado de exportação americana. A Europa deveria ser próspera e não comunista.

1.4 ANOS 50 - ERA DE OURO

Equilíbrio e prosperidade para a classe média branca americana foi como se seguiram os anos a partir de 1950, período que foi conhecido como “Anos dourados”. Recuperar-se da Guerra foi o objetivo principal dos países europeus e do Japão, que compararam o sucesso de sua atual situação econômica e social, com o passado e não com o futuro.

Pode-se perceber que, a partir dos anos 1950, os países beligerantes estavam começando a se reerguerem e estabelecerem suas finanças,

a Era de Ouro foi um fenômeno mundial, embora a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo – os que viviam em países para a cuja pobreza e atraso os especialistas da ONU tentavam encontrar eufemismos diplomáticos. Entretanto, a população do Terceiro Mundo aumentou num ritmo espetacular – o número de africanos, leste-asiáticos e sul-asiáticos mais que duplicou nos 35 anos depois de 1950, o número de latino-americanos mais ainda (*World Resources*, 1986, p. 11). As décadas de 1970 e 1980 mais uma vez se familiarizaram com a fome endêmica, com a imagem clássica, a criança exótica morrendo de inanição, vista após o jantar em toda tela de TV do Ocidente. Durante as décadas douradas não houve fome endêmica, a não ser como produto de guerras e loucura política, como na China (ver pp. 466-7) [...]. (HOBSBAWM, 1994, p.255)

No decorrer da Guerra Fria, EUA e URSS foram caminhando cada vez mais fortes e desenvolvidos tecnologicamente em suas disputas. A corrida espacial foi uma das mais acirradas, tendo como pioneira a URSS que lançou as naves Sputnik I e II em 1957 e, em 1969, o projeto norte-americano Apollo levou o primeiro homem à Lua.

Enquanto isso, os afro-americanos do Sul sofriam com a discriminação racial e diferenças políticas e econômicas perante os brancos do resto do país e,

concomitante com a Guerra Fria, outros dois conflitos fizeram parte da década de 1950 na história dos EUA: Guerra do Vietnã (1955-1975) e, no final desse período, 1959, Revolução Cubana, que foi uma das mais relevantes para a economia norte-americana.

“Era de Ouro”, assim ficou conhecido esse momento em que o mundo, não só os Estados Unidos, estavam em crescimento e, no caso norte-americano, além da expansão industrial e estabilidade econômica, o sentimento confiante de seu povo contribuía para que todas as suas ações tivessem sucesso.

Entretanto, é enganoso pensar que os EUA cresceram mais nesse período do que em outros. Segundo Hobsbawm, entre 1950 e 1973, os Estados Unidos se desenvolveram mais devagar que qualquer outro país, com exceção da Grã-Bretanha (HOBSBAWM; ERIC: 1994). Mesmo assim, esse foi o momento em que mais a riqueza fez parte da vida das pessoas:

Na verdade, para os EUA essa foi, econômica e tecnologicamente, uma época mais de relativo retardo que de avanço. A distância entre eles e outros países, medida em produtividade por homem-hora, diminuiu, e se em 1950 desfrutavam de uma riqueza nacional (PIB) per capita que era o dobro da França e Alemanha, mais de cinco vezes a do Japão, e mais da metade maior que a da Grã-Bretanha, os outros Estados se aproximavam rapidamente, e continuaram a fazê-lo nas décadas de 1970 e 1980. (HOBSBAWM, 1994, p.254)

Os bens de consumo pouco duráveis como televisão, máquina de lavar louças, discos de vinil, fitas, computadores eram os mais comprados e fabricados pelos EUA. O que era produzido antes apenas para uma minoria, uma burguesia oriunda do sucesso com a Guerra Civil e dos poços de petróleo, a partir dos anos 1950 passou a ser acessível a um número bem maior de pessoas.

Esse ritmo de prosperidade foi tão inflamado, que respingou inclusive na maneira que as pessoas tiravam as férias. Como não havia mais guerras, com campos de batalhas, e as pessoas tinham mais recursos para viajar, o turismo aumentou bastante. Em *Era dos Extremos – O breve século XX 1914-1991*, é relatado que antes da Guerra por volta de 150 mil norte-americanos viajavam em suas férias. Entre 1950 e 1970, 7 milhões também puderam ter esse mesmo privilégio.

Além da ausência de guerras mundiais, outros fatores que contribuíram para a estabilidade econômica e esse progresso, foram à reestruturação do capitalismo e a internacionalização da economia. Novos países tiveram condições de entrarem no ramo da exportação e, com a evolução tecnológica, que se dava nos últimos tempos, puderam desenvolver melhor suas produções industriais:

Na prática, a Era de Ouro foi a era do livre comércio, livres movimentos de capital e moedas estáveis que os planejadores do tempo da guerra tinham em mente. Sem dúvida isso se deveu basicamente à esmagadora dominação econômica dos EUA e do dólar, que funcionou como estabilizador por estar ligado a uma quantidade específica de outro, até a quebra do sistema em fins da década de 1960 e princípios da de 1970 [...]. (HOBSBAWM, 1994, p. 270)

Desse modo, a Era de Ouro foi mais internacional do que transnacional. O comércio entre os países aumentava progressivamente e mesmo os EUA tendo se tornado autossuficientes com as grandes guerras, ele quadruplicou suas importações.

1.4.1 O AMERICANISMO COMO MODO DE VIDA

Mais do que nunca o *American Way of Life* ou modo americano de viver, que o capitalismo criou nos EUA, estava fortalecido. Com a estabilidade econômica e o período das grandes guerras terem passado, a nação se sentia mais confiante e esperançosa em ter um futuro. Tal estilo de vida começou nos anos 1920, com a ascensão dos magnatas do petróleo e das ferrovias. Posteriormente, com os operários da indústria fordista, com modos de produção tayloristas, estarem ganhando altos salários e serem cada vez mais estimulados ao consumo de bens duráveis e não duráveis.

O americanismo, então, é tudo aquilo que é característico da América (cultura, economia, sociedade, política) e que se relaciona com suas principais instituições, ligadas as suas tradições, mesmo que recentes. Portanto, é uma ideologia hegemônica da imagem próspera dos EUA, amplamente divulgada por meio dos veículos de comunicação (filmes, músicas, programas de TVs, séries, games, HQs, livros, artistas e etc.) e produtos industriais (carros, artigos de vestuário e etc.).

Por exemplo, de acordo com o historiador Antônio Pedro Tota, em *O Imperialismo Sedutor* (TOTA, 2000, p. 62, 63, 136, 139), Pato Donald, Mickey e diversos outros personagens da Disney foram destruidores das práticas e tradições latino-americanas no Brasil. As crianças e os jovens absorviam, desses personagens, ensinamentos como avareza, egoísmo e consumismo típicos dos norte-americanos.

Faz-se necessário o entendimento do americanismo nesta pesquisa, porque o jeito americano de viver está profundamente ligado aos modos de produção industrial tayloristas, como o fordismo (anteriormente discutido), que foram a base para o restabelecimento da economia americana no pós-guerra e durante as guerras.

Além do mais, o fordismo foi um meio de organizar a produção massiva que era necessária para sustentar economicamente os conflitos bélicos, que andando juntamente com o americanismo proporcionou um panorama favorável para a redefinição das formas de estruturação do capitalismo; de noção de cidadania para modo de vida, conforme detalha o Professor Edmundo Dias, no blog Esquerda On Line, em que escreveu o artigo *Gramsci e Trotsky em Edmundo Dias <<Questões do Modo de Vida>>*, onde discorreu sobre o conceito de 'modo de vida' que atualiza e dá historicidade aos conceitos de modo de produção e formação social, analisando Gramsci e Trotsky sobre a constituição seja do novo americanismo estadunidense, seja da origem da sociedade soviética.

Isso resultou na criação de um novo homem que pudesse se adaptar a esse novo jeito de viver, que exigiu rapidamente do trabalhador (menos de 30 anos) adaptações que antes do início do século XX eram inimagináveis. A industrialização com os avanços da tecnologia forçou as pessoas a se acostumarem com uma nova vida no sentido social, econômico, político e cultural, bem rápido para os padrões da época. Sendo esse um dos motivos para que Gramsci elencasse alguns problemas na mudança econômica dos EUA; esse surgimento de um homem-massa, ideologicamente redefinido e coagido em suas ações diariamente, como foi visto no item sobre Henry Ford.

Gramsci percebeu que a economia individualista dos EUA não se modificou para uma economia programática sem passar por algumas mudanças e que viver plenamente o americanismo exigia a formação de um trabalhador sem iniciativas, com atitudes automáticas e racionalizadas. Por isso ele aponta, por exemplo, o

desregramento sexual e alcoolismo como itens problemáticos para a formação de um trabalhador racionalizado, e não apenas sob o ponto de vista moral, como veremos a seguir.

Ademais, o cinema, que é o objeto de pesquisa desse trabalho e sua fonte primária, foi a maior inovação norte-americana no quesito entretenimento e propagou, mais do que qualquer outro veículo de comunicação, o *American Way of Life*. “O *American Way of Life* americanizando, primeiro, os Estados Unidos, depois o resto da América. Difundia a imagem pastoral do passado dos pioneiros, dos farmers, das pequenas cidades, da vida simples – o tradicionalismo, enfim” (TOTA; 2000. p. 21) sendo o tradicionalismo algo que merece destaque na ideologia do americanismo:

O mito da vida pura e saudável na fazenda, a relação íntima com a natureza, a cidade pequena, o enaltecimento dos valores familiares, a coragem dos indivíduos, o temos a Deus. Tudo, na verdade, só tinha validade para uma América de brancos, fundamentalistas religiosos, anglo-saxões, anticomunistas e imperialistas apaixonados. (TOTA, 2000, p. 20)

Após a 2ª Guerra Mundial, a superioridade dos EUA se estabeleceu, tornando-se conhecida por todo mundo. Os norte-americanos se sentiam cada vez mais orgulhosos de sua nação, do que produziam e das lutas que encampavam. Acreditavam realmente que eram o povo escolhido por Deus para governar as outras nações, como afirma o Destino Manifesto.

Os EUA já haviam participado de duas guerras mundiais, lucraram bastante em ambas e saíram vencedores da maioria das batalhas que participaram. Para o historiador Philip Jenkins, eles saíram da mesma maneira que entraram, ou ainda melhores. Dessa maneira, ele afirma que,

na esfera internacional, os Estados Unidos terminaram a guerra como a maior potência econômica e militar do mundo e de toda a história humana, e foi a partir desta altura que o termo <<superpotência>> entrou na linguagem como a única palavra adequada para exprimir a sua supremacia. Além do seu monopólio nuclear, os Estados Unidos foram a única potência combatente que não sofreu danos sérios no seu território nacional; eram também o país que tinha a estrutura financeira mais forte. Embora alguns impérios mundiais mais antigos continuassem teoricamente intactos, a única potência com capacidade para desafiar os Estados Unidos a curto prazo era a União Soviética e, nessa altura, os Soviéticos eram, sem dúvida, aliados apreciados. (JENKINS, 1992, p. 210)

Mesmo essa ascensão tendo sido interrompida com a Depressão, isso só retardou um pouco a dominação crescente que os EUA foram conseguindo com o passar dos anos. O que produziam era exportado, inclusive sua cultura e hábitos por meio dos meios de comunicação de massa, principalmente com o cinema, em que mais da metade das salas de exibição mundiais eram propriedade dos norte-americanos.

Com essa homogeneização dos hábitos, a nação só foi crescendo e se fortalecendo perante as outras. Tudo que era feito lá e o que se praticava em solo americano era almejado por outras nações. Um círculo vicioso que alimentava o capitalismo incessantemente e colocava os EUA na maioria das vezes em uma posição de líder mundial e privilegiada sob outros países.

E esse sistema de ideias chegou ao Brasil com força total após a Segunda Guerra Mundial, assim como nos demais países latinos. Conforme aponta Tota, em *O Imperialismo Sedutor*:

Quando o primeiro tabaréu, observando os aviões e os pilotos americanos com seus gestos, mimetizou o “positivo”, com o dedão para cima, o Brasil já estava americanizado. Luís da Câmara Cascudo, que detectou o fenômeno em nossos gestos, não previu a extensão do *thumbsup*. Além de substituir o tradicional aperto do lóbulo da orelha com os dedos para indicar algo bom ou positivo, o *thumbsup* tornou-se sinônimo de concordância, de amizade, de beleza, de interrogação, de bom-dia, boa-tarde e boa-noite. Serve para quase tudo. Muito mais internacionalizado do que o “da pontinha” da orelha, usado até há algum tempo. De Parnamirim Field, nos anos 40, o gesto que simboliza a nossa americanização espalhou-se pelo Brasil (e pelo mundo). (TOTA, 2000, p. 10)

Por conta dos altos salários pagos, os operários tinham condições de ascenderem socialmente, buscando inclusive educação. Ela não adquiria somente os bens de consumo duráveis como carros e casa, mas inclusive aqueles descartáveis, que foi o que contribuiu bastante para o impulso da economia norte-americana nos anos 1940 e 1950:

[...] a revolução tecnológica entrou na consciência do consumidor em tal medida que a novidade se tornou o principal recurso de venda para tudo desde os detergentes sintéticos (que passaram a existir na década de 1950) até os computadores *laptop*. A crença era que “novo” equivalia não só a melhor, mas a absolutamente revolucionado.

Quanto aos produtos que visivelmente representavam novidade tecnológica, a lista é interminável, e não exige comentário: televisão; discos de vinil (os LPs surgiram em 1948) seguidos de fitas (as fitas cassete surgiram na década de 1960) e dos *compactdiscs*: pequenos rádios portáteis transistorizados – este autor recebeu o seu primeiro de presente de um amigo japonês em fins da década de 1950 –, relógios digitais, calculadoras de bolso a bateria e depois a energia solar; e os eletrodomésticos, equipamentos de foto e vídeo. Um aspecto não menos significativo dessas inovações é o sistemático processo de miniaturização de tais produtos, ou seja, a *portabilidade*, que ampliou imensamente seu alcance e mercado potenciais [...]. (HOBBSAWM, 1994, p. 261)

Mas a economia individualista dos EUA não mudou para uma economia programática sem passar por algumas mudanças. Antônio Gramsci, marxista italiano, ao considerar os EUA entre 1920 e 1930, em *Cadernos do Cárcere* identificou uma série de problemas nessa nova formação social, e em especial a formação econômica da composição de trabalhadores que estavam surgindo, homens racionalizados e dominados pela doutrina de Henry Ford. Alguns desses problemas são:

1. Substituição da atual classe plutocrática por um novo mecanismo de acumulação e distribuição do capital financeiro baseado diretamente na produção industrial;
2. A questão sexual;
3. Questão; se o americanismo pode constituir uma época histórica, isto é, se pode determinar um desenvolvimento gradual como o examinado anteriormente, como o caso das *revoluções passivas*, próprias do século passado, ou se, em vez disso, representa apenas a acumulação molecular de elementos destinados a produzir uma explosão, ou seja, uma *convulsão* de tipo francês;
4. Questão sobre a *racionalização* da composição demográfica europeia;
5. Questão: se o desenvolvimento tem origem no seio do mundo industrial e produtivo, ou advém de fora, pela constituição sólida e cuidadosa de uma armadura jurídica formal que guie os desdobramentos necessários do aparato produtivo;
6. Questão dos assim chamados *altos salários*, pagos pela indústria *fordizada* e racionalizada;
7. O fordismo, como ponto alto do processo de tentativas sucessivas da indústria, a fim de superar a lei da queda tendencial na margem de lucro;
8. A psicanálise (sua enorme difusão no pós-guerra) como expressão da ampliada coerção moral exercida pelo aparato estatal e social sobre os indivíduos, considerados singularmente, e das crises agudas que tal coerção engendra;
9. O Rotary Club e a Maçonaria. (GRAMSCI, 2015, p. 30-31)

Substituição da atual classe plutocrática

Com uma nova sociedade, fundamentada no consumismo e na produção exagerada, Gramsci aponta que a industrialização foi a grande base para os Estados Unidos se tornarem esse exemplo de homogeneidade que é.

Com tal economia industrial, a burguesia norte-americana mudou de perfil, visto que antes o sistema político era exercido pelo grupo mais rico que impedia grande mobilidade social que se sustentava de uma forma que não exigia produção em larga escala, como por exemplo: agricultura, aluguéis, fornecimentos de insumos, exportações e especulações financeiras.

Em seguida, principalmente com o surgimento da Guerra Civil, a eletricidade, construção de ferrovias, exploração petrolífera, exportações ultramarinas e as grandes guerras mundiais, esses foram os grandes negócios que impulsionaram a produção em larga escala dos EUA e fizeram com que o terreno para a passagem para o capitalismo ficasse mais propenso.

Não havia mais uma camada parasitária que não “produzia” e vivia de “rendimentos”, o momento era outro, uma vez que a economia estava toda centralizada na produção industrial. Afinal, na Europa, a história mostra que suas tradições e civilidades os impediam de ter um desenvolvimento “naturalmente” produtivo como era nos EUA.

A América não tem grandes “tradições históricas e culturais”, mas tampouco está sufocada por esta camada de chumbo: é esta uma das principais razões – certamente mais importante do que a chamada riqueza natural – de sua formidável acumulação de capitais, malgrado o nível de vida de suas classes populares ser superior ao europeu. A inexistência dessas sedimentações viscosamente parasitárias, legadas pelas fases históricas passadas, permitiu uma base sadia para a indústria e, em especial, para o comércio, possibilitando a redução cada vez maior da função econômica representada pelos transportes e pelo comércio a uma real atividade subordinada à produção, ou melhor, a tentativa de incorporar essas atividades à própria atividade produtiva [...]. (GRAMSCI, 2007, p. 247)

A riqueza do velho continente era pregressa e arraigada nos conceitos de posses, como terras e comércios. Isso os fez ficar presos e não evoluírem para uma nova forma de produção que visava o lucro através da produção, do aumento da

produtividade e da ampliação da extração direta da mais valia, não se prendendo a costumes seculares, como era praticado nos EUA.

Questão sexual

O sexo foi algo bastante importante no sentido de controlar as funções nervosas daquele trabalhador que não necessitava “pensar” para executar quaisquer tarefas que lhe foram destinadas. O trabalho exigia um homem racional e não passional. Sendo esse um dos motivos, inclusive, que fizeram com que Ford pagasse altos salários aos seus funcionários e viabilizasse a compra de bens de consumo com facilidade. Sobre a questão sexual, Gramsci aponta que:

Foram os instintos sexuais os que sofreram a maior repressão por parte da sociedade em desenvolvimento: a “regulamentação” dos mesmos, pelas contradições que gera e pelas perversões que lhe são atribuídas, parece a mais “contrária à natureza”. Também a literatura “psicanalítica” é um modo de criticar a regulamentação dos instintos sexuais de forma por vezes “iluminista”, com a criação de um novo mito do “selvagem” com base sexual (incluídas as relações entre pais e filhos). (GRAMSCI, 2007, p. 249-250)

Vale lembrar que ainda havia inspetores para controlar a vida pessoal de seus empregados, preocupado, inclusive, além de instaurar o puritanismo entre eles, obter um trabalhador centrado naquilo que estava fazendo, que produzia cada vez mais o que resultava em um maior rendimento na fábrica.

Assim, a questão sexual tem bastante importância e merece atenção porque além de regular a vida privada do operário, também controla sua produção. Se um operário, por exemplo, passava suas noites em bordéis, na jogatina ou em bares, no outro dia não tinha forças para realizar bem as tarefas que lhes eram conferidas e não era considerado um bom trabalhador e nem um bom homem, moralmente falando.

A função desses funcionários na casa dos trabalhadores era para conferir se a família estava bem alimentada, filhos na escola, se a casa tinha móveis em bom estado e se a mulher estava feliz e não demonstrava sinais de que sofria violência

física. Nos casos de operários alcoólatras, a violência doméstica era condenada por Henry Ford e sua política moral, que era baseada em princípios patriarcais e bíblicos:

A questão relacionada ao álcool é diferente da sexual. O abuso e a irregularidade das funções sexuais é, depois do alcoolismo, o inimigo mais perigoso das energias nervosas e é comum que o trabalho obsessivo provoque depravação alcoólica e sexual. As tentativas feitas por Ford de intervir, com um corpo de inspetores, na vida privada dos seus empregados e controlar como gastavam o seu salário e como viviam é um indício destas tendências ainda *privadas* ou latentes, que podem se tornar, a um certo ponto, ideologia de Estado, enxertando-se como um renascimento tradicional e apresentando-se como um renascimento da moral dos pioneiros, do *verdadeiro* americanismo etc. [...]. (GRAMSCI, 2007, p. 249-250)

Americanismo

Como já explicitado, para Gramsci, o americanismo juntamente com o fordismo eram o resultado da necessidade de se manifestar o capitalismo. Um modo de viver ligado a esfera produtiva com o taylorismo – como modelo de organização de trabalho (GRAMSCI; ANTÔNIO, 2008).

Esfera produtiva essa que tinha como condição necessária o proibicionismo, como o consumo de álcool, por exemplo, para conseguir formar um trabalhador racionalizado. Um ser que tivesse seus estímulos nervosos controlados para que o resultado de produção, automaticamente, fosse ser calculado, sendo previsível ao final do dia. E, de certa forma, divulgar como os EUA eram bem-sucedidos e estavam em expansão econômica, militar e social. Essa necessidade de se expressar o capitalismo gerou, inclusive, uma nova classe de trabalhadores que recebiam altos salários da indústria aperfeiçoada por Henry Ford, com instrução e consumista.

Isso vai ao encontro da resposta que Gramsci almeja ao questionar se o americanismo pode se constituir em uma época histórica ou representa apenas a acumulação molecular de elementos destinados a produzir uma explosão. Baseado nas revoluções industriais, econômicas e sociais que proporcionou o americanismo pode ser considerado uma época histórica.

Mesmo os EUA não tendo surgido e carregado às pesadas tradições que a maioria das nações possuem, isso foi um fator positivo para formar essa nova classe de trabalhadores que a forma de produção exigia, porque a América do Norte não existia as sedimentações fundamentadas pelas classes parasitárias que a Europa possuía, como Gramsci compara.

O “terreno”, segundo Gramsci, era fértil para o desenvolvimento de uma economia fundamentada na indústria e comércio, com atividades subordinadas a produção, sendo o fordismo e seus atributos (altos salários, assistência social e etc.), um exemplo claro do americanismo de manifestar, constituindo um período histórico.

Racionalização da composição demográfica europeia

Essa questão trata da inserção do fordismo na Europa e da resistência moral e intelectual que a mesma teve em aceitar essa forma de produção mecânica e que tinha controle sob seu operário. Tal resistência se deve as tradições e estrutura demográfica que os países europeus possuem. Gramsci ressalta em seus estudos que o americanismo, em suas premissas, necessita de condições preliminares que nos EUA foi natural, já na Europa houve relutância:

A “tradição”, a “civilização” europeia, ao contrário, caracteriza-se pela existência de tais classes, criadas pela “riqueza” e pela “complexidade” da história passada, que deixou um grande número de sedimentações passivas através dos fenômenos de saturação e fossilização do pessoal estatal e dos intelectuais, do clero e da propriedade fundiária, do comércio de rapina e do exército, o qual foi inicialmente profissional no nível do oficialato [...]. (GRAMSCI, 2015, p. 243)

Destarte, o fordismo teve terreno fértil na América e na Europa não ocorreu uma adaptação relevante. Como Gramsci descreveu, nos EUA por sua composição demográfica ser racional e com a transição para o capitalismo, as classes sociais que viviam às de setores não vinculados a produção industrial eram em menor número do que na Europa e foram substituídas à medida que o processo econômico evoluía para o capitalismo.

Na Europa, conforme disse a citação acima, o pessoal estatal, do clero, oficialato, intelectuais e comércio de rapina eram a maioria, não produziam e viviam às custas do Estado, por isso houve a rejeição.

Origem do desenvolvimento

Essa questão diz respeito, a saber, se o desenvolvimento dos EUA tem início no mundo industrial e produtivo ou é oriundo de fora, tendo como guia um aparato jurídico formal. Como já fora explicitado, o crescimento econômico e social dos EUA se deu prioritariamente no mundo produtivo e industrial, no início com petróleo e posteriormente com o fornecimento de proventos para os países que estavam em guerra até chegar ao próprio mercado interno americano, com suas fábricas de produção de automóveis. E não através da intervenção estatal e/ou de atividades econômicas baseadas no “rentismo”, ou seja, um tipo de acumulação capitalista centrada no processo produtivo e na extração direta da mais-valia.

Gramsci ainda aponta que a americanização requer um ambiente em que se tenha vontade de criar um novo Estado, que seja focado no crescimento, na aquisição de bens e acúmulo do capital baseado no trabalho. Desta forma ele afirma:

O Estado é o liberal, não como o liberalismo alfandegário ou da liberdade política efetiva, mas no sentido mais fundamental da livre-iniciativa e do individualismo econômico que colaboram com os meios próprios como *sociedade civil*, para o próprio desenvolvimento histórico, no regime da concentração industrial e do monopólio [...]. (GRAMSCI, 2008, p. 55-56)

Com peso estatal menor e visando acumulação, o Estado liberal norte-americano era sedimentado na livre iniciativa, o que estimulava o individualismo e cada vez diminua o poder do Estado, mas não o aniquilava. Características que o tornaram, de certa forma, mais liberal do que na Europa. Além do mais, ele foi um dos principais ampliadores do Estado de bem-estar social.

E o fato de os EUA não possuírem tradições históricas contribuiu positivamente para que esse desenvolvimento acontecesse sem impedimentos culturais. O

crescimento cultural e social dos norte-americanos se fortaleceu e teve tanto impacto que passou a influenciar outras nações, século após século.

Altos salários

Os salários que as fábricas de Ford pagavam aos seus funcionários eram altíssimos para o mercado da época, às vezes o dobro do que suas concorrentes. Seus colaboradores trabalhavam oito horas por dia e cinco vezes por semana. Em suas concorrentes eram no mínimo nove horas por dia e seis dias por semana.

Esse fato fazia com que constantemente homens em busca de emprego fossem à casa de Ford, que era em uma das avenidas principais de Detroit e de fácil acesso, para lhe pedir uma oportunidade em uma de suas fábricas. Além dos altos salários, quando o ano era bom na produção das fábricas, Ford sempre lutava contra seus acionistas para dar uma bonificação aos seus funcionários e às vezes, parte da empresa em forma de ações.

Ele gostaria que todos pudessem ter melhores condições de vida, se considerava responsável por esses homens e para Richard Snow, autor de *Ford – O homem que transformou o consumo e inventou a Era Moderna*, compensar o tempo que as fábricas não tinham trabalho para eles.

Todavia, esse alto salário também não era pago de uma forma tão despropositada. Além de ser resultado de reivindicações sindicais, fazia parte da estratégia de Ford para controlar psicofisicamente o seu operário e preservá-lo estável:

O chamado alto salário é um elemento dependente desta necessidade: trata-se do instrumento para selecionar os trabalhos qualificados adaptados ao sistema de produção e de trabalho e para mantê-los de modo estável. Mas o alto salário é uma arma de dois gumes: é preciso que o trabalhador gaste “racionalmente” o máximo de dinheiro para conservar, renovar e, se possível, aumentar sua eficiência muscular nervosa, e não para destruí-la ou danificá-la. [...]. (GRAMSCI, 2015, p. 267)

Desse modo, os altos salários eram um elemento incontestavelmente de dependência. Tanto para os operários que se acostumaram com o nível de vida que ele proporcionava, quanto para a indústria que os pagava, pois era uma ferramenta importante para selecionar um trabalhador mais qualificado.

Como já dito anteriormente, Ford buscava inclusive vender os carros que fabricava para os próprios funcionários, estimulando o consumismo, o que levava a ampliação do mercado e reafirmava o que Gramsci dizia sobre o gasto racional.

Fordismo

Gramsci enumera o fordismo como “ponto alto do processo de tentativas sucessivas da indústria” de se firmar perante a queda da margem de lucro. Os EUA no começo do século XX estavam crescendo e cada vez mais próximos de sua estabilidade econômica, fazendo com que o Estado tivesse cada vez mais poderes sobre a vida dos americanos.

Assim, ele era seu principal agente regulador e quem estivesse sob seu poder estava dominado, porém seguro e protegido. Pensamento esse que coadunava com o patriarcalismo de Henry Ford no tratamento de seus funcionários. Como já citado por Enrique Padrós, era dever do Estado organizar e regulamentar essas relações.

Com a instalação do fordismo, o controle na produção ficou ainda mais mecanizado, porque ele reduzia o tempo gasto para executar certas tarefas e poupava energia que antes era gastada inutilmente. Com esse sistema e devido a sua expansão, os EUA cresceram ainda mais no pós-guerra:

O sistema de trabalho montado pelo empresário Henry Ford consistia na adequação de tarefas seqüenciais e repetitivas, existentes desde o século passado, com a inédita esteira mecânica, criando assim a linha de montagem. Fixando o trabalhador ao longo da esteira, reduzia o gasto inútil de energia e controlava a velocidade do processo do trabalho. Os ganhos em produtividade foram notáveis. Também estava implícita no fordismo a visão de que se remunerasse melhor os trabalhadores, estes se tornariam consumidores. Ou seja, por que não ampliar o leque de consumidores se isto implicava mais produção? [...]. (PADRÓS, 2003, p. 236)

Outra forma de racionalização do trabalho, que teve bastante importância na época e se unia ideologicamente com os preceitos do fordismo, foi o taylorismo. Ele foi o resultado dos estudos realizados por Frederick Winslow Taylor (1856-1915) e aplicado em indústrias no mundo todo. Seu principal objetivo era organizar o processo do trabalho:

O taylorismo, enquanto método de organização “científica” da produção, mais do que uma técnica de produção é essencialmente uma técnica social de dominação. Ao organizar o processo de trabalho, de concepção e o de execução, estruturar as relações do trabalho, distribuir individualizadamente a força de trabalho no interior do espaço fabril, a classe dominante faz valer seu controle e poder sobre os trabalhadores para sujeitá-los de maneira mais eficaz e menos custosa à sua exploração econômica. (RAGO, 2003, p. 25)

Logo, Ford e Taylor, além da organização do trabalho, o que aumentava os lucros, também desejavam a dominação social, que acarretava na regulação dos impulsos nervosos dos operários e conseqüentemente no controle do seu foco no trabalho. Realização essa que manteve a economia dos EUA estável elevou o processo de produção industrial norte americana a um alto nível tecnológico e de exportação.

Psicanálise

Método terapêutico criado por Sigmund Freud, a psicanálise foi bastante importante no pós-guerra porque aperfeiçoou uma coerção moral que o novo modo de organização do trabalho exigia. Gramsci afirma que todo modo de viver, enquanto está sendo imposto, historicamente necessitou de algum tipo de repressão, levando-se em consideração que o homem é um animal que precisa ser educado. Assim:

No após-guerra, teve lugar uma crise dos costumes de extensão e profundidade inauditas, mas teve lugar contra uma forma de coerção que não fora imposta pra criar os hábitos adequados a uma na forma de trabalho, mas por causa das necessidades, então concebidas como transitórias, da vida na guerra e na trincheira [...]. (GRAMSCI, 2007, p. 263-264)

Taylor também corrobora com esse pensamento, no sentido de que o operário deve ser um “gorila amestrado”; um animal que sob o devido controle faz movimentos ensaiados, mecânicos e repetitivos. Lembrando que o principal alvo das repressões promovidas pelos industriais aos operários eram os instintos sexuais, principalmente nos jovens.

Na época, havia um desequilíbrio sexual, pois muitos homens morreram nas guerras. Dessa forma, o número de mulheres ficou superior ao de homens, entrando em conflito com o novo modelo de operário. Que deveria ter foco no seu trabalho e no crescimento de sua família, com uma única mulher.

Gramsci, em *Cadernos do Cárcere*, ainda relata que o industrial americano se preocupava com a eficiência física do trabalhador e da muscular-nervosa, porque era de seu interesse ter um quadro estável de operários qualificado sem que fossem estáveis tanto psicológico quanto fisicamente.

Os industriais como Ford não impunham aos seus funcionários que frequentassem a igreja ou a clubes com a intenção de os tirarem de sua rotina estressante, o principal motivo era mantê-los sob controle em todas as esferas sociais que fossem possíveis, para que eles não entrassem em um colapso psicofísico.

Clubes

Quanto ao Rotary Clube e a Maçonaria, a instalação e criação desses clubes específicos para homens, fez parte da estratégia de concepção e manutenção desse novo tipo de humano. Era necessária uma adaptação psicofísica e a inserção nesses clubes fazia parte. O homem precisava um lugar onde pudesse encontrar e se identificar com outros como ele para que assim, não houvesse um colapso.

Ter um credo ou algo em que acreditar foi mais uma forma desse novo trabalhador ser controlado por quem estivesse no poder. Ressalto que, em alguns clubes, como Maçonaria, YMCA e no Rotary Club, houve ainda a tentativa de se ministrar cursos sobre americanismo, entretanto, fracassou por falta de interesse.

Gramsci, ao apontar esses problemas na sociedade americana, expôs ainda as formas de dominação a que esses trabalhadores eram submetidos nessa época e que, no fim, eles pensavam que viviam no melhor lugar do mundo e prometido a domar outros países

De acordo com Ruy Braga, em sua introdução no livro *Americanismo e Fordismo*, o aprofundamento nessas questões por Gramsci deve-se ao fato de este ter sido o primeiro marxista do século XX que considerou a unidade do mundo na sua configuração geopolítica, reconhecendo a função hegemônica assumida pelos EUA e o americanismo. “Ele estudou essa hegemonia - vinculada à modernização taylorista-fordista do modo de produção capitalista, em fase nada “apodrecida” como havia pensado Lênin – a partir da situação específica” (GRAMSCI, 2011).

Gramsci ainda defendia que o fordismo – como mecanismo de acumulação e base para o *American Way of Life* – não era para simplesmente criar o “gorila amestrado” objetivado pelo sistema de Taylor, ele fundamenta o desenvolvimento da luta operária com um todo. Afinal, como já visto, as gerências das fábricas, com medidas de altos salários e ideologias proibicionistas, buscava era conter qualquer tipo de revolta entre os funcionários. Regular seus desejos, com a estratégia da “ética paternalista cristã”, era parte do controle que os donos da fábrica tinham sob seus funcionários e o Estado sob todos:

De fato, a análise gramsciana acerca da afirmação da hegemonia industrial estadunidense nas décadas de 1920 e 1930 tornou o termo *fordismo* muito popular no universo dos estudos sobre o trabalho. Após Gramsci, essa noção deixou de ser uma espécie de sinônimo de trabalho taylorizado – um processo que cria uma camada administradores-supervisores e de engenheiros destinada a dirigir a produção em seu conjunto, fragmentando-a em uma série de tarefas repetitivas que o trabalhador deve executar disciplinadamente com máxima eficiência – e passou a representar um novo *modo de vida* – chamado, posteriormente, de *modo de regulação* ou mesmo de *modelo de desenvolvimento* – que, partindo do chão-de-fábrica, açambarca as dimensões mais íntimas da condição operária. (GRAMSCI, 2011, p. 15-16)

Em vista disso, o fordismo fabricou não só carros, mas um novo tipo de trabalhador. Seu sistema de produção era a junção de altos salários, benefícios limitados com pitadas de intervenções dos gerentes nas vidas pessoais dos operários, como visto anteriormente. Esse complexo modo de produção, unia força e consenso.

1.4.2 A DÉCADA DAS MULHERES

A sociedade americana, em seu discurso igualitário, prega que, na América, existem oportunidades iguais para todos. Esse é um dos seus maiores mitos, já começando em sua discriminação racial e passando pela sua diferenciação sexual.

Analisar o papel da mulher na sociedade norte-americana é importante para essa investigação porque, como já dito, os EUA são exemplo de conduta para diversos países e modelo de sucesso. E foi na década de 1950 que o início da libertação social e moral da mulher se iniciou, inclusive no cinema. Logo, em todos os espaços que podia, a mulher buscava ser protagonista da própria história, não mais coadjuvante.

Com a facilidade de conseguir chegar e ser exibido em qualquer espaço, o cinema ultrapassava as barreiras sociais, culturais e linguísticas. Ele disseminava com sucesso as ideologias norte-americanas, sendo referência para formação de movimentos em outras nações.

Ademais, o modo de produção mais importante nas diversas fases econômicas e sociais que os EUA passaram, o fordismo, colocava a mulher em uma condição submissa ao homem e com a função primordial de servir ao marido, cuidar da casa e ser genitora. Era ela quem deveria ser o suporte para homem trabalhador/operário do século XX.

As mulheres sempre tiveram um papel secundário e inferior ao do homem na sociedade, sendo esse um fator tão biológico quanto social. O direito ao voto foi conquistado apenas no século XX, em 1919, sendo que as lutas para que isso acontecesse começaram somente no século XIX. Entretanto, um fator importante proporcionou uma reviravolta nesse cenário: a 2ª Guerra Mundial. Desta forma, a especialista em Cinema e História, Betch Kleinman diz que:

A Segunda Guerra Mundial representou uma reviravolta para as trabalhadoras. Foi responsável pelo ingresso, pela primeira vez, de milhões de mulheres no mercado de trabalho. Foi o que permitiu a eliminação substancial das barreiras erguidas contra o emprego de mulheres. E possibilitou ainda a descoberta de uma segunda vocação para milhares de mulheres mais velhas cujas primeiras tarefas domésticas tinham acabado. (CLEINMAN, 1982, p. 15)

Tal inserção no mercado de trabalho já havia começado ainda durante a 1ª Guerra Mundial, conforme já citado. Como seus maridos estavam nos campos de batalha, o sustento da casa era inevitável. Sendo a Guerra um “negócio” promissor e que trouxe inúmeras vantagens financeiras e sociais aos EUA, ela ainda empregou a parcela feminina dos EUA.

Além de serem mão de obra barata, o que acontece até nos dias de hoje, já que elas, com frequência têm uma remuneração inferior à dos homens para exercerem a mesma função e igual carga horária, as mulheres são mais detalhistas na tarefa que desempenham.

Para se ter uma noção, elas recebiam dois terços dos salários que eram pagos aos trabalhadores masculinos, e, se questionassem seus empregadores, eles respondiam que quem não estivesse satisfeito poderia sair e, se alguma lei os obrigasse a pagarem a mesma coisa aos dois sexos, eles contratariam apenas homens. Fora isso, havia uma motivação para não largarem os seus empregos: se não fossem elas que sustentariam suas casas, ninguém o faria.

Betch Kleinman diz que, desde a infância as mulheres eram educadas e treinadas para exercerem as mesmas funções que os homens, mas, quando cresciam e terminavam os estudos, o que lhes era destinado era a solidão do trabalho doméstico, a criação dos filhos e a devoção ao marido.

Existia, ainda, uma cartilha distribuída pelo Ministério do Trabalho em 1949, com o título de *Seu Futuro Emprego Após o Colegial*. Tal publicação aconselhava, principalmente, a mulher a não escolher entre a carreira e o marido, mas, sim, a se preparar para os dois.

Porém, ao final, ela não tinha escolha. A imposição era a de ser dona de casa, exceto em casos em que o marido “faltasse”, como nas grandes guerras, momento em que ela era, para sua própria subsistência e a de seus filhos, obrigada a se inserir no mercado de trabalho, sujeitando-se a péssimas condições e remunerações injustas:

Em grande parte, na prática – salvo em caso de divórcio – a americana pode rivalizar com os homens em direitos iguais; porém psíquica e socialmente, ela é inferiorizada por uma sociedade dirigida pelo poder masculino. (CLEINMAN, 1982, p. 22)

E as mulheres, que não se deixavam dominar pelas condições impostas na época e escolhiam empregos pouco comuns como de atrizes, modelos, dançarinas, designers e etc., eram menosprezadas e colocadas à margem da sociedade. Eram taxadas de quererem uma vida fácil, não terem respeito nem moral, desta maneira nenhum homem iria querer se casar com elas.

A mulher era considerada um objeto que o homem desejava em sua posse. Ele quer controlar e comandar todas as suas ações e decisões. Todavia, esse não é o problema central, visto que a mulher pode sim ser erotizada pelo homem, assim como o homem pode ser erotizado pela mulher.

O cerne da questão é o olhar de poder e de posse, ao qual o homem manifesta e que não faz parte do olhar feminino (KAPLAN, 1995). Onde o homem observa e quer ter controle sob a mulher e, assim, é com frequência colocado como superior em grande parte das esferas sociais em que se vive.

Com o passar dos anos, o fortalecimento dos movimentos feministas e a inserção de personagens independentes do macho nos veículos de comunicação de massa, como rádio, tv e cinema, a posição feminina foi mudando e incorporando outros sentidos. Embora o patriarcalismo ainda permaneça forte, sendo, inclusive, um dos preceitos que industriais como Henry Ford disseminavam em suas atividades, houve conquistas bastante significativas nos últimos 60 anos.

CAPÍTULO II

1893: NASCE UM MEIO DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

Não há como falar dos primórdios do cinema mundial sem citar os pais europeus: os franceses e irmãos Louis e Auguste Lumière, que fizeram a primeira projeção cinematográfica para o público, em Lyon – França, em 1895. Os irmãos Lumière eram inventores e tinham apego especial pelas imagens.

Almejavam, mesmo no século XIX, captar o movimento das imagens, o que as fotos não tinham capacidade de proporcionar. Em seus primeiros filmes, eles documentaram suas vidas e a de seus funcionários, a saída dos operários de suas próprias fábricas, a rotina dos empregados em suas casas e a intimidade da família.

Após as primeiras exposições públicas, para se ter conhecimento de como os aparelhos funcionavam, a plateia foi crescendo e se tornou pagante. Rapidamente, de acordo com o historiador de cinema Philip Kemp, o cinema cresceu e atingiu uma camada cada vez maior de interessados:

Em meros 20 anos, desses esforços pioneiros – um piscar de olhos na história da literatura ou da arte -, os filmes passaram a ser assistidos nos principais países da Europa, nos Estados Unidos, no Canadá, na Índia, na China, na Turquia, no México, no Brasil, na Argentina e na Austrália, já apoiada por uma indústria consistente em muitos desses lugares [...]. (KEMP, 2011, p. 08)

Durante as cinco primeiras décadas do século XX, o cinema foi o mais influente e popular meio de comunicação de massa nos EUA. Era um período em que a emigração para os EUA estava grande, então os bairros periféricos estavam crescendo cada vez mais.

“Muitas cidades norte-americanas dobraram suas populações; milhões de imigrantes do Sul e do Leste da Europa trouxeram seus idiomas; instituições religiosas e costumes culturais estranhos para criar uma diversidade [...]” (SKLAR, 1975, p. 13). Fora que com a transição da economia para o capitalismo, a instalação de fábricas para produção industrial só aumentava.

E não tem como falar desse período sem citar a modernidade e tudo que com ela veio. Industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos,

juntamente com o aparecimento de novas tecnologias e meios de transporte. Segundo Bem Singer, em seu artigo *Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular*, (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 94). O mundo era pós-feudal e pós-sagrado e as pessoas estavam ideologicamente desamparadas.

Se antes elas viviam daquilo que plantavam e colhiam, morriam de causas naturais, se locomoviam por meio de animais ou de suas próprias pernas, em um curto espaço de tempo tiveram que se adaptar a uma nova realidade e economia que palpitava e a estimulava ser um consumidor, não só com dinheiro, mas também com os olhos. De certa forma, uma explosão de uma cultura de massa aconteceu no final do século XIX, como descreve Singer:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de *estímulos* [...]. (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 96)

Era necessário ter um meio de distração para essas pessoas e desta forma o cinema nasceu e teve seu início social nos chamados “poeiras”, que eram grandes galpões nesses bairros periféricos, onde uma nova sociedade norte-americana industrial de predominância urbana começava a surgir.

E o cinema não foi inicialmente criado para ser entretenimento para os pobres. Segundo o historiador norte-americano Robert Sklar, em seu livro *História Social do Cinema Americano*, em 1893 Thomas Alva Edison aperfeiçoou um aparelho de cinematógrafo em seu laboratório para proporcionar diversão doméstica para famílias abonadas.

Entretanto, ele se desenvolveu nesse momento em que os EUA passava por essa drástica mudança em sua estrutura social, que foi o surgimento da cidade industrial moderna, por isso teve maior impacto nas classes mais baixas. Fato que implicou inclusive em alterações nas cidades já estabelecidas:

A cidade norte-americana mais antiga, apesar de todas as gradações de castas e classes, fora um lugar em que as pessoas de todos os níveis de renda e ocupações viviam perto umas das outras e misturadas entre si. A estrutura social emergente das cidades do século XX acabou com a proximidade e o contato. Áreas das cidades eram cada vez mais separadas de acordo com a classe social; a quantidade de dinheiro que se ganhava, as roupas que se usavam no trabalho, a espécie de trabalho que se fazia, o país de onde se vinha estabeleciam as fronteiras do lugar em que se morava. A velha cidade norte-americana, que fora uma comunidade só, converteu-se na nova cidade norte-americana de muitas comunidades, separadas umas das outras por barreiras sociais. (SKLAR, 1975, p. 14)

Nas informações apontadas por Robert Sklar, ele diz que os divertimentos das classes financeiramente superiores eram frequentar clubes, teatros, ler livros e revistas, e praticar esportes com jogos atléticos. Atividades que não eram acessíveis ao resto da população, principalmente a classe operária.

Ben Singer mostra que por conta dos estímulos que as pessoas eram submetidas no início do século XX, os jornais se aproveitavam de cenas do cotidiano para se tornarem cada vez mais sensacionalistas. Quatro temas eram recorrentes nas manchetes dos jornais norte-americanos nesta época.

Os perigos do tráfego, por serem uma novidade como meio de transporte e por ceifar inúmeras vidas desastrosamente. Em segundo lugar mortes de trabalhadores mutilados por máquinas em fábricas. A terceira posição se relaciona com as moradias populares e os riscos que elas ofereciam; como vizinhos enlouquecidos ou desastres da arquitetura mesmo. E por último:

Quedas de grandes alturas também preocupavam os jornais sensacionalistas. Inicialmente, esse gênero pode parecer o mais “puramente” sensacionalista (isto é, tendo pouco a ver com as ansiedades da vida moderna”. Mas, em muitos aspectos, essas ilustrações sobrepunham-se às outras. Todas as mortes por queda, exceto por suicídio, eram acidente de trabalho e, portanto, transmitiram o sentido geral dos perigos do trabalho proletário. Até mesmo os suicídios podem ser interpretados como denúncias implícitas de uma vida moderna intolerável, em especial porque quase sempre envolviam uma vida moderna intolerável, em especial porque quase sempre envolviam meios modernos de transporte como os agentes imediatos da obliteração física (como as ilustrações que mostravam um homem precipitando-se de um edifício contra os trilhos de um trem que se aproximava) [...]. (CHARNEY e SCWARTZ, 2004, p. 110)

A imprensa ilustrada mostrava imagens de uma época violenta, porém moderna, e que exercia fascínio nas pessoas ao mesmo tempo. Era uma sociedade ansiosa, pressionada constantemente e que ainda não havia se adaptado à nova vida e tecnologias. O público clamava por emoções fortes, sendo que as vivia diariamente. Tais desastres presentes em suas rotinas vendiam jornais e era o que interessava aos empresários da imprensa na época.

Os trabalhadores eram a maioria e os imigrantes grande parte deles. Não sabiam ler e quando tinham conhecimento, não faziam uma “ligação” entre divertimento e algo que usasse o fato de ler. Eles queriam algo fácil de assimilar, barato, que os divertisse e perto de casa. Por isso também os jornais ilustrados faziam tanto sucesso, principalmente sendo sensacionalistas.

Os lugares favoritos dessas categorias eram os botequins dos bairros, salas de dança, riques de patinação, salões de clube onde os jovens jogavam sinuca, boliche, galerias de tiro ao alvo e parques de diversões. Sem esquecer das ligas de beisebol profissional que começaram a surgir e de museus baratos, com algo que chamava a atenção na época, pelos estímulos que provocava, as monstruosidades e curiosidades sensacionais.

Posteriormente, com o aperfeiçoamento do cinescópio de Thomas Edison a projeção em tela grande nos teatros e *vaudeville*¹ começaram e o valor cobrado era um *pêni*. Preço acessível para a classe trabalhadora e com localização facilitada, pois esses teatros ficavam no bairro operário:

Os trabalhadores urbanos, os imigrantes e os pobres tinham descoberto um novo meio de entretenimento sem o auxílio dos zeladores e árbitros da cultura da classe média e, na verdade, sem que estes dessem pela coisa. A luta pelo domínio do cinema começaria logo depois e continua até hoje. Mas nunca perdeu o caráter original de meio de cultura popular de massa. (SKLAR, 1975, p. 15)

Opinião essa corroborada inclusive por Hobsbawm em *A Era dos Impérios 1875-1914*, quando ele relata sem vacilar que os menos instruídos, os menos reflexivos, os menos sofisticados, os menos ambiciosos intelectualmente eram os que lotavam os cinemas onde os grandes estúdios começaram por volta de 1905:

¹Gênero de entretenimento de variedades com circo de horrores, apresentações musicais e literatura burlescas.

Em *The Nation* (1913), a democracia populista norte-americana recebeu de braços abertos esse triunfo dos estratos mais baixos, obtido por meio de entradas a cinco centavos, enquanto a democracia social europeia, preocupada em levar aos trabalhadores as coisas mais elevadas da vida, desqualificou os filmes como diversão do lumpemproletariado escapista. O cinema desenvolveu-se, portanto, segundo as fórmulas que conseguiam aplausos garantidos, tentadas e testadas desde a Roma antiga. (HOBSBAWM, 2015, p. 368)

Esse meio de comunicação de massa atingiu um público, de fato, universal, principalmente nos seus primórdios, por ser mudo e exigir silêncio das pessoas enquanto assistiam para se compreender as imagens em movimento. Situação interessante e indicada por Hobsbawm, é que essa quietude só era cessada quando as orquestras que faziam as trilhas sonoras começavam a tocar. Inclusive o cinema, antes de se tornar sonoro, foi um grande empregador de orquestras.

O historiador de cinema Philip Kemp também aponta que um dos principais fatores para universalização do cinema foi também sua grande limitação: o silêncio. Pela ausência de sonoridade, filmes mudos eram facilmente reajustados, sem grandes custos. Seus intertítulos poderiam ser inseridos e traduzidos em qualquer lugar do mundo, mesmo para analfabetos. O que não era um impedimento:

Os frequentadores do cinema logo se acostumaram com o murmúrio de espectadores prestativos que liam os intertítulos para vizinhos em dificuldades. (Os japoneses, idiossincráticos como sempre, empregavam leitores oficiais conhecidos como *benshi*, cuja função era ficar de pé ao lado da tela e recontar a trama para a plateia). É possível especular que, se o cinema tivesse nascido no modo falado, talvez houvesse levado mais tempo para obter aceitação mundial. Do jeito que as coisas ocorreram, quando os filmes falados entraram em cena o hábito de ir ao cinema já estava firmemente arraigado para ser desencorajado por barreiras da linguagem. (KEMP, 2011, p. 08)

O cinema foi resultado de uma época em que se desejava emoções fortes, como pelos já citados jornais com ilustrações e matérias sensacionalistas e que desde o início, como relata Ben Singer, os filmes giravam em torno de uma estética do espanto.

Para atrair o público, era preciso excitá-lo, a modelo das *vaudeville* e, posteriormente, dos filmes de Griffith, Méliès, Vertov e Eisenstein posteriormente. “[...] O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto construíram

um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna [...]”. (CHARNEY e SCWARTZ, 2004, p. 115-116)

Desde o começo da invenção do cinema, a captação do “movimento” foi primordial. Ela deveria ser real, juntamente com a cor, som e seu tamanho natural. Além de inventor e empresário, Edison tinha uma mentalidade imperialista e de acordo com Sklar isso o que o distinguia de outros inventores no fim do século XIX na Europa e EUA. Mesmo assim, ele não foi o único a entender essa visão do “movimento” no cinema:

O crítico francês de cinema, André Bazin, chamou a esse desejo “o mito do cinema total” – a busca de um meio de comunicação que pudesse recriar o mundo à sua imagem, registrar e preservar vidas humanas e acontecimentos da maneira mais realística possível. No entender de Bazin, a meta de toda reprodução mecânica, num sentido psicanalítico, em última análise, era superar o fato da morte, do mesmo modo que os egípcios embalsamavam os seus mortos. (SKLAR, 1975, p. 23)

Como o cinema era oriundo da fotografia, não teve como escapar dessa busca pela “conservação” da morte. No fim do século XIX eram comuns os retratos de pessoas após a sua morte, inclusive de crianças, como recordação para as famílias.

Chamada de fotografia mortuária, as famílias na maioria das vezes até maquiavam os falecidos como se estivessem vivos e depois os fotografavam. E o cinema herdou esse propósito, com o acréscimo da captação do movimento.

Esse “mito do cinema total”, no começo do século XX, estava longe de ser alcançado e os espectadores tiveram que usar bastante a imaginação para dar sentido às fotografias estáticas bidimensionais em preto e branco, juntamente com profundidade e movimento que Edison expunha nos cinemas.

Todavia, as pessoas não paravam de frequentar esses lugares que além de desconfortáveis, eram escuros, abarrotados, sujos e malcheirosos. A população estava encantada pela novidade e avida pela emoção que o cinema começava a transmitir. Um sentimento que surge, porque o que se vê se aproxima da realidade:

[...] o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos

sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (*o significante*) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (*o significado*). (MARTIN, 2005, p. 24)

Efetivamente, a verossimilhança é o que os escritores sempre buscam em seus textos para prender seus leitores e estimular sua imaginação. Com as imagens não é diferente e com a junção de uma trilha sonora e outros elementos como iluminação e ângulos de filmagem, o poder que um filme pode ter sobre uma pessoa tem inúmeras possibilidades.

Além do mais, ele era um meio acessível. Pelo seu imediatismo, ele conseguia alcançar praticamente a todos, independentemente da classe, cor, gênero, origem e língua que a pessoa falava, ele era uma arte democrática. Fato que preocupava as elites e será explicado mais adiante.

2.1 AURORA DO CINEMA E O COMEÇO DAS FORMAS DE AMERICANIZAÇÃO

Resultado da modernidade que assumia o início do século XX nos EUA, o cinema era a mais nova tecnologia de percepção que atingia as massas sem que as mesmas percebessem o quanto estavam sendo impactadas. Além de ser uma mercadoria cultural de produção, como já dito, se configurava em um novo espaço de formação social.

No livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, que consta o artigo *Os Perigos da Pathé ou a Americanização dos Primórdios do Cinema Americano*, do professor de Literatura Comparada Richard Abel, expõe algo que vários de outros sobre o início do cinema nos EUA não disse: que a industrialização cinematográfica começou com a empresa francesa Pathé-Frères, de Charles Pathé, sediada em Paris, que durou de 1904 a 1906 nos EUA.

Responsável por produzir, distribuir e comercializar os filmes, sua marca registrada e que até hoje a Publicidade e Propaganda usa, é o “galo vermelho”. O texto aponta que o maior mercado da empresa não foi a França nem a Europa, mas

os EUA. A Pathé contribuiu bastante para expansão dos nickelodeon, que eram os espaços públicos onde as pessoas se reuniam para ver os filmes:

Esse novo local de exibição, com programas com não mais de quinze ou vinte minutos de duração, durante o dia e à noite, atraiu uma nova audiência em massa de espectadores semanais, sendo muitos deles mulheres e crianças. Além disso, coincidindo com essa transformação do mercado do cinema norte-americano, ocorreu uma onda maciça de imigração para o país, que atingiu números recordes em 1907. À medida que esses imigrantes (a maioria deles da classe trabalhadora) passaram a ser vistos como uma parcela considerável da plateia do cinema, o *Nickelodeon* parecia oferecer, para citar Miriam Hansen e Roy Rosenzweig, a possibilidade de uma esfera pública “antagônica” ou “alternativa”, na contracorrente de uma “esfera pública industrial-comercial” da cultura de consumo de massa, cada vez mais dominante. Isso produziu uma crise específica de ansiedade com relação à “experiência da modernidade” norte-americana, creio eu, quanto à definição e controle do poder econômico e ideológico do cinema” [...]. (ABEL, 2004, p. 216)

O dilema era se a Pathé por ser estrangeira e agora que os EUA estavam recebendo tantos quantos fossem imigrantes, podia controlar seu conteúdo de uma forma que não prejudicasse a representação social norte-americana que começava a ser fundamentada.

Os EUA deixariam que o maior divulgador de mensagens que até então se teve conhecimento na época ficasse sob o domínio estrangeiro e colocasse em risco o discurso imperialista que ele buscava impor? Com toda certeza não. Afinal, como já dito anteriormente, os EUA davam extremo valor ao tradicionalismo.

Os filmes franceses tinham mais qualidade na edição das imagens e cuidado na elaboração dos enredos, tanto que mesmo nos anos 1930 e 1940 os donos dos grandes estúdios norte-americanos importavam diretores não só da França como da Alemanha.

E isso pode ser comprovado pelo depoimento abaixo, retirado do artigo, em que Frank Dyer, primeiro vice-presidente da Edison Manufacturing Company, empresa de Thomas A. Edison e principal concorrente da Pathé na época declara a supremacia da empresa francesa:

*P. Naquela época, qual era a marca de filme mais popular sendo exibida neste país?
Em janeiro e fevereiro de 1908?*

R. Acho que os filmes da Pathé eram os mais populares, embora os filmes da Biograph tenham entrado em voga pouco tempo depois e tenham sido sempre populares.

P. Então, a Pathé naquela época estabeleceu, por assim dizer, um padrão de boa qualidade?

R. Sim, senhor. Os filmes da Pathé eram do padrão mais alto conhecido na arte àquela época. Eles tinham primazia.

Haviam concorrentes como a Edison, a Biograph e a Vitagraph, contudo a Pathé conseguiu dominar o mercado e a clientela dos nickelodeons tinham clientes fiéis. Além disso, ela tinha um único estúdio para filmar cenas interiores, vantagem que as os outros não possuíam. Em 1907 essa disputa por quem iria dominar o controle do cinema norte-americano chegou a um limite. Estrangeiros *versus* interesses nativos. A Pathé havia crescido e estava fora do controle dos grupos dominantes.

Em seus planos ela já almejava fabricar as próprias películas em vez de importa-las e depois vende-las no mercado norte-americano. Isso iria diminuir os custos de transporte e de produção dos filmes estrondosamente (ABEL, 2004, p. 223). Percebendo essa ameaça, a Edison passou a exercer manobras contra a Pathé, quem em muitos negócios, era sua parceira. Essas ações foram prejudicando e retardando a expansão da francesa e a rivalidade entre os dois grupos foi ficando cada vez mais acirrada.

Com o tempo, o trabalho e desenvolvimento da Pathé se tornou bastante restrito, para não dizer sabotagem, perto de suas concorrentes norte-americanas e a produtora que antes dominava o mercado, trabalhava bem abaixo de sua capacidade:

Na luta para assegurar que os “interesses dos Estados Unidos” e não os “interesses estrangeiros” controlassem a indústria do cinema norte-americano, a formação da FSA e depois da MPPC desempenharam um papel significativo ao refrear o considerável – porém não invulnerável – poder econômico da Pathé, em um estágio crucial do desenvolvimento do setor [...]. (ABEL, 2004, p. 227)

A recessão e a crise monetária também influenciaram para que os EUA inclinassem essa predileção pela dominação do mercado cinematográfico para eles.

Mas a Edison fez política com a *Film Service Association* (FSA) e Motion Picture Patents Company (MPPC), organizando toda sua produção com eles, inclusive patentes. O que lhe trouxe bastante lucros e supremacia legal sobre ter direitos a exportar, poder exhibir seus filmes e vendê-los legalmente.

Com o controle social dos cinemas nas mãos dos norte-americanos se tornando cada vez mais forte, para aniquilar de vez a presença estrangeira, medidas foram sendo tomadas para desmoralizar diariamente a empresa francesa.

Era imbricado na mente das pessoas por meio dos discursos nos jornais, rádios, anúncios publicitários, políticos e religiosos que o que era feito no país tinha mais valor e merecia ser mais respeitado. Nascendo aí, para eles, o conceito de legitimidade. Do outro lado, o que vinha de fora, era falso e imoral.

Para comprovar, Richard Abel aponta que os nickelodeons que, em 1906, tinham prestígio. Em 1909, eram estigmatizados e completamente indesejáveis:

Na primavera de 1907, por exemplo, Kleine estimou que 100 mil pessoas estavam frequentando o cinema diariamente em Chicago. Um ano depois, segundo uma pesquisa de quatro meses, a Women's Municipal League e o People's Institute registraram que, na cidade de Nova York, os *nickelodeons* "entretinham de 300 a 400 mil pessoas diariamente" – confirmando a estimativa anterior de J. Austin Fynes de 3 milhões por semana. Nessa época, um número cada vez maior de escritores havia passado a ver o *Nickelodeon* como um novo "centro social" do bairro, um "autêntico *chautauqua para as massas*" e "talvez o início de um verdadeiro teatro do povo" [...]. (ABEL, 2004, p. 234)

Esses dados tanto assustaram os dominadores do poder quanto os deixaram a par de realmente o poder que o cinema tinha de atingir as massas. Isso porque ainda era mudo e os atores não tinham o poder comercial que adquiriram 10 anos depois.

Outras pesquisas mostraram na época que o maior público desses novos centros de diversão social no início do século XX eram as mulheres e as crianças. Muitas vezes essas mulheres eram solteiras e trabalhadoras, eram uma parcela da sociedade que estava pronta para que a opinião e os costumes pudessem ser moldados.

O Conselho Nacional de Censura não deixou que isso passasse despercebido, pois se preocupava nos modelos que o cinema pudesse mostrar de

conduta aos imigrantes que chegavam aos milhões aos EUA e como as mulheres eram mostradas nessas películas, para que o público feminino que as visse, não seguissem seu comportamento.

Os filmes estrangeiros eram diferentes dos norte-americanos, e, com o tempo, essa distinção se deu não somente apenas na qualidade, mas no enredo e na maneira em como as histórias eram mostradas. O processo de americanização por meio do cinema começou antes da mudança das histórias, foi quanto Edison e outros produtores norte-americanos aos poucos foram “afastando” as produtoras estrangeiras como a Pathé do território do Tio Sam:

Antes rei do mercado, o “galo vermelho” da Pathé teve que se adaptar para aplacar os novos mestres de modo a não ser expulso da cidade. Nos Estados Unidos, onde a industrialização do cinema constituiu um dos momentos definidores da modernidade – que transformou o espaço social do *nickelodeon* na esfera pública de “americanização” atuou como um enquadramento significativo, até mesmo um discurso determinante. E, no contexto do debate sobre esse processo, a Pathé serviu como um marcador decisivo da fronteira, assegurando que o cinema norte-americano seria verdadeiramente “norte-americano”[...]. (ABEL, 2004, p. 242)

Não mais tão sutilmente, a americanização já era palavra de ordem por todos aqueles que zelavam pelos interesses da nação e os seus próprios, é claro. Tema comum de debates, mas não dos que eram contra ou a favor, mas de como fazer com mais eficácia, já era orientado aos produtores a fazerem “filmes bons, puros, saudáveis, nacionais, patrióticos e educativos” (ABEL, 2004, p. 237)

E o cinema foi a maior a maior de todas as inovações na área do entretenimento americano, pois divulgou, mais do que qualquer outro meio de comunicação o *American way of life*, americanizando primeiro os EUA e depois a América. “Difundia a imagem pastoral do passado dos pioneiros, dos *farmers*, das pequenas cidades, da vida simples – o tradicionalismo, enfim -, por meio de modernos e complexos meios de comunicação de massa. O americanismo mercantilizado” (TOTA. 2000, p. 21).

Por meio desse veículo de comunicação pode-se vender produtos, inventar mitos, difundir ideologias, criar estereótipos e cunhar uma infinidade de valores que podem ser úteis ao grupo que estiver dominante. Além do mais, ele pode ainda servir como forma de controle social e coerção moral. Essas possibilidades, Mèlies, Griffith, Lumière, Pathé e Edison não imaginavam.

2.1.1 EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM: MUDANÇA INEVITÁVEL

A partir da década de 1920, os filmes começaram a fazer uma transição que para muitos soou com uma certa estranheza: dos filmes mudos para os falados. Tinha-se medo de que alguns gêneros, como as comédias que eram as que faziam maior sucesso, pudessem perder um pouco sua “magia”. Antes, os atores tinham que se expressar bastante com as feições para transmitirem suas mensagens e, agora com as falas, os textos é que tinham que ser engraçados, para os espectadores rirem das piadas, e não mais tanto das atuações diretamente.

Destaco que o multifacetado diretor, ator, roteirista, comediante e empresário britânico Charles Chaplin, resistiu o quanto pôde ao cinema falado. Mesmo após o seu advento, ele ainda ousou fazer dois filmes inteiros mudos: *City Lights* em 1931 e *Modern Times* em 1936, inserindo apenas uma trilha sonora.

Com a eclosão das falas no cinema, pode-se perceber com mais ênfase o seu poder de influenciar as pessoas. Não só para levá-las para as salas de teatro e distraí-las, mas para orientar e por vezes manipular suas atitudes e comportamentos. Fora isso, sempre houve a percepção da elite norte-americana em manter e preservar seus costumes e tradições, não importa quantos imigrantes entrassem nos EUA. Nessas circunstâncias, foi essencial a criação dos códigos de censura:

Uma das consequências não-intencionais da mudança da comédia visual para a comédia verbal foi a maior vulnerabilidade da palavra falada ao crivo da censura. Numa cultura tradicionalmente sintonizada com a comunicação, através de sinais auriculares de preferência aos visuais ou cinéticos, a imagem cinematográfica era potencialmente mais ameaçadora do que a palavra impressa ou a palavra falada, mas suas nuances eram a miúdo compreendidas com muito menor clareza. [...]. (SKLAR, 1975, p. 145)

O historiador ainda descreve que, como consequência das ações dos censores, as comédias no início dos anos 1930 já não eram mais as mesmas. Perderam aquele tom exageradamente cômico e ridículo, não tratando mais de conflitos sociais. Neste mesmo período, o Código de Produção ou Código Hays foi adotado pela Associação dos Produtores, em 31 de março de 1930, pelo conselho de direção da *Motion Picture*

Producers and Distributors of America, Inc., Will Hays era um advogado e político presbiteriano. Amigo do presidente Hebert Hoover, foi por anos o censor mais conhecido e implacável pela indústria cinematográfica norte-americana.

Segundo o livro *Capital da Libido – os E.U.A. em M.M.*, de Beth Kleinman, por todas as décadas que esse código esteve em vigor, só foi violado duas vezes: em 1953, no filme *Ingênuo até certo ponto*, pelo emprego de termos então censurados: *profissional virgin* e *pregnant* em 1955, em *O homem do braço de ouro* – por questões de droga.

Seus princípios gerais eram os seguintes:

“1. Não será produzido filme susceptível de diminuir a moralidade daqueles que o assistirem. Assim, a simpatia do público jamais recairá sobre o mal, os vícios e os pecados.

2. Será mostrado um modo de vida decente, dependente apenas das exigências da trama e do divertimento.

3. Não será ridicularizada a lei, natural ou humana, e não haverá simpatia para aqueles que a violam.”

(CLEINMAN, 1982, p. 35)

A partir deste momento o processo de criação “livre” dos filmes começa a ficar comprometido e a se corromper visando interesses que outrora pudessem estar subliminares. Passou a existir um órgão do governo específico para vigiá-lo regulamentá-lo. O processo ficou sério e não era mais só para se arrecadar dinheiro com a bilheteria, poderia se formar opiniões e moldar pessoas.

Esse novo meio de comunicação era mais que uma forma de lazer, era um fornecedor de ideias, símbolos e estimulador de novos pensamentos e ideologias. Afinal ele expressava o que seus diretores e roteiristas queriam. Como analisa o professor de Sociologia Nildo Viana:

Um filme é constituído socialmente, isto é, a sua mensagem, a sua forma, é um produto social, de uma determinada época e lugar, de determinados produtores (expressando determinada classe, ou grupo social, determinados interesses, valores e sentimentos, produzidos socialmente), especialmente o capital cinematográfico, produto do desenvolvimento histórico do capitalismo e que controla a maior parte produção cinematográfica [...]. (VIANA, 2010, p. 06)

Os filmes têm sempre um propósito e é ingenuidade pensar que eles são produzidos apenas para distrair as pessoas ou tirá-las de suas “realidades” por alguns instantes. Eles sempre apresentam significados em suas mensagens e no caso dos filmes de Hollywood, segundo a teórica crítica Elizabeth Ann Kaplan (1995, p. 46), “eles trazem uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar”.

Em 1926, foi publicado na revista de ciência política *The Annals*, pelo secretário executivo do *National Board of Review*², Wilton A. Barrett, que ele como censor e membro da elite norte-americana, via como ameaça os menos afortunados terem acesso às artes e o que tipo de evolução intelectual ela poderia lhes proporcionar.

Fica claro que o grupo dominante e que buscava influenciar o meio e mensagem tinha medo das consequências que a mensagem transmitida pudesse causar aqueles que tivessem acesso. Como afirma Robert Sklar, temiam que os humildes servos da humanidade se rebelassem contra o grupo civilizador explorador:

Em resumo, a luta em torno do cinema foi um aspecto da luta entre as classes. Ocorrendo, como correu no reino do lazer e das diversões, e numa sociedade em que falar no conflito de classes era falta de bom gosto, essa luta se tratava quase invariavelmente sob disfarces. A promulgação de uma Lei de Alimentos e Drogas Puras e a legislação sobre a inspeção da carne durante a administração de Theodore Roosevelt, por exemplo forneceram aos guardiães da cultura tradicional uma analogia apropriada para a qual apontavam com frequência: o Estado tinha a obrigação de proteger o bem-estar geral, proibindo a circulação de todo e qualquer produto que pudesse causar dano ao público; por conseguinte; assim como os inspetores entravam nos currais e certificavam que a carne estava ou não em condições de ser consumida, eles também deviam inspecionar os filmes cinematográficos antes que as pessoas pudessem consumi-los, de modo que se atalhasse toda e qualquer idéia ou imagem danosa à saúde, social ou política do Estado. (SKLAR, 1975, p. 148)

A alta sociedade obviamente estava mais preocupada em manter seu estado econômico e social do que com o bem-estar geral. Em vez de se preocuparem com a fome que pairava nesse período, a maneira como a maioria da população vivia, que era nos cortiços, e as condições de trabalho a que eram submetidas, essa elite focou nos filmes. Tanto para construir americanos patriotas, quanto para destruir sonhos.

² De 1916 a 1950 foi órgão de censura e regulação do conteúdo dos filmes.

Entretanto, o jogo virou e a caça às bruxas, ou melhor aos cineastas, teve uma trégua por parte dos censores. Com a queda da bolsa de Nova Iorque, em 1929, a produção e exibição de filmes se firmou, saiu da marginalidade e começou a render milhões aos EUA. Deste modo, o professor de Estudos Culturais Graeme Turner diz:

O filme deixa de ser o produto de uma indústria isolada e passa a fazer parte de uma gama de artigos culturais produzidos por grandes conglomerados multinacionais, cujo principal interesse está, provavelmente, mais na eletrônica ou no petróleo do que na construção de imagens mágicas para a tela. (TURNER, 1993, p. 15)

Os anos 30, ou “Era de Ouro”, trouxeram esperança e alegria ao país. A cultura que passou a ser produzida quebrou os velhos ideais e não houve tanta resistência quanto no período anterior. Realmente Hollywood – Distrito de Los Angeles, na Califórnia, foi extremamente importante para a produção cultural para o EUA no período da Grande Depressão.

A Era da Catástrofe foi a era da tela grande de cinema. Em fins da década de 1930, para cada britânico que comprava um jornal diário, dois compravam um ingresso de cinema (Stevenson, pp. 396, 403). Na verdade, à medida que se aprofundava a Depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos. (HOBSBAWM, 1994, p. 192)

Nessa época, as estrelas de cinema começaram a ter maior visibilidade e a ganharem altos salários. Eram vistas realmente como celebridades. Gostavam de serem fotografadas em seus carros de luxo, mansões e sempre impecáveis para aparecerem em revistas de pessoas famosas.

Segundo a jornalista Ana Carolina Garcia, autora de *A Fantástica Fábrica de Filmes*, todo o glamour do mundo de sonhos hollywoodiano, e que foi embrião de exportação do *american way of life*, estava representado em páginas de jornais e revistas como a *Motion Picture Magazine* (criada em 1911), *Photoplay* (criada em 1911), *Variety* (criada em 1905) e o *The Reporter* (criado em 1930).

Essas pessoas, não eram simplesmente atores, se tornaram mercadorias. Símbolos do capitalismo na época, elas vendiam qualquer produto que lhes fosse colocado para fazer publicidade e, de acordo com Edgar Morin, autor de *As Estrelas*

– *Mito e Sedução no Cinema*, as estrelas de cinema nasceram ao mesmo tempo que começou a ter concentração de capital na indústria de cinema e:

A estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-máscara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas. (MORIN, 1989, p. 94)

A vida pública e privada delas, assim como hoje, era extremamente proveitosa para o marketing. A publicidade sempre se aproveitou disso e tirava vantagem para vender os mais diversos produtos; perfumes, sabonetes, cigarros e etc. Usar a imagem de uma estrela de Hollywood tinha vantagens comerciais inimagináveis, como afirma Morin, era uma “mercadoria total”. Além do mais, ela tinha uma prerrogativa sob as outras formas de publicidade que era a de que não se desgastava não importa quantas vezes fosse usada para uma propaganda:

Esta mercadoria total tem outras qualidades: é a mercadoria símbolo do grande capitalismo. Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo das massas. A estrela tem todas as virtudes dos produtos das massas. A estrela tem todas as virtudes dos produtos fabricados em série e adotados no mercado mundial, como o chiclete, a geladeira, o detergente, o barbeador etc. A difusão maciça é assegurada pelos maiores disseminadores do mundo moderno: a imprensa, o rádio e, evidente, o filme [...]. (MORIN, 1989, p. 76)

Percebe-se que, do surgimento do cinema ao seu apogeu, que foi a “Era de Ouro”, a importância dos atores foi crescendo até chegar a um nível que sua imagem se tornou essencial para determinados estúdios. Alguns se sujeitavam a pagar salários altíssimos a atores para terem direitos a exclusividade em suas imagens.

Quando não tinham recursos para se comprometerem com tal contrato, davam aos atores participação aos atores na arrecadação das bilheterias. O capitalismo e a industrialização nos EUA indubitavelmente foram positivos para o cinema e o mesmo, retribuiu com suas produções e incontáveis formas de se lucrar. Uma via de mão dupla que deu certo para todos os lados.

2.1.2 MEIO E MENSAGEM

Desvendar o que realmente atrai o público e qual a fórmula para isso é o questionamento que teóricos do cinema como Jean Claude Bernadet, Robert Stam, Christian Metz e Robert Sklar sempre se fazem ao se embrenharem na tarefa de se escrever sobre essa arte. Realmente não tem como aprofundar-se nessa tarefa sem fazer essa interpelação:

Mas por que vamos ao cinema? Para fazer inferências e testar hipóteses? Embora isso reconhecidamente faça parte do processo, também vamos ao cinema por outras razões: para confirmarmos (ou questionarmos) nossos preconceitos, para nos identificarmos com as personagens, para sentirmos emoções e “efeitos subjetivos” intensos, para imaginarmos uma outra vida, para experimentarmos prazeres cinestésicos, para sentirmos *glamour*, erotismo, carisma e paixão. (STAM, 2009, p. 267-268)

Para uns, o ritual de ir ao cinema e estar naquele ambiente confinado com desconhecidos com um único objetivo é o grande engodo. Para outros, o enredo do filme, atores, trilha sonora e a sensação que as imagens transmitidas causam ao se ver a tela, pode ser o engodo.

Mas o consenso entre a maioria, é que o fascínio causado pelo cinema tem com toda certeza relação com os sonhos que são apreendidos como presente. Não por acaso um dos precursores do cinema, o francês Georges Méliés, era um ilusionista.

No começo do cinema, quando os franceses e irmãos Auguste e Louis Lumiere exibiam seus curtas-metragens os espectadores se exprimiam com gestos e sons vocálicos os sustos e surpresas que tinham ao verem certas imagens. As vezes se levantavam com medo daquela imagem em movimento passar pela tela e lhe atingir.

Por isso, o inclusive francês Marcel Martin diz, em *A Linguagem Cinematográfica*, que:

Isto permite compreender a facilidade com a qual o cinema pode exprimir o sonho, mas sobretudo o prodigioso alimento que constitui o filme para o sonho e, mais ainda, para sonhar acordado: é certo que os “intoxicados” do cinema podem acabar por já não distinguirem, na sua memória, as imagens fílmicas das recordações de percepção real, tal é a grande identidade estrutural destes dois fenómenos psíquicos. (MARTIN, 2005, p. 30)

Se hoje essa distinção anda numa linha constantemente tênue, na época, era praticamente invisível. Ele aconselha ainda que, para que essa significação da imagem não escape ao espectador, saber ler o filme é primordial. Pelo contrário, o sentido pode ser controverso, assim como das palavras. Que assim como cada filme tem milhões de espectadores, também pode ter milhões de interpretações (MARTIN, 2005, p. 34)

O professor de Cinema Ismail Xavier verifica em sua obra, *O olhar e a cena* diz que, o ilusionismo tem forte envolvimento com a plateia. Mesmo com o tempo ela sabendo que aquilo era uma fantasia, o público se permitia participar e iludir, era consentido.

E, no começo do final do século XIX e início do século XX, a busca por emoções e hiperestímulos por parte das massas era constante. Os jornais e revistas publicaram imagens grotescas e a frequência aos circos de horrores era grande. Quero dizer, as pessoas buscavam cada vez mais sentir emoções.

Por isso que, com o surgimento do cinema, o gênero que mais fez sucesso foi o melodrama. Mesmo as comédias sendo exageradas ou os dramas muito dramáticos, as pessoas buscaram por aquele momento catártico:

Tal demanda, própria do universo da Ilustração do século XVIII, tem seus desdobramentos e, depois da Revolução francesa, em outra atmosfera social e política, explode no teatro popular de 1800. Aí se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), o do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado. (XAVIER, 2003, p. 39)

Assim, existe uma certa simulação do real e por isso o encantamento das pessoas. Porque com a realidade ninguém está maravilhado, a maioria quer é escapar na verdade. A reprodução de uma vida alternativa à que se tem é o que cativa o

público e enche às salas de cinema. E desse fato se aproveitam os mais diversos interesses, como os já citados políticos, religiosos, comerciais e de outros grupos que estejam no poder.

2.1.3 A CLÁSSICA HOLLYWOOD

Localizada na segunda cidade mais populosa norte-americana, o distrito de Hollywood, no começo do século XX, foi um dos maiores produtores de filmes do mundo. Ao longo dos anos, seu brilho, poder e supremacia foram disseminados e, como já explanado anteriormente, as estrelas de cinema ajudaram bastante nessa dispersão, pois moravam em Hollywood. Então fama, dinheiro, mansões e carros luxuosos eram sinais de sucesso, tendo como chave de ouro morar nessa cidade. Fora isso:

O cinema era agora um grande negócio. O *star system* fora inventado em 1912, por Carl Laemmle, para Mary Pickford. E a indústria cinematográfica começara a se instalar no que já estava se tornando sua capital mundial: uma colina de Los Angeles. (HOBBSAWM, 2015, p. 367)

Tudo se tornou um grande negócio. Inspiração artística e realizar sonhos, deixaram paulatinamente de ser prioridade. Com a expansão da Califórnia, facilidade em se obter luz natural e acesso rápido por diversos meios de transporte, Hollywood foi território também da instalação dos maiores estúdios de produção fílmica do mundo, que até hoje estão lá.

Com o tempo, essa gama de fatores contribuiu para que essa fosse uma das cidades mais cobiçadas para se viver de todo mundo. Pois era lá que os astros viviam e a identidade cultural do norte-americano começou a ser forjada e exportada, de uma maneira que não era sentida pelos outros povos como uma dominação cultural, pelo contrário, era almejada.

E nisso os meios de comunicação (como o cinema, rádio, jornal e revistas da época) tiveram uma parcela bastante expressiva, pois os meios de comunicação de

massa configuram-se como a principal matriz cultural das sociedades contemporâneas; produzem sentidos, agem sobre a realidade, indicam valores, orientam comportamentos e posturas que determinarão como o indivíduo se incluirá e se relacionará no mundo (CABRAL, 2002).

No começo da produção fílmica, pela ausência de recursos e falta de interesse do público que não era tão exigente, a qualidade dos filmes era baixa. *A Era do Impérios* relata que os enredos apelavam para o drama cultural e moralmente gratificante, visto que o interesse primordial era pelo retorno da bilheteria que as massas proporcionaram:

Hollywood criara um meio extraordinário com um potencial extraordinário, mas com mensagem artística irrelevante, ao menos até a década de 1930. O número de filmes mudos americanos que permanecem no repertório ativo, ou que mesmo as pessoas cultas conseguem lembrar, é ínfimo – salvo as comédias. Considerando-se a enorme quantidade de filmes produzidos, eles representam uma porcentagem completamente insignificante do tal. Ideologicamente, na verdade a mensagem era tudo menos ineficiente ou irrelevante [...]. (HOBSBAWM, 2015, p. 370-371)

Mesmo assim, Hobsbawm não desvaloriza o peso que teve essa forma de lazer para as massas no começo do século XX, pelo contrário, foi essencial para revolucionar a artes nessa virada de século. Mesmo no começo essa arte não tendo sido considerada como uma forma de diversão para a burguesia, com o passar do tempo a mesma percebeu como tirar vantagem dela tanto ideologicamente quanto financeiramente.

Com o passar dos anos, os investimentos nos estúdios, a evolução tecnológica e o amadurecimento dos atores o cinema hollywoodiano foi criando suas regras e estilos, que posteriormente foi sendo ditado para outras nações. A mensagem continuou simples, entretanto ela foi se encorpando e criando um próprio manual a ser seguido:

Há todo um gênero de películas de Hollywood, o da alta comédia, que raro recebe uma discussão crítica, mas que, de muitos modos, serve de espinha dorsal da atração de bilheteria de Hollywood: tem uma mensagem, que não é muito pesada nem penetra fundo demais; é engraçada, mas não põe em dúvida nenhum valor social. Foi o gênero que Hollywood desenvolveu com a mais sólida atração para o público da classe média [...]. (SKLAR, 1975, p. 281)

A espinha dorsal dos filmes de Hollywood consiste então em não se produzir filmes contra os princípios morais do público, apresentar modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama e ao entretenimento e a lei não ser ridicularizada nem poder despertar simpatia por sua violação. O que é consolidado com o que diz Robert Sklar, quando ele diz que, para as mulheres, o assunto nos filmes era sempre o mesmo, chegava a ser uma mensagem persistente o fato de o amor romântico ser melhor do que ficar namorando ou o casamento ser melhor do que uma carreira ou o divórcio:

E, apesar disso, posto que nunca desafiassem a ordem social, os filmes davam ao público uma visão inteiramente nova de estilo social, uma imagem diferente da maneira de uma pessoa: era ótimo amar o prazer, ainda que isso desse à gente uma aparência erótica ou extravagante; era bom azucrinar os presunçosos e ser animado, alegre e despreocupado; era esplêndido lançar o decoro às urtigas. Não há dúvida alguma de que esses filmes contribuíram para a mudança cultural, pela simples repetição, muitas vezes, de que a pessoa que gosta de divertir-se é mais interessante do que as outras. (SKLAR, 1975, p. 148)

Por mais que as comédias fossem, na maioria das vezes exageradas, elas se detinham a tempo de passar uma instrução. Uma doutrina a ser seguida que principalmente não corrompesse a moral nem colocasse em dúvida os valores a serem seguidos.

O historiador do cinema David Bordwell em seu artigo *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos* elencou uma série de características que esse cinema tem para ser o sucesso que é. Ressalto que é fundamental que a trama seja de fácil compreensão, nada extremamente sofisticado, até nos dias de hoje. Dentre as principais particularidades deste cinema, cito:

- Definição das personagens empenhados em resolver um problema;
- A fábula deverá ter uma sequência cronológica causal;
- Justificação de um elemento e sua função;
- Estabelecimento de um estado inicial das coisas, que é violado e deve ser colocado em ordem novamente;
- O melodrama é o principal gênero.

O mais importante, porém, é que mesmo nesse cinema mais comum o espectador constrói a forma e o sentido de acordo com um processo de conhecimento, memória e inferência. Por mais rotineira e “transparente” que tenha se tornado a fruição do filme clássico, ela continuará sendo uma atividade. E qualquer cinema alternativo, ou de oposição, se utilizará da narração para suscitar tipos distintos de atividade. (BORDWELL, 2005, p. 300-301)

Assim, o espectador constrói a trama em seu imaginário e o que muda são as histórias. Bordwell alerta para que esse sistema clássico de construção fílmica não seja visto com simplicidade, pelo contrário, ele é repleto de complexidades, como por exemplo às normas, os sistemas narrativos e as propriedades narrativas e que cada filme trabalha com protocolos ideológicos e econômicos diferentes.

No que diz respeito às mulheres, na forma clássica que Hollywood criou, para formatar seus filmes, foram estabelecidas convenções em torno da representação do feminino.

Para Graeme Turner, desde a cor até a maneira como é filmado, o feminino é inserido no filme de forma diferente a da personagem masculina. “Hollywood transformou a forma feminina num espetáculo, uma apresentação para ser perscrutada e questionavelmente possuída pelo espectador (masculino)”. (TURNER, 1983, p. 84)

Ele ainda aponta um problema que com o tempo foi se dissipando pelas demais filmografias, que é o fato de que não é acidentalmente que os espectadores (tanto femininos quanto masculinos) são colocados como *voyeur* masculino perante a tela. Para a feminista Laura Mulvey, isso é um resultado direto das convenções do filme.

Essa prática causa prazer tanto ao homem quanto a mulher. Ressalto que esse não é o problema central dessa posição de *voyeur* que os espectadores são inseridos. A questão é o olhar de posse que o homem tem sob a mulher e que configura nas diferenças entre os sexos que vive nas sociedades há séculos, sendo reforçada inclusive por esse veículo de comunicação de massa.

2.1.4 CULTURA DE MASSA

Betch Kleinman assinala em seu livro que antigamente a tradição oral era o que desempenhava a função mais importante na divulgação da possibilidade “mágica” de ascensão social nos EUA. Histórias antigas norte-americanas ilustravam o funcionamento da democracia e da chance de se vencer na vida trabalhando, tendo ideias e energia para desenvolvê-las.

A gentil viúva que encontra uma criança pobre na neve, e assim merece por parte dela a gratidão eterna ou ainda as lendas escritas pelo professor estadunidense Horatio Alger Jr. que escreveu inúmeras histórias de crianças pobres que conseguiram sair da miséria social por meio do trabalho árduo, coragem, honestidade e determinação.

Esse era o tipo de mito que as sociedades dos séculos XVIII e XIX transmitiam por meio da oralidade. Com o surgimento do cinema, no fim do século XIX, o meio, a mensagem e a repercussão tomaram uma proporção completamente diferentes:

[...] Numa sociedade de massa, são principalmente os *mass media* que se incumbem desta tarefa, pois os meios de comunicação não informam apenas, chegando mesmo a orientar as próprias experiências existenciais. Modelos da realidade são determinados por estes, reforçando assim a fragmentada experiência pessoal. Os meios de comunicação não se infiltraram apenas na apreensão das realidades externas, mas também penetram a própria experiência subjetiva. Estimulam identidades e aspirações, estabelecendo novos padrões de sucessos aparentes. Acenam com modelos de comportamento que apresentam um novo conjunto de valores para nossa própria personalidade. É a sociedade de massa que está por detrás da noção de “acontecimento”: A realidade propõe o imaginário dispõe [...]. (CLEINMAN, 1982, p. 79-80)

E essa influência foi desde o princípio arrebatadora. Mesmo com os filmes sendo mudo, o encantamento que as pessoas tinham os assistirem, desencadeou os mais diversos estímulos, que antes eram incitados pelos cartazes e ilustrações grotescas ou violentas, no fim do século XIX. O cinema logo se tornou um novo espaço para congregação social. No começo, ele não usou de modernas e luxuosas casas de exibição. Espaços públicos, armazéns desativados e salas de fábricas desativadas nos bairros operários foram seu lugar de apresentação por muito tempo.

Eles eram chamados de “poeiras”, como já mencionado, e além de serem centro de exibição, eram locais de reuniões, centros de comunicação e propagação cultural (SKLAR; ROBERT, 1975). E por abrangerem tantas pessoas e conseguir atingi-las com suas mensagens, é que por diversas vezes nas mensagens dos filmes era comum encontrar discursos nacionalistas e pensamentos imperialistas, como o do já citado Thomas Edison. Hitler foi um dos que usou bastante as imagens cinematográficas para disseminar suas ideologias e agregar adeptos.

E, como no momento do seu nascimento, os EUA estava de portas abertas para receberem pessoas de todo o mundo, a diversão lá precisava falar ter uma única linguagem e não avaliar seu público pela classe social:

[...] O conteúdo do filme de cinema raro diferia muito dos temas aceitos de outras formas populares de entretenimento – *vaudeville*, melodrama teatral, pasquinada, romances sensacionalistas – e estava muito mais próximo do romance comum ou da peça de teatro legítima do que chegaram a admitir os oponentes do cinema entre as classes médias. O que caracterizava os filmes cinematográficos ao iniciarem o seu segundo decênio, além e acima da sua capacidade real ou potencial de criar formas novas de experiência visual, era o êxito deles em ministrar entretenimento e informações a um público que não precisava saber inglês nem mesmo ser alfabetizado para obter acesso, pela primeira vez, à cultura popular urbana[...]. (SKLAR, 1975, p. 44)

O fato de, no início, o cinema ser mudo e os filmes não serem de assuntos que exigiam que seu público que era completamente heterogêneo tivesse conhecimento da história dos EUA para se poder compreender o enredo e muito menos soubessem ler, foram as principais coisas, como escreve Sklar, para que o cinema fosse se expandindo e abarcando cada vez mais espectadores. Ponto de vista que também foi compartilhado por Eric Hobsbawm:

[...] A imprensa atraía os alfabetizados, embora em países de escolaridade de massa fizesse o melhor possível para satisfazer os semialfabetizados com ilustrações e histórias em quadrinhos, ainda não admiradas pelos intelectuais, e desenvolvendo uma linguagem muito colorida, apelativa e pseudodemótica, que evitava palavras de muitas sílabas. Sua influência na literatura não foi pequena. O cinema, por outro lado, fazia poucas exigências à alfabetização, e depois que aprendeu a falar, em fins da década de 1920, praticamente nenhuma ao público de língua inglesa. (HOBSBAWM, 1994, p. 193)

Vale destacar que a 1ª Guerra Mundial foi um grande agente transformador e propulsor da indústria cinematográfica. Robert Sklar afirma que nos anos antes da

guerra, os cineastas franceses e italianos eram considerados como os melhores na arte de fazer filmes. Com os conflitos, a produção foi cortada, assim como na Inglaterra e Alemanha.

No começo do século XX, além da dominação econômica, os EUA já começam a dar sinais de sua predominância cultural que perdura um século após seu início:

As exportações de filmes cinematográficos norte-americanos subiram de 36 milhões de pés em 1915 para quase 159 milhões em 1916, ou seja, quase cinco vezes mais. Quando a guerra terminou, dizia-se que os Estados Unidos estavam produzindo, aproximadamente, 85% de todos os filmes exibidos no mundo inteiro e 98% das películas exibidas na América do Norte; a indústria cinematográfica era chamada (embora houvesse nisso considerável exagero) ora a quarta, ora a quinta, ora a sexta maior indústria norte-americana. Os líderes nesse campo tinham sido bem-sucedidos como homens de negócios, empresários e organizadores de espetáculos, muito além dos seus sonhos mais alucinados. Que era o que se podia dizer, contudo, do seu produto primário, da imagem na tela, dos filmes de cinema com seu potencial muito debatido como nova forma de arte? (SKLAR, 1975, p. 63)

O cinema foi sem dúvida a grande invenção cultural da virada do século XIX para o século XX. Em sua essência, tanto na produção quanto na exibição, as massas estão envolvidas, e, dos anos 30 para os anos 40, sua fabricação foi praticamente industrial, se compararmos com a indústria de Henry Ford.

À medida que foi sendo produzido em larga escala, sua qualidade não foi sendo a mesma, como acontece com a maioria dos produtos que são feitos massificadamente. Mesmo assim, as películas emocionavam e envolviam com suas mensagens, imagens e ilusões cada vez mais a nova burguesia que havia surgido:

[...] A preocupação com resultados comerciais imediatos tronou-se o móvel da maioria das produções, reduzindo sensivelmente a qualidade do produto. As inovações técnicas foram rapidamente incorporadas, como a cor e a tela panorâmica, assim como aproveitaram-se as escolas de cinema. Se é verdade que se criou um mercado para o entretenimento (aproveitando a demanda da massa por opções de lazer), também é verdade que alguns diretores produziram grandes obras reflexivas. Rossellini, De Sica, Capra, Welles, Truffaut, Godard, Tati, Buñuel, Wilder e Bergman estão entre eles. A indústria de Hollywood marcou a produção do período, diversificando temáticas e investindo muito dinheiro em grandes produções [...]. (PADRÓS, 2003, p. 237)

E para o professor de História Cultural e Literatura Comparada Richard Abel, em seu artigo publicado no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, por outro

lado, os EUA estimulavam o consumismo de produtos e, nos filmes, exaltavam a nação americana de uma forma que sua posição era com frequência a de superioridade.

Durante os anos 20, um dos fatores que mais incentivavam o crescente público e a união cada vez maior do número de pessoas era o valor do ingresso: um níquel ou cinco centavos de dólar. Nesse período de expansão industrial dos EUA, o consumismo estava latente e o sentimento de vitória e autoconfiança dos americanos sobressaltado. Assim, a cultura se tornou um território de disputa valioso.

Partindo do pressuposto de que, quem dominasse os meios de comunicação de massa e as formas de expressões artísticas, poderia influenciar seu público, o governando com maior facilidade. Desta forma, o teórico em crítica dos meios de comunicação, Douglas Kellner, diz sobre a importância da cultura:

A cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedade e identidades. A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade. A cultura da mídia participa igualmente desses processos, mas também é algo novo na aventura humana. As pessoas passam um tempo enorme ouvindo rádio, assistindo à televisão, frequentando cinemas, convivendo com música, fazendo compras, lendo revistas e jornais, participando dessas e de outras formas de cultura veiculada pelos meios de comunicação. Portanto, trata-se de uma cultura que passou a dominar a vida cotidiana, servindo de pano de fundo onipresente e muitas vezes de sedutor primeiro plano para o qual convergem nossa atenção e nossas atividades, algo que, segundo alguns está minando a potencialidade e a criatividade humana. (KELLNER, 2001, p. 11)

Destaco ainda que, aquele que tem o poder sobre a cultura, ainda poderá homogeneizar os hábitos de consumo e ideológicos da maneira que lhe for mais conveniente. No caso dos EUA, que buscam enaltecer suas conquistas e incentivar o consumo exacerbado, isso era uma grande vantagem.

Assim, com a igualação dos hábitos de todos a nação fica cada vez mais forte perante as outras, a produção aumenta e conseqüentemente o consumo também. Para Robert Stam, na obra *Introdução à Teoria do Cinema*, quando o cinema foi criado no fim do século XIX, alguns países produtores de filmes estavam em guerra – Grã-Bretanha, França, Alemanha e Estados Unidos.

E para que a dominação em suas colônias fosse de fato concretizada, filmes eram exibidos sob o pretexto de “civilizar” os povos dominados. Hoje, esse cenário não mudou porque a dominação cultural permanece, o que resulta em uma perda de identidade. As nações dominadas desejam o que o dominador tem e valorizam o que eles estimam (STAM; ROBERT, 2003).

A filmografia dos anos 1940 além de comédias e desenhos animados, tinha como forte característica a criação de mitos e do pensamento nacionalista. Como era um tempo de guerras, 2ª Guerra Mundial e Guerra Fria, era necessário se plantar cada vez mais preceitos de como a América merecia que se lutasse por ela, que era um lugar bom e justo para se viver e, quem se sacrificasse, teria ao fim sua recompensa.

Frank Capra com seus filmes sobre soldados, generais e guerras tais como *O último chá do General Yen (1933)*, *Prelúdio de uma guerra (1942)*, *Why We Fight: The Nazis Strike (1943)*, *Este mundo é um hospício (1944)*, *A felicidade não se compra (1946)* dentre outros, faziam com que o povo americano se sentisse orgulho de pertencer e lutar pelos EUA.

Já Walt Disney, criou personagens em seus desenhos animados que eram dispostos a guerrear ou já tinham servido às forças armadas com prazer e honradez pelos EUA. Crianças e adultos idolatravam seus personagens, com isso a mensagem dos grupos dominantes ela subliminarmente inserida no imaginário de quem assistia aos seus filmes. E a influência dos cinemas ianques não era inexpressiva, uma só nação ter mais da metade das salas de cinema do mundo era extremamente vantajoso:

No fim da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos possuíam muito mais do que a metade dos cinemas do mundo; vinte anos depois, apesar do firme aumento da construção de cinemas em outras partes do globo e alguma redução do número de mercados nacionais, os cinemas ianques ainda compreendiam cerca de 40% do total mundial [...]. (SKLAR, 1975, p. 253)

Outra mudança na sociedade americana com a 2ª Guerra Mundial foi que com os homens na guerra as mulheres tinham que sustentar suas famílias, e isso abriu o mercado de trabalho para elas. Após o conflito, elas continuaram com seus empregos e a sociedade e economia mudaram.

Guerras, reerguimento econômico da Europa e produção em massa foram marcantes durante a década de 1940 nos EUA. A Guerra Fria perdurou por mais 40 anos, de acordo com o livro *Guerra Fria*, a partir desse novo cenário, nos anos 50, ela ficou ainda mais perigosa e suas consequências para a humanidade imensuráveis, pois armamentos nucleares estavam envolvidos e suas tecnologias também eram alvo de disputa.

2.1.5 CINEMA AMERICANISTA

O cinema produzido nos EUA é americanista e defende os valores do *american way of life*, pelo fundamental motivo do poder influenciador e fabricante de mitos que o cinema como meio de comunicação de massa tem. Entre os principais mitos destacam-se o individualismo, a ideia do enriquecimento e da ascensão social por meio do trabalho, a superioridade racial e moral do homem branco norte-americano, a busca da felicidade por meio da aquisição de bens e o patriotismo.

Como explanado anteriormente, o povo norte-americano sempre tentou transmitir em seus discursos o amor à pátria e seus princípios. Primeiro com métodos como os da oralidade, que era o recurso disponível no começo da fundação da nação, depois por meio da leitura, que não teve um apelo tão forte, pois exigia que quem o receptor da mensagem soubesse ler e, com os avanços da tecnologia, o cinema, que até hoje não foi ultrapassado, mas sim aprimorado.

Hollywood, a partir da Era de Ouro, evoluiu em sua influência cultural e além de transmitir mitos e sonhos, como discorre Sklar, passou inclusive a fabricá-los. Com a Depressão que atingiu os EUA, as pessoas sentiam a necessidade de algo para acreditar e sonhos a seguir. Por mais que o consumismo estivesse sendo estimulado e lhes proporcionasse prazer, era preciso ter no que e em que acreditar.

Com maestria, Hollywood cumpriu essa tarefa com seus filmes que passavam mensagens de quem trabalhasse e perseverasse, tendo Deus ao lado, teria sucesso no final e todos os sonhos seriam realizados um dia. O filme de 1940, baseado no livro homônimo *Vinhas da Ira* ou *The Graps of Wrath* foi um exemplo dessa manipulação:

Até os filmes satíricos, como as comédias amalucadas, ou os filmes socialmente conscientes, como *The Grapes of Wrath*, eram cuidadosamente construídos para ficar dentro dos limites dos mitos culturais e políticos norte-americanos essenciais. Temia-se, muito justificadamente, que, fosse qual fosse o desafio que o cinema fazia às normas tradicionais mais rígidas, a contribuição de Hollywood para a cultura norte-americana fosse essencialmente de afirmação. (SKLAR, 1975, p. 231)

O produtor de desenhos animados Walt Disney e o diretor e roteirista Frank Capra são exemplos notáveis desse período de criação de mitos com fundo pedagógico e moral, seguindo em sua narrativa a forma clássica do cinema hollywoodiano. Os desenhos criados por Disney, por exemplo, têm começo, meio e fim, todas as ações dos personagens têm consequências. Fora que o tempo todo são inseridos conselhos de moral e boas condutas a serem seguidas, com uma lição a ser aprendida no final:

O governo confiava em Capra e em Disney também. Eles haviam demonstrado notável habilidade para infundir mitos sociais e sonhos de humor, sentimento e um sentido de preceitos morais e responsabilidades partilhadas. Ninguém em Hollywood estava melhor apetrechado do que eles para convencer o público do tempo de guerra que a América do Norte merecia que se lutasse por ela, que havia prazer, satisfações e recompensas à espera dos que seguissem os seus líderes. (SKLAR, 1975, p. 251)

Com essa finalidade instrutiva e guiada pelos códigos de censura, valores da cultura norte-americana eram repassados e sua ideologia se fortalecia cada vez mais perante outras nações, inclusive porque esses desenhos também eram exportados. Fato esse que inclusive foi explorado para domesticar os soldados norte-americanos nas épocas das guerras mundiais, episódio que será mais explorado no próximo capítulo, durante a análise fílmica.

Desde os primórdios do cinema nos Estados Unidos, eram comuns filmes que exaltavam a nação e suas práticas, juntamente com a disseminação de valores que deveriam ser fixados no imaginário dos norte-americanos. Os primeiros exemplos dessa prática são os filmes de 1908, tendo como David W. Griffith seu diretor. Em *Nascimento de Uma Nação* e *Intolerância*, obras de Griffith, o machismo, intolerância e racismo são expostos como valores a serem seguidos.

A produção cinematográfica dos EUA foi iniciada em Hollywood e, há mais de 100 anos, tem dominado as salas de cinema de todo o mundo. No começo, com os filmes de Griffith, e depois com os também mudos de Charles Chaplin, com suas comédias românticas e, posteriormente, com seu cinema que criticou sutilmente a forma com que os americanos trabalhavam e viviam.

Mesmo durante esse período de “diversão” que as pessoas passavam perante às telas, valores das instituições norte-americanas respeitáveis eram passadas por meio dos filmes. Trabalhadores do cinema, oriundos, às vezes, das *vaudeville*, e produtores de filmes, eram, em grande parte, estrangeiros e passavam suas mensagens por meio dos filmes. Magnatas dos estúdios traziam da Europa roteiristas e diretores para movimentarem o cinema em Hollywood:

[...] “Tio” Carl Laemmle, o chefe da Universal Studios, talvez o menos intelectualmente ambicioso dos mandachuvas de Hollywood, cuidava de abastecer-se com os mais recentes homens e ideias nas visitas anuais à sua Alemanha natal, com o resultado de que o produto característico de seus estúdios, o filme de horror (*Frankenstein*, *Drácula* etc.), era às vezes uma cópia bastante próxima de modelos expressionista alemães. O fluxo de diretores da Europa Central, como Lang, Lubitsch e Wilder, para o outro lado do Atlântico – e praticamente todos eles eram vistos como intelectuais em suas terras nativas – iria ter impacto considerável sobre a própria Hollywood, para não falar de técnicos como Karl Freund (1890-1969) ou Eugen Schufftan (1893-1977). (HOBSBAWM, 1994, p. 183)

Essas mensagens, por vezes, tinham cunhos violentos, lascivos e que pudessem estimular a práticas libidinosas. Não à toa, os códigos de censura começaram a surgir para unificar o pensamento de supremacia norte-americana e dominar os estrangeiros que, ao olhar da elite, não tinham educação. Se antes da 1ª Guerra Mundial, os principais fatores que atraíam os imigrantes ao cinema era o ingresso barato e o fato de não se precisar falar inglês para compreender os filmes, após o conflito, a situação mudou:

Destarte, o cinema veio a desempenhar um papel central nos conflitos culturais que se seguiram à primeira Guerra Mundial. Dos dois lados da luta, o cinema foi visto como manancial de valores positivamente diversos dos valores da cultura mais antiga da classe média, que proporcionava maiores oportunidades a minorias étnicas do que a outros setores econômicos. Os imigrantes e seus filhos não se sentiam atraídos para a cultura cinematográfica só porque o cinema era barato, ubíquo e atraente como fantasia ou entretenimento; a preferência deles passou a ser uma escolha consciente e quase que se poderia dizer política. (SKLAR, 1975, p. 44)

O cinema passou a ter um papel de orientador dos valores tradicionais da sociedade norte-americana. Afinal, a classe média branca dos EUA dá valor aos seus hábitos e, com esse alto fluxo de imigrantes que, nos últimos 50 anos não parava de chegar, ela não podia fechar os olhos, pois era mão de obra barata que executava o “trabalho” que ela não queria e fazia a roda do capitalismo girar.

Fatos interessantes na filmografia dos anos 1950 são o cinema de guerra e a forma sensual como as mulheres passaram a ser inseridas nas películas. Como em papéis interpretados por Marilyn Monroe (uma das atrizes mais famosas até hoje), que ora era uma mulher independente, como também, às vezes, gostaria de ter um homem em sua vida, para poder guiá-la e lhe sustentar.

A jornalista Betch Kleinman, em sua obra *Capital da Libido – os E.U.A em M.M.*, corrobora essa premissa sobre os papéis que Marilyn Monroe interpreta no cinema, relatando que:

Em geral, os personagens encarnados por Marilyn ou são moças que levam uma vida ambígua ou estão à cata de um marido e de sucesso; mesmo nos papéis de moças de má reputação, ela consegue ser recuperada pela sociedade americana no final do filme. Esta recuperação, na verdade, responde à necessidade de se reforçar a idéia de que os habitantes dos Estados Unidos, proprietários ou não, são, antes de mais nada, pessoas respeitáveis, com pleno direito de participar da corrida do sucesso e do prestígio social. (CLEINMAN, 1982, p. 27)

Billy Wilder, diretor e roteirista por mais de 50 anos e que fez a maioria dos filmes que Marilyn Monroe interpretou, criou obras repletas de ambiguidades. Em algumas criticava a sociedade americana e em outras passava seus valores visto que, os filmes são mercadorias e precisam ser vendidas.

Era vantajoso para os donos dos estúdios continuarem fazendo um cinema “agradável” e para divertir as massas, e não filmes críticos e que pudessem colocar a sociedade contra o grupo dominante. Apesar disso, ele, por ter conhecimentos da psicanálise, inseria em seus filmes subliminarmente as mensagens que queria verdadeiramente transmitir.

As personagens de Monroe eram belas, ingênuas, solteiras, não tinham profissão e quando trabalhavam era de modelo ou atriz, profissões instáveis e que

não traziam prestígio na sociedade. Elas ainda buscavam um marido rico, que lhes amassem, sustentassem e que as ouvisse. Vendo-a como um ser pensante e não objeto sexual.

A profissão mais reconhecida na época para as mulheres era ser dona de casa, boa esposa e genitora de filhos. Princípios que Henry Ford já inseria aos operários de suas fábricas e que o cinema até hoje incorpora na mente das pessoas, mesmo com tantas mudanças sociais que ocorreram.

Os filmes da época, assim como os de hoje, mostram com frequência o que é certo ou errado, guiam a mente para aquilo que ela deve ressaltar e também menosprezar e, no caso dos filmes norte-americanos exaltação a nação e da forma capitalista de viver. “Os filmes de Marilyn, em geral ressaltam a ‘ficção divulgada há anos pelos sociólogos americanos segundo a qual a sociedade americana é o modelo democrático concretamente realizado” [...] (CLEINMAN, 1982, p. 41).

O pós-guerra foi o período que Hollywood mais lucrou com sua produção cinematográfica. Além de ser uma forte propaganda da Guerra, tendo como um de seus promotores o diretor Frank Capra que será analisado no próximo capítulo, foi o momento que mais se exportou filmes para os países aliados. Eles não tinham como investir em filmes, na mesma proporção que os EUA, porque estavam se recuperando economicamente e socialmente dos conflitos:

Quanto ao resto do mundo, às vésperas da Segunda Guerra Mundial Hollywood fazia quase tantos filmes quanto todas as outras indústrias combinadas, mesmo incluindo a Índia, que já produzia cerca de 170 por ano para um público tão grande quanto o do Japão e quase tanto quanto o dos EUA. Em 1937, produziu 567 ou cerca de dez por semana [...]. (HOBBSAWN, 1994, p. 194)

Os diretores e roteiristas Frank Capra, William Wyler e Alfred Hitchcock mesmo tendo iniciado sua carreira na década anterior continuaram sendo mitos com criações que tinham como cenário as guerras e no caso da Guerra Fria, tratavam de espionagem, armas nucleares e sabotagem. Em suas películas, os EUA, constantemente, eram posicionados como detentores de altas tecnologias e vencedores das batalhas que travavam.

Filmes como *Os melhores anos de nossas vidas*, *Sindicato de ladrões* (1954), *Janela Indiscreta* (1954) e *a Felicidade não se compra* (1946) foram grandes sucessos desse período que o povo americano mais se orgulhava de sua nação. Todavia, a censura não deixa a produção ser tão livre assim e atividades comunistas entre os astros de Hollywood começaram a ser investigadas. Provando que até no meio das estrelas a Guerra Fria teve influências:

A mudança de Hollywood em direção a um território mais sombrio começara antes, com a chegada do Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso (Huac, na sigla original), 1947. O Comitê era encarregado de investigar a infiltração de simpatizantes do comunismo entre a elite do cinema e, como consequência disso, mais de 250 membros da comunidade de Hollywood foram proibidos de se envolver com as filmagens, ao passo que outros tantos foram obrigados a identificar comunistas [...]. (KEMP, 211, p. 221)

Daí em diante, o cinema dos EUA começou a se voltar para a Guerra Fria até em suas produções. Por ser um período psicologicamente conturbado, pois a Guerra Fria proporcionava essa instabilidade, filmes como *Anjo do mal* (1953), *A morte num beijo* (1955) e *Vampiros de Almas* (1956) são retratos desse momento, deixando o Comitê de Atividades Antiamericanas em alerta e os estúdios com receio de uma censura mais violenta.

Com as intervenções constantes desse Comitê e o surgimento da televisão, o cinema hollywoodiano foi perdendo seu brilho. Além do mais, quando os veteranos voltaram das guerras estavam desempregados e até um ingresso de cinema que antes das guerras era extremamente barato, agora se tornava uma despesa dispensável.

Foi em meados dos anos 50 também que o aparelho de televisão começou a ganhar mais espaço na vida das famílias. Mesmo tendo sido inventados algumas décadas antes, foi neste período que ela teve imagens coloridas e se popularizou, por causa inclusive do seu facilitado acesso.

Com a sua massificação, as propagandas que antes eram restritas ao rádio, anúncios em jornais e catálogos de produtos, invadiam a vida das pessoas, por conta dos avanços proporcionados por sua tecnologia. Assim, um novo mercado de consumo se abria intensivamente. Afinal, as imagens tinham mais impactos que as

palavras e quando as propagandas eram realizadas com atores e astros de Hollywood, tinham mais impacto, pois mexiam com o imaginário das pessoas.

A televisão se tornou, então, uma forma de diversão barata e que a maioria da população tinha acesso. Depois de comprada, não era necessário mais pagar para ter momentos infinitos de diversão. “Em 1940, havia 3.785 aparelhos de televisão nos Estados Unidos. Em 1960, nove entre 10 casas já possuíam televisores” [...] (KEMP, 2011, p. 222).

Apesar disso, o cinema continua sendo um dos veículos de comunicação de maior alcance que a massa tem acesso, por isso seu poder de influência ainda é grande, mesmo passado mais de 100 anos desde o seu surgimento. Sua linguagem e recursos mexem com a imaginação dos espectadores de uma forma que até hoje a televisão não teve condições de proporcionar.

Desde os irmãos Lumière, até George Lucas, James Cameron ou Quentin Tarantino, sempre haverá interesses por trás das produções cinematográficas. Sejam eles comerciais ou ideológicos nenhuma fabricação está imune a finalidades distintas. Existem forças sociais que determinam a produção da obra e isso tem que ser deixado bem claro, mesmo para aqueles que querem se deixar se envolver pela famosa “magia do cinema”.

CAPÍTULO III

“A FELICIDADE NÃO SE COMPRA”: O AMERICANISMO NA TELA

Discutir um filme sem colocar no centro nossa subjetividade é tarefa que exige equilíbrio e bastante compreensão da objetividade do mesmo, sabendo associar e incorporar a intuição, bagagem cultural, pessoal e observação rigorosa, sem julgamentos superficiais. Desta forma:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse filme. E embora não exista esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre, pois, a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, ...) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da Análise é, então, o de explicar/ esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. (PENAFARIA, 2009, p. 01)

Dentro dos principais elementos da análise fílmica está a descrição dos elementos formais essenciais dos filmes. Os detalhes e aspectos da composição da obra são decisivos para uma reflexão correta. Por isso, é necessário se estabelecer parâmetros estratégicos de avaliação (contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico) e por isso foi necessária a decupagem da obra³.

No caso do filme examinado nesta pesquisa, *A Felicidade Não se Compra*, foram considerados elementos com o momento social e cultural que os EUA viviam na época em que o filme foi lançado (pós-guerras mundiais); e principalmente a função social da obra, tanto nos aspectos de produção quanto de receptividade. Pelo fato de o cinema ser uma arte industrial, é interessante questionar inclusive as determinações ideológicas que pesaram na elaboração do filme.

Posicionamento da câmera em determinados momentos dos planos quando surgia uma mulher atraente por exemplo; discursos (falas); figurino; o fato do filme ser

³ A decupagem do filme *A Felicidade Não se Compra* consta no Anexo II.

preto e branco, para que a atenção fosse realmente para o enredo e adornos, e não para elementos que pudessem distrair o espectador (cores dos cabelos, carros, roupas, etc.) de ser envolvido pela função pedagógica do filme, foram componentes igualmente observados.

A trilha sonora também foi fator importante em *A Felicidade se Não Compra*, pois reforça a intensão das emoções e apela para o sentimentalismo. Por exemplo, a música *Auld lang syne*, foi baseada num poema escocês e conhecida mundialmente por ser cantada sempre em festas de finais de ano. Possui uma letra que incita a valorização dos velhos tempos (antes das Guerras), da industrialização, da família, dos amigos, do trabalho árduo e não do dinheiro fácil às custas do suor de outras pessoas.

Tais subsídios avaliaram o filme como obra artística autônoma passível de envolver análise textual, análise narratológica e análise icônica (informações visuais e sonoras). O que vai ao encontro do que o crítico cinematográfico Jacques Aumont defende em seu livro *A Análise do Filme* quando explica que a finalidade da análise fílmica é, a partir do entendimento, ter condições de vê-lo melhor:

O objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta. [...]. (AUMONT, 2004, p. 10)

Assim, o analista terá condições de produzir conhecimento, não somente oferecendo informação ou juízo de apreciação, como faz o crítico de cinema. Decompondo meticulosamente o filme, ele proporciona uma interpretação:

[...] a análise de filmes é uma atividade fundamental – e diríamos urgente – nos discursos sobre cinema. Apenas pela análise será possível verificar e avaliar efetivamente, os filmes naquilo que têm de específico ou de semelhante em relação a outros. Mas, a análise de filmes não é apenas uma atividade a partir da qual é possível ver mais e melhor o cinema, pela análise também se pode aprender a fazer cinema. (PENAFARIA, 2009, p. 09)

Aumont reforça essa ideia, apontando três princípios básicos da análise fílmica. Primeiro, que não existe um método universal para analisar filmes; segundo, que a análise de um filme é interminável, porque depende do objetivo que cada um busca;

e terceiro, o analista deve sempre se perguntar que tipo de leitura ele deseja suscitar, observando a história do cinema e dos discursos do filme escolhido. Por isso, é tão importante determinar os elementos a serem averiguados e discutir o filme de acordo com as linhas que se deseja verificar.

Quanto ao gênero da película analisada, drama, é ainda parte essencial para sua avaliação. Como já aludido, o cinema clássico de Hollywood possui regras bem claras que para garantir o seu sucesso e o cumprimento dos códigos de censura, precisa fazer parte de um padrão.

Em sua constituição básica, *A Felicidade Não Se Compra* além de se encaixar nessas premissas, ainda se enquadra no melodrama. Tal termo, no cinema, teve origem nos anos 1920 e designa as ações em que são dadas mais ênfase durante a encenação. Mesmo *A Felicidade Não Se Compra* sendo de 1946, os preceitos melodramáticos que se originaram, na produção cultural, ainda no teatro popular, passaram pelo cinema mudo e perduraram no cinema clássico hollywoodiano:

[...] ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito e culpa e transforma-o em vítima radical. Essa terceira via da fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras. (XAVIER, 2003, p. 85)

O professor Ismail Xavier, em seu livro *O olhar e a cena*, ainda verifica que esse esquema de organização do filme não dá conta de diversos problemas quando se depara com obras concretas ou alguns percursos históricos, como por exemplo controvérsias que envolvem Shakespeare, King Vidor, Pudovkin, Marcel Carné e Vittorio de Sica. Contudo, esse é o gênero que há 100 anos arrebatou milhões de espectadores, sendo o de maior sucesso em todo mundo. Então,

a constatação de que o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de

funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torna-la visível* (grifo do autor) quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo* (grifo do autor), confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2003, p. 91)

No caso do filme analisado e de outros de Frank Capra que são diretamente de apelo à plateia, é como se a definição o uso do melodrama por Xavier no cinema fosse exatamente sua sinopse. George (personagem principal do filme) e a sociedade ao seu redor, exceto seu antagonista Sr. Potter, acreditam que tudo que possuem é resultado do trabalho duro ou por mérito divino. E quando acontece algo que contradiga esse percurso, o sujeito é transformado em vítima daquilo que o fez desviar do caminho correto, sendo resultado da conspiração de alguém que não lhe quer bem.

Claro que no decorrer do filme, são adicionados outros componentes, obviamente ideológicos, para que quem está assistindo tome um certo partido, siga um fundamento pré-estabelecido e saiba exatamente fazer a divisão entre o bem e o mal, aquilo que é bom e ruim ou correto e errado. Sem necessariamente ter algum respaldo histórico verídico. A verossimilhança é elemento indispensável e o sentimentalismo exacerbado e o prazer visual, andam lado a lado.

O professor Xavier ainda observa que existem melodramas de direita e de esquerda, do contra e a favor ao poder em vigor, sendo o problema não estando tanto numa inclinação conservadora ou sentimentalista revolucionária. Ele explica que o gênero em si comporta, por costume, questões em pauta na sociedade e que reproduz a experiência dos injustiçados por meio de um discurso a quem provoca essa injustiça, ou seja, em suas palavras “os homens de má vontade”. Numa parábola moral, no fim, a virtude e pureza triunfam e o final feliz predomina canonicamente sob a indústria.

O crítico cinematográfico David Denby relata em seu artigo que *It's a Wonderful Life* ou *A Felicidade Não Se Compra* não foi um campeão de bilheteria na época em que foi lançado, entretanto, com o tempo foi considerado o filme norte-americano que

mais se repete na televisão e mais amados pelo povo dos EUA, sendo reprisado principalmente no natal, por esse e outros motivos que ainda serão expostos, é que ele foi escolhido para ser objeto de análise para esta pesquisa.

Para Denby, Capra nunca se recuperou profissionalmente do fracasso que o filme lhe trouxera na época. Contudo, lhe concedeu um duplo triunfo porque fez um sucesso estrondoso nos anos posteriores, como já dito, e ainda forneceu sua resposta final ao filme de Riefenstahl – *Triunfo da Vontade*, que o incomodara tantos anos antes:

4 MINHA TRADUÇÃO - [...] Capra criou seu próprio mito - não um êxtase auto-imolante da grandeza nacional através da pureza e da morte, mas um retrato tagarela e engraçado do que uma vida boa poderia significar em uma cidade americana. Família, amigos, lutas econômicas, ajuda à vizinhança, bom ânimo: o filme exala um desejo quase histérico pela felicidade comum. É uma vida maravilhosa, com sua benevolência, sentiu-se ultrapassada nos anos quarenta do estilo film noir, mas sua visão de uma comunidade democrática, vista agora, parece algo para o qual os americanos teriam ido à guerra. (NEW YORKER, 2014)

Assim, *A Felicidade Não Se Compra* foi um mito criado por Capra numa época em que as pessoas precisavam de ânimo, incentivo e referências para seguirem. Família, amigos, disputas econômicas e ajuda à vizinhança, são exalados pelo filme, quase como um desejo histérico pela felicidade comum, numa visão de comunidade democrática, em que todos ajudavam uns aos outros no que podiam. E segundo a *New Yorker*, hoje seria um motivo possível pelo que os norte-americanos iriam à guerra.

4 TEXTO ORIGINAL: Capra created his own myth—not a self-immolating ecstasy of national greatness through purity and death but a garrulous and funny portrait of what a good life might mean in an American town. Family, friends, economic struggles, neighborly help, good cheer: the movie exudes an almost hysterical desire for ordinary happiness. “It’s a Wonderful Life,” with its mawkish benevolence, felt out of date in the noirish forties, but its vision of a democratic community, seen now, seems like something for which Americans would have gone to war

3.1 IT'S A WONDERFUL LIFE



Cena do filme *A Felicidade Não de Compra*

*Ficha técnica*⁵

Título original: It's a Wonderful Life *P&B*

Gênero: Comédia Dramática/ Fantasia

Duração: 130 min.

Ano de lançamento: 1946

Idioma: Inglês

Direção: Frank Capra

Roteiro: Philip Van Doren Stern, Frank Capra, Albert Hackett, Jo Swerling, Michael Wilson e Frances Goodrich

Produção: Frank Capra

⁵Em Bedford Falls, no Natal, George Bailey (James Stewart), que sempre ajudou a todos, pensa em se suicidar saltando de uma ponte, em razão das maquinações do banqueiro Henry Potter (Lionel Barrymore), o homem mais rico da região. Mas tantas pessoas oram por ele que Clarence (Henry Travers), um anjo que espera há 220 anos para ganhar asas, é mandado à Terra para tentar fazer George mudar de ideia. Fazendo-se visível e identificando-se, ele conta de sua missão, e ante o ceticismo de seu protegido, que se sentia um fracassado, o amigo espiritual mostra a sua importância na vida de amigos, familiares e de pessoas da sua cidade através de flashbacks.

Retirada do livro 1001 filmes para ver antes de morrer, de Steven Jay Schneider e do DVD Clássicos.

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografia: Joseph F. Biroc e Victor Milner

Elenco: Donna Reed, Lionel Barrymore, James Stewart, Thomas Mitchell, Henry Travers, Beulah Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, H.B. Warner

3.1.1 OBJETIVO DA ANÁLISE

Observei de que maneira este filme, como amostra de outros, foi utilizado para manter e disseminar um estado de bem-estar social, predominante, na época do fordismo (1914-1968), principalmente no pós-guerra (1946), quando *A Felicidade Não Se Compra* foi lançado.

Examinei que forças sociais determinaram ideologicamente a produção da obra e que tipo de modo de vida norte-americana o cinema de estrutura narrativa clássica inseria em sua produção, com o intuito de difundir o americanismo, sem romper com os padrões de moral já estabelecidos pelos códigos de censura.

3.1.2 O FILME

Com um tom natalino e espiritualmente cristão, com direito à neve e a músicas que rememoram o amor ao próximo e ao nascimento de Jesus Cristo, *A Felicidade Não Se Compra* inicia com uma série de orações feitas por amigos, parentes e de crianças (que no decorrer do filme serão identificados como filhos de George Bailey) em favor do personagem principal – George Bailey, interpretado por James Stewart.

Seguindo o início da película e reforçando sua vertente edificadora, a cena inicial dá continuidade com um diálogo cômico, com voz em *off*, entre estrelas no céu, mas que, na verdade são anjos, José, Pai (que entende-se ser Deus) e Clarence, que planejam salvar a vida terrena de George, pois ele faz diferença na vida de diversas pessoas e não tem noção disso, se sente desanimado e indispensável.

George Bailey está passando por um momento financeiro difícil e, como única solução, vê o suicídio, porque acredita quem sem ele, a vida das pessoas ao seu redor poderia ser melhor. Além do mais, ele tem um seguro de vida que, em caso de seu falecimento, renderia um prêmio que daria para quitar as dívidas e ainda sobrar um pouco para sua família sobreviver por um bom tempo. Assim, no início do filme (*Sequência 03 - Plano 03*), segue o diálogo:

Pai:

- *Olá, José.*

José:

- *Algum problema?*

Pai:

- *Vamos ter que enviar alguém lá para baixo.*

Muitos estão pedindo ajuda para um tal de George Bailey.

George Bailey. Esta noite é crucial para ele.

Mandaremos alguém imediatamente. De quem é a vez?

José:

- *Foi por isso que vim vê-lo senhor.*

É a vez do relojoeiro novamente.

Pai:

- *hoho Clarence ainda não conseguiu suas asas?*

José:

- *Ele é sempre rejeitado, porque tem o QI de uma lebre.*

Pai:

- *Sim, mas ele tem a fé de uma criança inocente.*

José, chame o Clarence.

Clarence:

- *O senhor me chamou?*

José:

- *Sim.*

Alguém na Terra precisa de ajuda.

Clarence:

- *Esplêndido. Está doente?*

José:

- *Não, pior. Desanimado.*

Exatamente às 10h45, hora terrestre, ele pensará em jogar fora a maior dádiva de Deus.

Clarence:

- *A vida! Só tenho uma hora para me aprontar.*

José:

- *Passe essa hora informando-se sobre George Bailey.*

Esse desânimo que George está passando é porque não sente que sua vida tem valor para aqueles que ama ou que ao menos faz diferença na vida de alguém. Mesmo sempre abrindo mão de seus sonhos em favor do próximo, quando mais que precisa que alguém lhe ajude, não tem resposta. A única solução que consegue enxergar é tirar a própria vida e se libertar dessa tristeza que está lhe consumindo.

Mesmo com a economia norte-americana a pleno vapor após as guerras, muitas pessoas estavam tristes, principalmente os homens que foram para as batalhas. Quando voltaram, muitos não tinham empregos e tiveram dificuldades de adaptação. Além de estarem sentimentalmente abalados e, em diversos casos, fisicamente mutilados, tornando a convivência com a família um desafio diário.

No filme, os anjos decidem atender os pedidos dos humanos e mandam o anjo da guarda Clarence, que, mesmo após mais de 200 anos no céu, não adquiriu suas asas, por isso é um Anjo de Segunda Classe. Contudo, é perfeito para a missão pois mesmo tendo Q.I de uma lebre, segundo os anjos superiores, possui a fé de uma criança inocente. E é disso que George Bailey precisa, acreditar em si mesmo, ficar otimista e encorajado.

Posteriormente, os anjos José e Pai começam a mostrar para Clarence fatos da vida de George que possam ajudá-lo em sua missão. E o primeiro deles é quando ele, em 1919, com apenas 12 anos, em uma brincadeira na neve pula em um lago congelado para salvar o irmão mais novo Harry Bailey que estava se afogando.

Por conta disso, pega um resfriado que lhe infecciona o ouvido esquerdo, deixando-o surdo do mesmo por toda sua vida, o impedindo de, no futuro, lutar na guerra que seu irmão foi inclusive nobilitado e motivo de orgulho para a família e toda a cidade.

Em seguida, outros personagens relevantes da história são apresentados, como o homem mais rico da cidade e representante do acúmulo da capital Sr. Henry Potter; o farmacêutico dono do estabelecimento que George Bailey trabalhou quando criança, Sr. Gower; as personagens femininas Violet e Mary; membros da família de Bailey como sua mãe, Sra. Bailey, seu pai Peter Bailey e o Tio Billy.

O ano é 1929 e, ainda no flashback da infância de George para Clarence, o tempo passa e George se torna adulto e já faz planos para sair da cidade, como desejou desde criança, ser um explorador e conhecer o mundo. Para isso, ele terminou o colégio, juntou dinheiro que traçou uma rota que agora pretende seguir. O mundo o espera e ele deseja sair de Bedford Falls e ir para a Universidade.

Uma noite antes de sua partida, ele vai ao baile do colégio em que seu irmão estuda e se depara com a pequena Mary Hatch, só que agora adulta, com 18 anos.

Ela lhe desperta um sentimento que até então nenhuma outra mulher o fizera sentir. Mesmo assim, ele não desiste de sua partida. Está decidido.

Mas algo acontece e que lhe faz mudar de ideia: seu pai adoece e, uma semana depois, falece. Para não deixar a firma da família nas mãos do Sr. Henry Potter, no momento de sua saída, George escolhe ficar por mais um tempo na cidade e dar andamento ao legado de seu pai.

Ele dá todo dinheiro que juntou ao seu irmão para ir a Universidade e o espera por quatro anos em Bedford Falls. O plano era que quando Harry Bailey voltasse, tomasse seu lugar nos negócios e ele, finalmente, pudesse seguir o destino que tanto aspirou.

Quando Harry retorna, ele está casado e com outra proposta de emprego: com seu sogro e em outra cidade. George se entristece, porém não pestaneja em mais uma vez abrir mão de seus desejos em favor dos que ama. Livra o irmão de ficar em Bedford Falls e o deixa seguir seu caminho.

Logo George se envolve amorosamente com Mary Hatch, os dois se casam e no dia em que vão sair de lua de mel, o antagonista Sr. Potter decide cobrar uma dívida do banco da família e ele, juntamente com Mary, para não perderem a empresa e colocar os empréstimos dos trabalhadores da cidade em risco, dispõem do próprio recurso para sua viagem de lua de mel para sanar parte da dívida com Potter.

Com o tempo, o jovem casal compra uma casa e passa a constituir família. Vivendo inúmeras dificuldades e privações, eles não deixam de ajudar o próximo sob nenhuma circunstância. Mesmo com George recebendo uma proposta tentadora de Potter para trabalhar com ele e, finalmente, se tornar rico.

Com os desdobramentos da 2ª Guerra Mundial, a cidade toda se envolve da maneira que pode e o George mesmo não podendo combater, por conta da surdez de um dos ouvidos, participa de maneira ativa. Organizando eventos, doações, recolhendo lixo, borracha e tudo mais que puder ajudar.

Harry Bailey é condecorado por sua atuação nos conflitos e toda cidade comemora, no mesmo instante Sr. Potter tem a oportunidade de fazer o mal e o faz sem pestanejar. Tudo em nome da ambição e para prejudicar os Bailey. Tudo começa quando Tio Billy tem que fazer um depósito para sanar uma dívida do banco no dia 24

de dezembro, no valor de 8 mil dólares, e se distrai com a notícia da homenagem a Harry.

Ele cruza com o Sr. Potter e perde o envelope com o dinheiro do pagamento. O mesmo se aproveita desse momento e pega o dinheiro que Billy Bailey perdeu, não o devolvendo, porque sabe que disso depende a subsistência dos Bailey.

George procura o dia inteiro pelo dinheiro e não tem sucesso. Volta para casa e sem paciência com sua família, é ríspido com todos: sua esposa e quatro filhos. Vê defeitos na casa, em sua vida e em como as coisas estão. Está completamente insatisfeito e não vê solução.

Ele se humilha e recorre ao Sr. Potter, pedindo um empréstimo, sem saber que o mesmo está com o dinheiro que está lhe causando esse sofrimento. O mesmo lhe ofende e desconta todas as suas frustrações nele, insinuando que ele vale mais morto do que vivo.

Nesta sequência, George vai a um bar beber para tomar coragem e se matar, se jogando de uma ponte. Desta forma, sua família receberia o dinheiro da apólice de seguro de vida e tudo se acertaria, restando ainda algum dinheiro para Mary e as crianças sobreviverem por algum tempo.

Clarence, o anjo da guarda, finalmente aparece e em forma humana se joga da ponte antes de George, fingindo estar se afogando para que o mesmo o salve. E é isso o que acontece. Os dois saem ilesos do rio e o anjo da guarda mostra por meio de flashbacks que George fez, sim, diferença na vida de inúmeras pessoas e que, se não tivesse nascido, o destino da maioria teria sido pior ou mais infeliz do que já é.

Ao final do filme, George Bailey percebe que a vida de todos que ama ficou bem pior sem a presença dele e, com isso, se redime da sua possível tentativa de suicídio e o anjo Clarence ganha as asas que lhe faltavam.

George volta para casa e encontra toda cidade reunida na antevéspera de natal na casa dos Bailey, ao redor da árvore de natal, levando o dinheiro coletado para ajudarem a pagar a dívida no banco e cantam juntos "*Auld lang syne*".

3.1.3 FRANK CAPRA: UM DIRETOR QUE SERVIA À AMÉRICA

O italiano Francesco Rosario Capra, depois naturalizado americano para Frank Capra, em diversos momentos do filme deixou explícito, sutilmente, o quanto a confecção desse mostrou fatos de sua própria vida antes de ser um diretor, roteirista e produtor de sucesso em Hollywood. Alguns exemplos bem marcantes tratam de sua própria vida.

O primeiro deles é quanto a presença de personagens analfabetos no filme. O próprio Capra era oriundo de uma família de iletrados onde um de seus irmãos, o primeiro a sair de casa e ir para os EUA, era analfabeto e se mantinha com empregos temporários até os 16 anos, que foi quando passou a ter um trabalho formal (NUNO, 2016, pag. 93).

Outro momento é em uma determinada cena do filme em que George Bailey ajuda um dos clientes de sua financiadora de empréstimos a fazer a mudança para sua casa própria em seu carro, pois ele era tão pobre que não tinha como transportar o mínimo de coisas que possuía, juntamente com sua família e animais. George Bailey construiu um condomínio, Park Bailey, de casas dignas e com preço acessível para que, pouco a pouco, o proletariado da sociedade pudesse parar de pagar aluguel para seu antagonista, o burguês Sr. Potter. Sendo essa família, nitidamente italiana, ou descendente de italianos, pois até a trilha sonora desta cena (*Sequência 21-Plano 31*), era uma ópera italiana.

E, finalmente, quando Bailey cogita a possibilidade de desistir de sua vida, ele bebe para tomar coragem para tal feito, dando sinais de que estava em Depressão. É um período semelhante ao que Capra enfrentou em sua vida, depois dos 20 anos, quando teve dificuldades de achar trabalho. Enfrentou sacrifícios e decepções antes de ser aclamado como diretor em Hollywood.

Desta maneira, elegantemente, Capra insere em seu discurso um pouco de seu próprio trajeto e de sua família nos EUA, como os imigrantes por vezes tinham a força de trabalhado também explorada e também enaltece o país e as oportunidades que ele lhe deu, frisando na maioria dos diálogos mais impactantes que o homem nos Estados Unidos só não tem as coisas quando ele não quer, pois, oportunidades não faltam quando se é trabalhador e honesto.

É o que consta no diálogo abaixo (*Sequência 12 - Plano 20*), travado entre George e Sr. Potter, no momento em que o antagonista com uma manobra empresarial tenta fechar a financiadora dos Bailey:

Sr. Potter:

- *É só jogar sinuca com um empregado que a firma empresta dinheiro.*
- *O que ganhamos com isso? Um povo preguiçoso em vez de trabalhador.*
- *Tudo por causa de sonhadores como Peter Bailey que enche suas cabeças com sonhos impossíveis.*
- *Eu digo que...*

George:

- *Um minuto. Espere aí, Sr. Potter.*
- *Estava certo ao dizer que meu pai não era homem de negócios.*
- *Não sei por que ele fundou essa firma, mas não pode dizer nada contra o seu caráter. Ele passou a vida...*
- *Em 25 anos, ele o Tio Billy nunca pensaram em si mesmos. Não é, tio?*
- *Não teve dinheiro para pagar nossos estudos, mas ajudou a sair do seu cortiço. Isso é errado?*
- *Somos homens de negócios. Melhorar de vida não os faz melhores clientes.*
- *O que disse? Que eles devem esperar e economizar o dinheiro para comprar uma casa decente?*
- *Esperar o que?*
- *Esperar que os filhos cresçam e saíram de casa?*
- *Quanto tempo demoraria para economizar US\$ 5.000?*
- *Lembre-se de uma coisa.*
- *Essa gentalha que mencionou é responsável por grande parte do trabalho e dinheiro da cidade.*
- *É pedir demais que eles viviam e morram em uma casa decente?*

- *Meu pai não achava que era.*
- *Meu pai os tratava como gente, mas você os trata como gado.*
- *Para mim, meu pai morreu mais rico que você.*

Durante o filme, são incluídos momentos dos períodos de Guerra que os EUA participaram, como por exemplo quando Harry Bailey, vai servir na marinha, sendo um condecorado piloto de caças aéreos. Instante que reflete o vivido por Capra, pois não é segredo que ele serviu durante a 2ª Guerra Mundial, como no exemplo abaixo, no off do anjo José que está mostrando a vida de George para Clarence:

- *Esperem aí! Não sabem que estamos em guerra?*

Foi supervisor de ataques aéreos.

Foi coletor de papel, lixo e borracha.

Como todo mundo, ele chorou e rezou no dia da vitória na Europa.

No dia da vitória no Japão, ele chorou e rezou novamente.

O jornalista e crítico cinematográfico norte-americano David Denby, escreveu em março de 2014 para a revista *New Yorker*, um artigo intitulado *Hollywood At War*. Nele, a exemplo do também jornalista investigativo norte-americano e ex-professor de Ciências Políticas, Edward Jay Epstein, em seu livro *O Grande Filme*, discorre sobre o envolvimento de renomados diretores e atores de Hollywood nas grandes guerras mundiais. Alguns dirigindo filmes com discursos bélicos e outros servindo no fronte de batalha, sendo que Frank Capra se envolveu nas duas vertentes.

Na 1ª Guerra Mundial quem da indústria cinematográfica serviu principalmente aos propósitos da guerra foram os estúdios, como por exemplo Columbia, Liberty Films/ RKO, Disney e Paramount. Jay Epstein informa que eles souberam persuadir o governo federal para colaborarem com seus esforços a venderem filmes para outros países, justificando que os mesmos eram para promover a imagem dos EUA e, assim, americanizar o mundo:

[...] Com essa finalidade, em 1917, o presidente Woodrow Wilson, depois de declarar Hollywood uma “indústria essencial”, criou o Foreign Film Service. “O cinema”, explicou ele, “alcançou a categoria de mais alto meio de disseminação da inteligência pública e, por falar uma linguagem universal, se presta significativamente para a apresentação dos planos e propósitos do país”. Como os Estados Unidos se preparavam para entrar na I Guerra Mundial, a causa dos estúdios encontrou apoio adicional no fato de que a Grã-Bretanha e outros aliados europeus não estavam em posição de resistir, e, assim, as tarifas cobradas sobre os filmes americanos foram abolidas. (EPSTEIN, 2008, p. 93)

O lucro, é claro, foi exorbitante, porque os centros de distribuição norte-americanos expandiram pela Europa e em pouco tempo os EUA tinham três quartos da bilheteria do velho continente.

Combatentes como Clark Gable, Henry Fonda, Humphrey Bogart, James Stewart, Lee Marvin e Tyrone Power, são exemplos de atores hollywoodianos de sucesso nos anos 1930, 1940 e 1950 que lutaram nos conflitos e, por vezes, serviram de garotos propaganda para filmes que incentivavam novos recrutas a se alistarem.

James Stewart, que interpretou George, principal personagem de *A Felicidade Não se Compra*, foi membro da Força Aérea Norte Americana durante a 2ª Guerra Mundial. Ele foi condecorado com a *Distinguished Flying Cross*, por duas vezes, a Air Medal com três folhas de carvalho e os Clusters Croix de Guerre. Inclusive o período de lançamento do filme foi exatamente um ano após o “encerramento” da 2ª Guerra Mundial (1939-1945) e por pouco ele não deixou de aceitar o papel para interpretá-lo pois estava cansado. Foi o primeiro filme dele após a Guerra.

Em 1959, James Stewart foi promovido a Brigadeiro-General. Obviamente, não foi por acaso que ele atuou em papéis de destaque em três filmes de grande repercussão de Capra, e no período entre guerras e após a 2ª Guerra Mundial. Foram eles *You Can't Take It with You (Do mundo nada se leva)*, de 1938, *Mr. Smith Goes to Washington (A mulher faz o homem)*, de 1939 e *It's a Wonderful Life (A felicidade não se compra)*, de 1946 – Liberty Films/ RKO.

Juntamente com Capra, John Ford, William Wyler, John Huston e George Stevens são alguns exemplos de diretores de grande influência em Hollywood, nos anos em que decorreram a 2ª Guerra Mundial, que serviram ao propósito americanista.

No caso específico de Frank Capra, conforme relata o artigo *Hollywood At War*, ele se entusiasmou com a Guerra depois que assistiu, em 1941 *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl. Uma celebração do congresso do Partido Nazista em 1934, em Nuremberg, que impunha de sobremaneira a posição forte, organizada e imponente da Alemanha perante as outras nações.

Capra, ficou chocado com as imagens e imaginou, imediatamente, que os EUA seriam aniquilados facilmente pelos alemães. Após o ataque a Pearl Harbor, ainda em 1941, ele se alistou no exército e fez filmes de treinamento para os recrutas. Durante a 1ª Guerra Mundial, o recurso utilizado eram as palestras sobre a história americana, mas os recrutas dormiam.

Percebendo o poder de encantamento que o cinema possuía, George C. Marshall - chefe do Estado-Maior, solicitou a Capra que produzisse os filmes, o que foi uma maneira americana de vender a guerra aos soldados e ao público também. David Denby ainda relata que Capra se tornou uma das principais figuras da maior campanha de propaganda de filmes que o governo já havia investido:

6MINHA TRADUÇÃO - *Triunfo da Vontade*; era um chamado ao ódio e ao combate, mas Capra tinha razões adicionais para ficar alarmado. Ansioso para servir, ele se alistou no exército pouco depois de Pearl Harbor e concordou em fazer filmes de treinamento para recrutas. George C. Marshall, chefe do Estado-Maior do Exército, estava montando uma vasta força de combate, e muitos dos jovens recrutas e voluntários eram isolacionistas, ignorantes ou indiferentes. Marshall queria explicar-lhes os objetivos da guerra e a natureza do inimigo; ele queria soldados que soubessem por que estavam lutando. O Exército havia encomendado uma série de palestras sobre a História Militar desde o final da Primeira Guerra Mundial até 1939, mas as palestras colocavam os recrutas para dormir. E Marshall não ficou impressionado com o que o Corpo de Sinais do Exército - que usava filmes para fins de treinamento desde 1929 - estava aparecendo. Capra sabia que tinha que encontrar uma maneira explicitamente americana de vender a guerra aos soldados e ao público também; ele se tornou uma das principais figuras da maior campanha de propaganda de filmes que o governo já havia empreendido. (NEW YORKER, 2014)

6TEXTO ORIGINAL: "Triumph of the Will" was a call to hatred and to combat, but Capra had additional reasons to be alarmed. Eager to serve, he had enlisted in the Army shortly after Pearl Harbor, and had agreed to make training films for recruits. George C. Marshall, the Army Chief of Staff, was assembling a vast fighting force, and many of the young draftees and volunteers were isolationist, ignorant, or indifferent. Marshall wanted to explain to them the aims of the war and the nature of the enemy; he wanted soldiers who knew what they were fighting for. The Army had commissioned a series of lectures on military history from the end of the First World War through 1939, but lectures put recruits to sleep. And Marshall was not impressed by what the Army's Signal Corps—which had used films for training purposes since 1929—was turning out. Capra knew that he had to find an explicitly American way of selling the war to soldiers and to the public as well; he became one of the key figures in the largest movie-propaganda campaign the government had ever undertaken.

O diretor siciliano teve uma missão, e a cumpriu: de doutrinar os soldados e a população norte-americana, e, por consequência da expansão cinematográfica, o mundo. De 1942 a 1945, foi produzida a série de sete filmes que tinha o nome de *Why We Fight*, paralelo a isso, ele ainda fazia os filmes para Hollywood, inserindo seu discurso a favor da guerra e, na década seguinte, filmes educativos para a televisão.

Ao longo de sua carreira, ele foi roteirista, diretor e produtor de mais de 50 filmes dentre longas-metragens, curta-metragens, documentários e filmes para televisão⁷.

Dá para perceber que a *Columbia Pictures Industries* foi o estúdio que mais fez os filmes de Capra. Dos seus quase 60, 28 são da Columbia. Isso se deveu a uma associação feita entre eles durante o surgimento do estúdio na Califórnia, em 1918, só que nesse período ela tinha o nome de *CBC Film Sales Corporation*. Seu logotipo é de uma mulher segurando um manto em uma mão e na outra um mastro refletindo uma luz forte, considerada a personificação nacional dos dos EUA.

É de conhecimento público e perceptível que ambos cresceram juntos, Capra e Columbia, e o diretor contribuiu bastante para o sucesso e expansão de estúdio, que atualmente é o quinto maior estúdio de cinema do mundo, tendo sido um dos estúdios que ajudaram na disseminação de filmes de guerra e apoiou as forças armadas, pertenceu nos anos 1980 à Coca Cola e hoje faz parte do grupo japonês Sony.

Após a 2ª Guerra Mundial, Frank Capra com outros sócios, como o cineasta William Wyler, o produtor Samuel J. Briskin e o produtor e roteirista George Stevens, fundaram a Liberty Films, para produzirem seus filmes com maior independência. Sendo esse o estúdio que fez *A Felicidade Não Se Compra* e o distribuiu juntamente com a *RKO*. Com o tempo, a Liberty enfrentou problemas financeiros e foi vendida para a *Paramount Pictures*. Após uns 10 anos e com a autorização de Capra, suas atividades foram encerradas.

Em 1934, Frank Capra ganhou o Oscar de Melhor Filme e Melhor Diretor por *It Happened One Night*, em 1936 recebeu de Melhor Diretor por *Mr. Deeds Goes To Town*, em 1938 de Melhor Filme e Melhor Diretor por *You Can't Take It With You*, em

⁷ A filmografia de Frank Capra, cronologicamente, está descrita no Anexo I.

1943 teve de Melhor Documentário por *Prelude To War*. Por seu único Globo de Ouro, a conquista foi em 1946 por *It's a Wonderful Life*.

3.1.4 DISCUSSÃO

A escolha de *A Felicidade Não Se Compra*, dentre inúmeros outros filmes do período, deveu-se, primeiramente, ao grande sucesso que ele faz até hoje, mesmo após 72 anos de seu lançamento. Embora não tendo sido um sucesso de bilheteria na época, com o tempo, destacou-se e ganhou os lares, não só norte-americanos, mas de todo o mundo, quando se diz respeito a filme para se assistir no Natal, que, no ocidente, é a festa mais comemorada e sagrada.

Ele não vendeu tantos ingressos como o esperado, pois o mercado ditou o que teria mais impacto. O filme também em P&B e com temática bélica *The Best Years of Our Lives- Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, filme de William Wyler, estreou nos cinemas na semana anterior. O enredo de Wyler é focado na vida de ex-soldados que tentavam retornar às suas vidas normais após a 2ª Guerra Mundial.

Seu triunfo foi um dos principais motivos de *A Felicidade Não se Compra* não ter ganhado Oscar em 1947, perdendo para *Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, apesar das cinco indicações (Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Montagem e Melhor Som).

O crítico literário e teórico marxista Fredric Jameson, no livro *As Marcas do Visível*, explica que sob a égide do capitalismo, as atividades do ser humano são “taylorizadas” com base numa diferenciação entre meios e fins, isso se chama Teoria da Reificação e se aplica as obras da cultura de massa. No caso do cinema, *A Felicidade Não se Compra*, seus fins e valores, mesmo únicos e distintos, foram suspensos pelo sistema de mercado pois não foi um sucesso de bilheteria:

A força da aplicação dessa ideia a obras de arte pode ser medida em contraste com a definição da arte na filosofia estética tradicional (em particular em Kant) como uma “finalidade sem um fim”, isto é, uma atividade orientada para uma meta que, não obstante, carece de propósito ou fim prático no “mundo real” dos negócios, da política, ou da *práxis* humana concreta em geral [...]. (JAMESON, 1995, p. 11)

Ou seja, no caso do filme analisado, ele tinha uma finalidade política e, em relação ao seu objetivo comercial, foi suspenso, segundo o conceito de Jameson, porque pode ter havido uma maior publicidade em cima de *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* e o fato dele ter sido exibido primeiro ao grande público, pode despertar uma certa predileção dos espectadores que não quiseram ter a mesma experiência com *A Felicidade Não Se Compra*, visto que os dois eram P&B, tinham temáticas bélicas e tratavam de sentimentos e épocas nostálgicas. As possibilidades são inúmeras e exigiria um outro estudo, mas o que é fato é que o mercado realmente dita as regras de consumo e manipula o desejo das pessoas.

A mensagem de *A Felicidade Não Se Compra* mostra um exemplo de como as amizades são importantes, que o valor maior deve estar nas relações construídas ao longo do tempo. Desse modo, se você tiver a oportunidade ajudar alguém, faça-o, e que o amor e dedicação ao seu país deve estar em primeiro lugar. Outro motivo para a escolha desse filme, vem do ano que ele foi lançado, 1946, e como ele pode legitimar o período vivido pelos EUA durante a 1ª Guerra Mundial e a 2ª Guerra Mundial.

Peter Bailey, pai de George, em sua primeira fala no filme, diz que as pessoas não estão pagando os empréstimos que fizeram, porque estão desempregadas. O ano é aproximadamente 1920 e o mundo está em guerra. Assim diz o diálogo na *(Sequência 05 - Plano 08)*, quando Peter Bailey pede um prazo maior de pagamento para o antagonista e representante da burguesia que terem o capital e o poder, o homem mais rico da cidade e que controlava todos os negócios e mão de obra, Sr. Henry Potter:

Sr. Bailey:

- *Não estou chorando.*

Sr. Potter:

- *Está implorando. É pior.*

Sr. Bailey:

- *Só estou pedindo mais 30 dias. Espere, meu filho. Em 30 dias, eu arrumo os U\$ 5.000.*

Sr. Potter (pede ao seu motorista):

- *Aproxime a cadeira. Você pressionou os credores para receber as hipotecas?*

Sr. Bailey:

- *São tempos difíceis. Muita gente desempregada.*

Sr. Potter:

- *Então despeje-os.*

Sr. Bailey:

- *Não. Eles têm filhos.*

Sr. Potter:

- *Não são meus filhos.*

Sr. Bailey:

- *São os filhos de alguém.*

Sr. Potter:

- *Está dirigindo um negócio ou uma instituição? Não com meu dinheiro.*

Sr. Bailey:

- *Sr. Potter, como pode ser tão cabeça dura? Você não tem família. Não tem onde gastar seu dinheiro.*

Sr. Potter:

- *E por isso deveria dá-lo a fracassados como você e seu irmão idiota?*

Para o Sr. Potter, homens com princípios cristãos, ideais humanitários e democráticos, por outras vezes são chamados de idiotas ou burros no filme. Ele não perde a chance de menosprezar aqueles que ajudam uns aos outros ou que defendem um modelo de sociedade mais solidária, contudo sem esquecer que todos devem trabalhar para se sustentarem e darem uma vida confortável à sua família, preceito esse inclusive defendido por Henry Ford e pregado em suas fábricas.

George trabalha desde os 12 anos de idade, quando era auxiliar na farmácia da cidade. E isto nos é apresentado desde o começo do filme, exibindo não só ele, mas o farmacêutico, o taxista, os funcionários da firma dos Bailey e todos os outros homens a cidade. A única mulher que aparece trabalhando é a secretária de George em sua empresa, todas as outras vivem dos maridos. Preceito esse também defendido por Ford, porque, para ele, a mulher deveria ficar em casa, zelando dos filhos, cozinhando para o marido e mantendo a harmonia no lar.

Entretanto, no filme, as condições facilitadas para empréstimo que George Bailey proporciona para seus acionistas trabalhadores incomoda o industrial Sr. Potter, já que ele à medida que as pessoas evoluem economicamente, passam a não mais depender de seu sistema de aluguéis e concessão de empréstimos com juros exorbitantes. Como também pode ser visto no diálogo abaixo, entre um funcionário cobrador do Sr. Potter e o mesmo, (*Sequência 22 - Plano 32*):

Cobrador:

- Há 15 anos, havia apenas meia dúzia de casas, o velho cemitério, campos de flores. Eu costumava caçar por lá. Hoje, há dúzias de casinhas bonitas. 90% delas pertencem aos idiotas que lhe pagavam aluguel. Potter's Field está ficando deserto. Os caipiras daqui fazem piadas sobre Davi e Golias.

Sr. Potter:

- É mesmo? Mesmo sabendo que os Bailey nunca tiveram lucro?

Cobrador:

- Sabe por quê? Os Baileys são burros. Cada uma das casas vale o dobro do que custou. Se eu fosse o senhor...

A dignificação pelo trabalho é tema recorrente no cinema hollywoodiano desde os seus primórdios, visto que no próprio Destino Manifesto⁸, que rege a nação norte-americana, tem como um de seus princípios difundir a ideia de que quem trabalha duro poderá atingir os sonhos. Sendo esse pensamento também expressado nos contos orais e posteriormente literatura dos EUA, que foi passada de geração em geração. Sendo o conto em que *A Felicidade Não Se Compra* foi baseada, um exemplo disso.

Destaco que o personagem Sr. Henry Potter é um retrato fiel de homens que, após a Guerra Civil Americana, construíram suas fortunas com seus esforços, lucrando com as duas guerras posteriores. O já citado *self made man*, nesse caso Potter, frisa que a pobreza anda ao lado dos preguiçosos e que o trabalho é o principal rival daqueles que são acomodados.

Em determinada cena, ele critica um amigo de Bailey (já citado), o taxista Ernie, que se trabalhasse mais e conversasse menos, já teria sua casa sem ter que pedir financiamento ao banco de Bailey. O mesmo disse que financiou a casa e nem sabe quando receberá esse dinheiro, entretanto o importante na vida são os relacionamentos e que ele está realizando o sonho de alguém.

Assunto esse inclusive motivo para a escolha desse filme, porque é um exemplo que contém diversos conceitos amparados por Ford e que, por décadas, foram infiltrados nas mentes de seus operários, sendo igualmente difundido pelo cinema. O fato de *A Felicidade Não Se Compra* ter estreado em 1946, proporcionou uma proximidade temporal com o auge do fordismo, que demonstra o quanto os pensamentos das décadas anteriores em que o modo de produção fordista já existia e contribuiu bastante para o impulsionamento da economia dos EUA e para que o povo se tornasse cada vez mais americanista, até mesmo os imigrantes.

Claro que Capra fez outros filmes em períodos próximos, tais como *Mr. Smith Goes to Washington* – A mulher faz o homem (1939), *Meet John Doe* – Adorável Vagabundo (1941) e *State of the Union* – Sua esposa e o mundo (1948). Todos têm

⁸ Doutrina que rege a nação norte-americana desde a sua fundação, em que se é pregado que ela existe para governar e liderar outros povos. Estimulando os colonizadores a expandirem pela América do Norte.

em comum a presença forte dos veículos de comunicação, sendo demonstrado o poder deles em construir mitos e, no caso de *Mr. Smith Goes to Washington*, como manipulações políticas e dos meios de comunicação têm influência sobre decisões que regem a nação.

Em *Mr. Smith Goes to Washington*, por exemplo, é mostrado o senado norte-americano, com bastidores de políticos e assessores envolvidos em esquemas de propinas e o Sr. Taylor, antagonista do Sr. Smith é dono de diversos jornais, que veiculam mentiras sobre o cenário político. É, realmente, incrível como Capra tem um estilo e consegue incorporá-lo na maioria dos seus roteiros. De uma forma ou de outra, ao final de seus filmes, existe a redenção daquele personagem que sofreu durante toda a trama e os discursos humanitários e solidários são predominantes nos *happy end*.

No entanto, *A Felicidade Não Se Compra* conseguiu reunir valores ideológicos projetados tanto pelos EUA quanto por Henry Ford, proximidade temporal com momentos importantes históricos vividos pelos EUA no começo do século XX, concomitante a evolução do fordismo, validando sempre o americanismo, colocando-o em posição de ser o jeito correto de se viver e, quem não estiver de acordo, não terá a proteção do Estado e estará sujeito às consequências divinas.

Mesmo com a produção dos filmes coloridos sendo iniciada 10 anos antes do lançamento de *A Felicidade Não Se Compra*, em 1946, o valor ainda era alto e, no caso desse filme, ser P&B só fez com que o apelo aos sentimentos e relacionamentos, e não aos bens materiais e aparência das pessoas fossem maiores e tivessem mais destaque na função pedagógica que a maioria dos filmes hollywoodianos estabelece, principalmente os do gênero melodramático.

Visto que a intenção de Frank Capra era de que os espectadores dessem maior atenção à mensagem que o filme passava, juntamente com a letras e melodias das músicas e de que o que importa mesmo são as relações fora que, nesse período, estavam em destaque os filmes *noir*. A ausência de cores no filme trazia um tom “nostálgico” que a direção, neste caso, queria manter, da mesma maneira que Chaplin resistiu ao máximo à sonorização dos seus filmes, que por anos permaneceram mudos.

O roteiro de *A Felicidade Não Se Compra* foi baseado em um dos contos de Philip Van Doren Stern, autor do livro *The Greatest Gift*. Referência que inclusive é mostrada como primeira cena do filme. Logo na primeira sequência, são passadas páginas de um livro, demonstrando e apontando como sendo *The Greatest Gift*. Philip Van Doren Stern é americano, mas veio de uma família de imigrantes que se tornaram comerciantes nos EUA. Além de escritor de ficções, ele também é editor e historiador. Não à toa, suas publicações têm essa vertente e Capra o escolheu para basear seu roteiro.

O fato de Capra e Van Doren serem estrangeiros não foi por acaso. Como já observado do capítulo anterior, era comum na primeira metade do século XX os trabalhadores do cinema em Hollywood serem estrangeiros e virem da Europa, ocorrência essa explicitada por Hobsbawn (HOBSBAWN, 1994, p. 183). Além disso, em *A Felicidade Não Se Compra*, são demonstradas duas características que os dois, Capra e Van Doren, têm em comum: ligações familiares com imigrações para os EUA e enaltecimento à guerra. Capra, por ser italiano e ter lutado e produzido diversos filmes sobre o assunto, e Van Doren por ser de família imigrante e especialista em Guerra Civil.

A Felicidade Não Se Compra foi lançado logo após o término da 2ª Guerra Mundial e, como já citado anteriormente, foram inúmeras as demonstrações exibidas no filme que são possíveis de identificar como esse período afetou a urbanização da cidade e o desenvolvimento econômico da sociedade.

No começo do filme, quando é mostrada a infância de George Bailey, o ano é 1919 e em um diálogo de Peter Bailey e Sr. Potter, o pai de George diz que são tempos difíceis e as pessoas estão desempregadas, sendo esse o principal motivo para não pagarem os empréstimos, pois era o fim da 1ª Guerra Mundial. Pelas sequências que aparecem das ruas e casas da cidade, dá para perceber uma cidade no começo de sua urbanização, sem muitos comércios e ruas ainda sem asfalto.

Bedford Falls está em ascensão e não se vê luxo na cidade. O único que é apontado como rico no começo da urbanização é o Sr. Potter, quando alguns amigos de George criança se deparam com ele andando numa carruagem bem estruturada e ele é apontado como sendo “o mais rico da cidade”. A maioria dos terrenos ainda estão desertos e existe uma concentração populacional no centro de Bedford Falls.

Após 10 anos, quando Harry Bailey está com aproximadamente 17 anos e George 22, carros já começam a circular na cidade, provavelmente os primeiros modelos de Henry Ford, que já estavam em plena produção e venda nos EUA. Inclusive a família dos Bailey tem carro, não somente mais o Sr. Potter. Lojas começam a surgir, como a de utensílios para viagem, onde George busca uma mala para viajar e explorar o mundo.

Com o passar do tempo e a finalização das guerras, as pessoas começaram a se estabilizarem economicamente e a adquirirem bens de consumo não duráveis e, após a 2ª Guerra, duráveis. Eles foram prosperando materialmente e, no filme, é bem claro como essa evolução acontece: pelo visual da cidade, os trabalhadores podendo sair dos aluguéis e comprando suas casas (como por exemplo o taxista Ernie e o imigrante italiano Sr. Martini, que depois virou empresário sendo o dono do bar da cidade), mais carros circulando nas ruas, o bar da cidade cheio, banco do Sr. Potter com bastante movimento e até mesmo a firma de Bailey evoluindo, mesmo que em ritmo de sobrevivência.

Sam Wainwright é um exemplo disso também, contudo, ele tinha recursos vindos do pai para poder investir em negócios e, assim, poder multiplicar sua fortuna. Nas cenas da juventude de George, ele lhe faz uma proposta para os dois abrirem um negócio juntos. George recusa para poder se casar, assim, Sam o faz sozinho, tendo lucros e começando a se estabilizar como empresário. Posteriormente, já como adultos, Sam demonstra estar bem rico, com um carro moderno, esposa bem vestida e querendo construir fábricas em outras cidades. Até durante a guerra, Sam lucrou, como diversos outros industriais da época.

É notório que a maioria das famílias de Bedford Falls são sobreviventes de uma época pós-guerra. E, em determinados flashbacks, momentos durante a guerras também são mostrados como seleção de recrutas, bombardeios, condecorações e empresários que se fizeram às custas do certame. Elas viviam de comércios, pequenas vendas e de empréstimos.

Elas ainda se dividiam em duas distintas classes: a do proletariado e a dos parasitários. Em relação aos trabalhadores, são esses que trabalham nos comércios ou em escritórios; como os funcionários da firma do Bailey, os do banco e os do Sr. Bailey, em profissões liberais como o taxista Ernie ou como mão de obra barata, como

os operários que trabalham na construção das casas populares que George Bailey projeta. Durante um diálogo entre Sam e George é sugerido pelo próprio George que Sam compre um terreno em Bedford Falls para construir uma de suas fábricas, visto que o terreno está uma “pechincha” e existe bastante mão de obra na cidade, pois a maioria das pessoas está desempregada.

Como um dos principais objetivos da pequena firma de Bedford Falls a Bailey Building & Loan, empresa da família de George Bailey, está a construção de casas populares, enfatizando várias vezes que a população pobre vive em barracos ou mora de aluguel em condições insalubres. O maior sonho da maioria é ter condições de comprar sua própria casa e não depender mais de aluguel. Como demonstra esse diálogo em um dos cortiços do Sr. Potter, antes do imigrante italiano Martini se mudar com a ajuda de George, (*Sequência 21- Plano 30*):

Morador 1:

- *Você alugou outra casa?*

Martini:

- *Aluguei? Ouviu o que ele disse, Sr. Bailey?*

George:

- *O quê?*

Martini:

- *A casa é minha. Eu, Giuseppe Martini, tenho minha casa. Não vamos mais viver como porcos no cortiço do Potter. Marie! Marie. Venha. Traga o bebê.*

Marie:

- *Parece um sonho.*

Na história, o dono desses cortiços é o empresário Sr. Henry Potter, que atua em diversos ramos comerciais como ser o dono do maior banco da cidade, dos cortiços com casas de aluguel, de empresas e outros comércios que rodeiam Bedford Falls. Ele não tem família e muito menos amigos. Ademais, é desonesto e obtém vantagem nas mínimas coisas e em tudo o que pode, não dando importância aos

afetos. Conduta essa condenada pela bíblia e por Henry Ford, já que ele ajudava os funcionários de suas fábricas a adquirirem os bens que quisessem, sendo casas, carros ou eletrodomésticos, os incentivando ainda a frequentarem a igreja ou pelo menos terem uma religião. Claro que não com o propósito de pensar no bem deles em primeiro lugar, mas de controlar seus impulsos nervosos, pois:

O industrial americano se preocupa em manter a continuidade da eficiência física do trabalhador, de sua eficiência muscular-nervosa: é de seus interesses ter um quadro estável de trabalhadores qualificados, um conjunto permanente harmonizado, já que também o complexo humano (o trabalhador coletivo) de uma empresa é uma máquina que não deve ser excessivamente desmontada com frequência ou ter suas peças individuais renovadas constantemente sem que isso provoque grandes perdas [...]. (GRAMSCI, 2007, p. 267)

Afinal, um funcionário equilibrado emocionalmente é mais fácil de controlar. Se está tudo bem em casa, não existirá motivo para revoltas no trabalho, ele não estará cansado da noite anterior ter feito algo com exagero ou até mesmo de ressaca. Ter a casa própria, então, era sinônimo dessa estabilidade que Ford buscava para seus operários e que George Bailey ajudava a viabilizar. Se, por um lado, o Sr. Potter defendia o trabalho árduo, assim como Ford, por outro, não queria que as pessoas crescessem economicamente e saíssem de sua tutela.

Ter um domicílio, tanto fisicamente quanto com a união dos membros da família, fazia parte do sonho fordista americano e o Sr. Potter, com suas atitudes, como cobrar altos aluguéis e não conceder empréstimos a quem fosse pobre, impedia que isso acontecesse. Para ele, era importante que as pessoas dependessem dele para tudo. Henry Ford já ajudava seus funcionários a terem os carros que produziam e concedia empréstimos para comprarem suas casas e bens de consumo.

Além disso, incentiva os operários a pouparem seu dinheiro, não gastando em bares ou com mulheres que não fossem suas esposas. O dinheiro era para ser investido dentro de casa. Entretanto, como já explicado anteriormente e também discutido por Gramsci e Padrós, não era com o objetivo de “ajudar ao próximo”, como mandamento cristão, mas com a finalidade de dominar psicologicamente seu empregado e, assim, ter mais rendimento nas fábricas, pois estariam concentrados no trabalho e com energia focada na tarefa que estavam executando, não pensando

em greves, dívidas ou cansados de bebedeiras na noite anterior ou por terem feito sexo fora do casamento.

Sr. Henry Potter mostra ainda o quão infeliz uma pessoa pode ser sozinha, mesmo tendo todo o dinheiro do mundo. Sua solidão é bastante destacada quando os enquadramentos e diálogos são travados apenas com seus funcionários, sócios ou pessoas que lhe devem dinheiro, sem contar o fato de ele ser paraplégico e depender sempre de um empregado para empurrar sua cadeira.

Sua deficiência física pode ser entendida como uma consequência da vida que leva com avareza e sendo ruim com as pessoas. Não existe uma punição para ele no fim do filme. O castigo dele se dá durante todo o filme e sua vida. Porque, de um lado, Capra mostra a solidão e que ele tem que pagar para alguém lhe ajudar a se locomover; por outro, o diretor mostra a vida de George repleta de amigos e pessoas que lhe ajudam sem ele mesmo ter que pedir auxílio.

Tanto que, ao final, a mensagem que é deixada e escrita no livro que George ganha do anjo Clarendo é: O homem mais rico é aquele que tem amigos, sendo a cena final do filme com George rodeado pela família e amigos, na véspera de Natal. E, poucas horas antes, ele havia passado na janela do banco do Sr. Potter e o mesmo estava trabalhando sozinho, enquanto a cidade inteira, e até mesmo os fiscais que foram cobrar a dívida da firma na casa de George, colaboraram com dinheiro para ajudá-lo a saldar a conta que seria paga com o dinheiro perdido.

Outro modo de viver e que não corrobora com o que Ford pregava em suas fábricas, porque ele dava valor às famílias e a construção de um lar onde o homem, em todos os sentidos fosse o cabeça da instituição, defendendo com veemência o patriarcalismo, sendo essa mais uma manifestação do americanismo. Desta forma, Richard Snow, ao escrever sobre Henry Ford, afirma que:

Os funcionários da empresa Ford descobriram que para conseguir receber a diária de US\$ 5 exigia-se mais do que seis meses de residência em Detroit. Henry Ford tinha receio de que a riqueza repentina levasse seus beneficiários ao vício da bebida e do jogo, à prática da violência doméstica e a todo tipo de excessos. Para ter direito ao salário em dobro, o funcionário tinha de ser econômico e contido. Ele tinha de manter sua casa arrumada e seus filhos, saudáveis. E se tivesse menos de 22 anos, tinha de ser casado. (SNOW, 2014, p. 275)

O que também é uma amostra de como o americanismo foi validado no filme, já que ter um carro era requisito de ser ou não bem-sucedido, para trabalhar e sustentar a família ou até mesmo poder proporcionar um pouco de conforto à mulher e filhos. Como já citado no capítulo anterior, Ford incentivava financeiramente que seus operários comprassem os carros de sua indústria, para isso proporcionava condições facilitadas que os fizessem adquirir mais esse bem, sem prejudicar o orçamento para o sustento da família.

Ainda com esse desenvolvimento urbano e econômico, a divisão de classes é bem percebida. Sr. Potter, sendo o mais rico, maior empregador e detentor do domínio dos negócios da cidade; a família dos Bailey, mesmo donos de uma firma, são classe média, e seus filhos não tiveram dinheiro para irem para a faculdade imediatamente ao término do colégio e George, começando a trabalhar aos 12 anos, em uma farmácia.

As famílias de outros personagens no filme, como Mary Hatch e Sam Wainwright, têm uma situação financeira melhor. No caso dos Hatch, a mãe de Mary, inclusive, é contra o casamento dela com George, pois vê nele um pobre sonhador, apoiando a união dela com Sam Wainwright, que se torna um rico e próspero empresário. Mary e Sam, ao terminarem o colégio, vão para faculdade e moram em cidades grandes. Mary volta para Bedford Falls, e Sam se envolve com os negócios fora da cidade natal.

Em três momentos de tristeza e decepção de George, Capra inseriu no filme sempre um carro. O primeiro, quando ele está quase beijando Mary e seu Tio Billy chega de carro para o levar, pois seu pai teve um derrame, falecendo uma semana depois. Depois, quando ele se casa e está dentro do táxi, indo para a lua-de-mel com Mary, mas desiste no caminho para resolver um problema da firma. Eles acabam usando o dinheiro da viagem para sanar uma dívida do banco.

Após mais alguns anos, depois do casamento de Mary e George, Sam aparece para uma visita com um carro novo e convida o jovem casal para viajar com ele e a esposa. George recusa o convite e, em seguida, entra em seu carro velho, sujo e obsoleto.

As cenas são mostradas seguidamente, para que o espectador possa ver a diferença na vida financeira de quem ousou e teve recursos para fazer investimentos

e daqueles que sonharam e não tiveram tantas oportunidades, embora Sam, antes de ficar realmente rico, tenha feito uma proposta a George para investir o dinheiro que tinha em ações de uma empresa que estava começando. Contudo, George preferiu usar o dinheiro que juntou a vida toda para se casar.

No livro *Henry Ford – Os princípios da prosperidade*, Ford explica que seu objetivo era lançar no mercado um automóvel destinado a atender as necessidades simples das famílias, profissionais liberais e comerciantes. Um carro a que, financeiramente, todos tivessem acesso. Fácil de dirigir e cômodo. Para ele, não adiantava produzir 10 automóveis luxuosos e não atender à maioria da população, assim, preferia fazer 1000 carros baratos com conforto e segurança. E isso é demonstrado no filme, pois as famílias e profissionais liberais, como o taxista Ernie, faziam uso dos carros com frequência.

Mensagem essa que pode ser interpretada como um dos preceitos do americanismo, esse incentivo à formação de família, adquirir bens de consumo duráveis, como um carro, e a já citada tão sonhada pelos personagens do filme, casa própria. Sendo esse patrimônio o que motiva a maioria das pessoas a trabalharem, desde as primeiras cenas do filme.

Num primeiro momento, o Sr. Potter pede para o Sr. Bailey despejar que não pagou o empréstimo, e Bailey justifica a existência de filhos. Depois, quando o taxista Ernie pede um empréstimo de 5 mil dólares para George Bailey e, assim, poder comprar sua casa, para viver com seu filho e esposa. Posteriormente, quando Mary usa o dinheiro que tem para comprar uma velha casa para morar com George após o casamento. Numa outra sequência ainda, George ajuda uma família de imigrantes a se mudar para uma casa que foi comprada com empréstimo concedido pela sua empresa.

Ter uma religião, de preferência o cristianismo, também é um fundamento defendido por Ford e que o americanismo legitima. Tanto que, na primeira sequência do filme, são as orações e a fé de entes queridos de George que motivam anjos a discutirem seu futuro na Terra e que ele merece mais uma chance de viver, fazendo-o perceber que tem uma vida maravilhosa. E, quando George está para desistir de tudo e decide se matar, é orando a Deus que ele pede ajuda, no fim do filme, quando se arrepende de ter tentado se matar e pede mais uma chance para viver.

Desse modo, ter um emprego, constituir família (com a mulher em casa, cuidando dos filhos), seguir uma religião, amar o país e lutar se for preciso, ajudar o próximo são princípios defendidos por Ford, tornando o americanismo um jeito de viver.

Para o industrial desse período, manter o estado psicofísico de seu empregado era primordial para poder controlar a produção de sua fábrica. A estabilidade emocional, econômica e familiar do operário era o segredo do sucesso das grandes produções industriais da primeira metade do século XX. Sendo o pagamento dos altos-salários questão observada pelo italiano Gramsci em *Cadernos do Cárcere* e uma das formas de dominar o funcionário.

Essa característica destacada por Gramsci foi exemplificada no momento em que o Sr. Potter, (*Sequência 24 - Plano 33*), que já dominava toda a cidade, queria ser dono também da firma dos Bailey. Como suas tentativas de sabotagem estavam dando errado há muito tempo, decidiu chamar George para uma conversa e lhe fazer uma proposta de emprego com um salário anual de U\$ 20.000,00 por ano, fazendo, ainda, promessas de dele ter a casa mais bonita da cidade e poder comprar roupas luxuosas para Mary. Com direito ainda a poder viajar para Nova York a negócios e fazer viagens para a Europa, sendo que esse era o sonho de George, conhecer o mundo.

Dessa forma, o Sr. Potter estaria dominando George, que se rebelava com ele, e, por consequência, sua firma. George, por um breve momento, pensou em aceitar a oferta, mas depois recusou, porque teve a certeza de que estaria se vendendo para o Sr. Potter, que, aos olhos dele, sempre queria lucrar com tudo. Vendendo também seus princípios e caráter, juntamente com os de seu falecido pai.

Henry Ford, também como forma de coerção social e dominação, via o sexo com a única função de procriação, o que fugisse a essa regra poderia prejudicar o desempenho de seus operários nas fábricas. Gastar energia com outras atividades que não fosse o trabalho, não era bem visto pelo empresário.

Revela-se claramente que o novo industrialismo quer a monogamia, quer que o homem-trabalhador não desperdice suas energias nervosas na busca desordenada e excitante da satisfação sexual ocasional: o operário que vai para o trabalho depois de uma noite de "orgias" não é um bom trabalhador; a exaltação passional não pode se adequar aos movimentos cronometrados

dos gestos produtivos ligados aos mais perfeitos automatismos [...].
(GRAMSCI, 2007, p. 269)

Por esse e outros motivos já explicados, Ford incentivava seus empregados a serem casados e monogâmicos. Gramsci ainda diz que era comum os homens verem as mulheres ora como objeto sexual ora como exclusivamente para a função de progenitora. Sendo essa oscilação sentimental pouco vantajosa para os empresários.

O sexo sempre despertou bastante interesse nas pessoas, desde crianças até idosos, de inexperientes a experientes, dos tempos antigos à contemporaneidade. Nos anos 1950, essa importância foi ainda mais explícita, principalmente pelo surgimento da revista Playboy, pelos anúncios de refrigerantes, cigarros, chocolates, roupas íntimas, viagens e pelos filmes de sucesso que estrelas como Katharine Hepburn, Lauren Bacall, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Brigitte Bardot, Jayne Mansfield e Marilyn Monroe interpretavam.

Isso foi demonstrado inclusive pelos relatórios do biólogo e estudioso do sexo Alfred Kinsey. Os relatórios *Kinsey* sobre homens, em 1948, e sobre as mulheres, em 1953, apontaram que o sexo foi visto como a coisa mais importante da vida dos americanos e que Marilyn Monroe foi eleita a mulher símbolo de desejo sexual.

No filme examinado, em determinados momentos quando Violet, personagem feminina loira, solteira e bonita aparece, os homens ficam nitidamente embasbacados e desconcertados com sua presença sensual, mesmo ela usando roupas que não eram escandalosas, nem mesmo para a época, como na (*Sequência 08 - Plano 13*):

Violet:

- *Boa tarde, Sr. Bailey.*

George:

- *Olá, Violet. Você está bonita com esse vestido.*

Violet:

- *Esse trapo? Só o visto quando não importa como estou.*

Ernie:

- *Quer dar um passeio, Bert?*

Bert:

- *Não, obrigado. Vou para casa ver como está a minha mulher.*

Ernie:

- *É um homem de família.*

Nessa cena, George (ainda solteiro), Ernie (taxista) e Bert (policial) conversam na rua quando Violet surge e eles ficam hipnotizados. O fato de eles ficarem desconcertados faz parte de uma manipulação psicofísica, que é exercida sobre homens naquela época, principalmente os trabalhadores como os dessa cena.

Tanto que, mesmo sem eles consumarem o que estão imaginando, já começam a se punir, pensando que é errado estarem tendo aquele desejo pela mulher. O personagem Bert sai correndo para sua família, como forma de “estabilizar” o desejo que sente. Assim, o lar, para eles, é um ambiente sagrado e neutro. Gramsci, em *Cadernos do Cárcere*, relata esse episódio, afirmando que, na mente masculina dos anos 20, a mulher era realmente motivo de caça:

No inquérito parlamentar de 1911 sobre o Sul, afirma-se que em Abruzzo e na Basilicata (onde o fanatismo religioso e o patriarcalismos são maiores e é menor a influência das ideias urbanas, tanto que no período 1919-1920, segundo Serpieri, não teve lugar nenhuma agitação camponesa) ocorre o incesto em 30% das famílias e não parece que a situação tenha se modificado até recentemente.

A sexualidade como função reprodutora e como “esporte”: o ideal “estético” da mulher oscila entre a concepção de “reprodutora” e de “brinquedo”. Mas não é só na cidade que a sexualidade se tornou um “esporte”; provérbios populares como “homem caça, a mulher provoca”, “quem não tem coisa melhor vai para a cama com a esposa”, etc., mostram a difusão da concepção esportiva também no campo e nas relações sexuais entre elementos da mesma classe. (GRAMSCI, 2015, p. 250)

Entretanto, o fato de o homem ver a mulher como objeto sexual não é o problema principal. De acordo com Elizabeth Ann Kaplan, pioneira da crítica feminista cinematográfica nos anos 70, e que utiliza a teoria psicanalítica para analisar o cinema, o homem pode erotizar a mulher, assim como a mulher pode erotizar o homem.

O grande problema é que, nesse processo todo, é despertado um olhar de poder e posse do homem para com a mulher e que não faz parte do olhar feminino (KAPLAN, 1995). Nesse sentido, o homem observa e quer ter controle sobre a mulher, sendo assim, com frequência colocado como superior.

Ela ainda diz que “Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais [...]” (KAPLAN, 1995, p. 45). Signos estes que servem para que a mulher seja, cada vez mais, estereotipada e colocada constantemente em uma condição frágil diante da “suposta” posição forte do homem.

As personagens femininas inseridas no filme que demonstram ser felizes e satisfeitas com a vida de mãe e mantenedora do lar, são a mãe de George, que, mesmo depois de se tornar viúva, tem o filho George que a sustenta, e Mary, que se casou com George e teve quatro filhos, ficando em casa cozinhando e cuidando do marido e crianças, mesmo tendo ido para a universidade. Mary, representada por Donna Reed, não trabalhava fora de casa, idolatrava o marido e vivia em função da família.

Isso mostra que a filmografia dessa época corrobora com uma concepção de mundo ao inserir personagens femininas resignadas a seus esposos e que vivem em prol da família. Nesse sentido, a teórica de cinema, Laura Mulvey, afirma que:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (CONEXÃO – COMUNICAÇÃO E CULTURA, 2009)

O que reforça ainda mais o americanismo, que busca disseminar a imagem de que, para a família prosperar e o homem ser projetado, era necessário que a mulher se dedicasse às tarefas domésticas e educação dos filhos.

Em nenhum momento do filme uma mulher é exposta como bem-sucedida, trabalhando fora e feliz. As outras, como a empregada da casa dos Bailey, a secretária da firma deles e Violet, são mulheres solteira e fadadas à má fama ou alheias ao

destino, com profissões instáveis que demonstrem que, se não se casarem, estarão destinadas a uma vida de instabilidade financeira e emocional. Outras duas personagens que estão felizes, mas não foram tão exploradas por Capra, são as esposas de Sam (rico empresário) e de Harry (militar bem-sucedido).

Inclusive, existe um diálogo na (*Sequência 25 - Plano 34*), em que Mary, mesmo em tom de brincadeira, diz que se casou com George por medo de ficar solteira. E, quando George tem a oportunidade de ver a vida de certas pessoas caso ele não houvesse existido, fica horrorizado em ver que Mary virou uma “solteirona” e vive na biblioteca. Seu aspecto é triste e sem vaidade:

George:

- *Mary Hacth, por que você aceitou se casar comigo?*

Mary:

- *Para não virar solteirona.*

George:

- *Poderia ter casado com Sam ou com qualquer outro.*

Mary:

- *Não queria me casar com qualquer outro. Quero que meu bebê se pareça com você.*

Para manutenção desse novo homem racionalizado que a indústria criou, além do lar, trabalho e igreja, havia os momentos de socialização, como Ford incentivava que seus empregados tivessem, entretanto somente entre eles. Frequentar o Rotary Clube e a Maçonaria são exemplos de clubes que Ford incentivava seus funcionários a participarem, sendo analisado também por Gramsci no capítulo anterior.

Cenas como as deles no bar do Martini, demonstram isso. As duas vezes em que o ambiente do bar foi mostrado, a predominância era masculina. Somente na segunda vez, quando George tem a chance de ver sua vida sem que ele existisse, é que aparecem mulheres, demonstrando que são prostitutas, pois, para a época, estar ali era permitido somente sendo profissional da diversão masculina.

Outros momentos comuns são os homens conversando em rodinhas no meio da rua, observando quem passa, lendo jornal e fazendo comentários. Isso não tinha custo e, por ser naquele período de guerras, era bastante apreciado também.

Desde criança, George abre mão de seus sonhos e desejos em favor dos que lhe são próximos. O primeiro mostrado no filme é em relação ao seu irmão mais novo, Harry, quando eram crianças e brincavam no lago congelado. Após esse episódio, são incontáveis as vezes em que o protagonista se anula para favorecer outras pessoas, não só parentes, mas também amigos e pessoas que ele percebe que precisam de apoio. Ele posterga suas próprias aspirações, entretanto, não desiste deles, exceto no momento em que pensa em suicídio.

Mensagem edificadora

As coisas sempre dão errado para ele, mas isso não o impede de ser feliz e sonhar cada vez mais. Ele é positivo e otimista e, a cada pequena vitória, comemora como se a melhor coisa do mundo lhe tivesse ocorrido. É um entusiasmo tocante. O tipo de mensagem que era estimulada a se passar num cenário pós-guerra:

[...] o filme ganhou prestígio graças à ousada mistura da fantasia e arquétipos americanos e seu ataque à Depressão do pós-guerra. Geralmente classificado como um exemplo de filme sentimentalista, ele é na verdade um filme complexo com uma tragédia mal resolvida e uma fé no triunfo do espírito humano. (KEMP, 2011, p. 224)

Homens que voltaram para suas famílias com os traumas dos conflitos em suas mentes e corações. Suas esposas eram donas de casa e seus filhos estavam carentes de atenção e sentimento paternos.

A fome e a violência assolavam determinadas regiões, juntamente com algumas migrações que faziam com que as pessoas comesçassem a ter contato com os mais diversos tipos de culturas, exercendo, também, sua complacência para com o próximo. Afinal, mesmo tendo um único pão, ele poderia ser dividido.

George Bailey tirava de sua própria carne para ajudar o próximo e não hesitava em se sacrificar todos os dias para tornar a vida de seus filhos e esposa menos sofrida. Mas quando seu tio perde o dinheiro que deveria ter sido depositado no banco, ele vê tudo que fez de bom nos últimos 30 anos não valer nada.

É como se não tivesse nenhum “bônus” com Deus por ter ajudado tanta gente e ter andado sempre no caminho reto. Ele sempre amparou quem quer que fosse e nunca pediu nada em troca, desta vez ele não via saída. Quando não conseguia enxergar mais nenhum caminho a seguir, lembrou-se de sua apólice de seguro de vida e tentou vendê-la para Henry Potter. O vilão, por sua vez, viu a oportunidade perfeita de se vingar por todo desprezo que havia sofrido da família de Bailey e lhe negou a compra, dizendo que, se ele se via em uma situação sem saída, era perceptível que a vida dele não valia nada.

Era uma noite em que a neve caía sem cessar e, desta conversa com Sr. Potter, ele vai para um bar e depois para uma ponte, de onde pretende se jogar. Neste momento, é interrompido pelo anjo Clarence, que se joga no rio antes dele. Bailey, instintivamente, como sempre busca ajudar os outros, pula em seguida para salvar esse homem que pulou em sua frente e pede socorro.

Ao mostrar como o mundo seria caso ele não tivesse nascido, Clarence prova que quem tem amigos nunca é um fracasso e que George Bailey foi designado para fazer diferença na vida de várias pessoas, sendo uma transformação positiva. Cenas de como a vida de determinadas pessoas seria sem a intervenção de George foram mostradas, e ele se convence de sua importância, mesmo sem dinheiro e tendo a cada dia que se doar um pouco em prol do outro.

No fim das contas, o homem mais rico da cidade não é aquele que tem dinheiro (como o ganancioso e solitário Sr. Potter), mas, sim, aquele que tem amigos e que trabalha incansavelmente para realizar seus sonhos, reforçando ainda mais o mito de sucesso do norte-americano: trabalhar para alcançar o que se deseja.

Do começo ao fim do filme, a presença de diversos elementos que exaltam o americanismo é perceptível: os cenários pós-guerra e as transformações que isso gerava, a chegada dos estrangeiros aos EUA e como eles tentavam por meio do trabalho ascenderem na escala social. Assim como a maneira como as famílias eram constituídas, os preconceitos da época, os trabalhos que eram considerados dignos e

as tradições que eram passadas de geração a geração. Como se fosse uma responsabilidade que, sob nenhuma hipótese, pudesse ser quebrada.

De forma bem transparente, Capra cumpriu os que os códigos de censura da época, como o Hays, impuseram:

1. Não será produzido filme suscetível de diminuir a moralidade daqueles que o assistirem. Assim, a simpatia do público jamais recairá sobre o mal, os vícios e os pecados.
2. Será mostrado um modo de vida decente, dependente apenas das exigências da trama e do divertimento.
3. Não será ridicularizada a lei, natural ou humana, e não haverá simpatia para aqueles que a violam. (CLEINMAN, 1982, p. 37)

Nenhuma dessas regras foi quebrada e, majestosamente, os princípios do *Welfare State* puderam ser expressos naquele período e, posteriormente, divulgados, igualmente reafirmados nas décadas seguintes, com o poder que o cinema teve em propagar mitos. E George Bailey nada mais é do que um herói.

Um homem comum que venceu uma saga contra si mesmo e as circunstâncias que o rodeavam, contando com a ajuda de sua família, amigos, fé em Deus e seu país. Sendo essa a mensagem que os norte-americanos buscam passar em suas produções: que qualquer um que trabalhe duro, com honestidade e tenha fé, alcançará o que deseja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o historiador francês e um dos fundadores da Escola dos Annales, Marc Bloch, “a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado”. Desta forma, um dos principais papéis do historiador é compreender o passado para entender o presente. Isso justifica estudar os primórdios dos processos de instalação do “american way of life” para tentar assimilar se a maneira como a maioria dos povos ocidentais vive hoje, conduz suas vidas culturais, religiosas, sociais e seus desejos de consumo, teve realmente influência norte-americana. E se essas escolhas foram baseadas na orientação, na maioria das vezes, de apenas uma nação, os EUA.

Nesta pesquisa, que ainda está em aberto, pois defendo a ideia de que não existe verdade absoluta, percebi que, após a Guerra Civil nos EUA, o processo de industrialização fez com que a sociedade progredisse economicamente de uma forma tão rápida que suas mentes não acompanharam na mesma velocidade, causando uma necessidade física que só um veículo de comunicação de massa como o cinema poderia suprir. Era necessária uma descarga nervosa para que as pessoas pudessem lidar com todas as mudanças que estavam ocorrendo.

Tal hiperestimulação funcionava como uma catarse diante da rotina pesada que a maioria das pessoas tinha diariamente, no trabalho e com a nova vida diária: automóveis, bondes, energia elétrica, telefone etc. O consumo, desenfreado até os anos 30 da primeira metade do século XX, teve de ser contido após a crise da Bolsa de 1929.

Na primeira parte desta pesquisa, pude assimilar que os norte-americanos, que antes estavam autoconfiantes, principalmente com os resultados após a 1ª Guerra Mundial, passavam por um momento de desânimo e necessitavam do Estado para lhes sustentar e dar referências, o que foi proporcionado pelo cinema.

Medidas asseguradas pelo *welfare state* puderam trazer estabilidade econômica e social novamente ao povo norte-americano, juntamente com o New Deal, fortalecimento das relações exteriores e o fordismo, que também contribuiu fortemente para o surgimento, fundamentação e disseminação do americanismo.

Ainda com esta pesquisa, pude perceber que Henry Ford não foi apenas um empresário que contribuiu para impulsionar a economia, sendo também um estrategista social que, usando de recursos da psicanálise e discursos paternalistas, fazia com que suas fábricas produzissem cada vez mais e de uma maneira com que seus operários não pensassem que estivessem sendo sugados física e mentalmente. Ford fazia as coisas de uma forma que terminava ainda mais rico e os funcionários ainda lhes eram gratos por tudo o que fazia.

Da mesma forma, a sociedade norte-americana se sentia grata ao Estado pelos benefícios sociais fornecidos, sem entender que aquilo era mais uma forma de dominação, para que o país ficasse unido e cada vez mais forte perante outras nações. Um dos motivos esse para que o marxista Gramsci apontasse alguns problemas na formação social dos EUA, entre 1920 e 1930, com a finalidade de explicar a mudança da economia individualista para a programática, essencial para compreensão da conclusão da análise fílmica também.

Em relação ao surgimento do cinema, que é tratado na segunda parte, o que mais me surpreendeu durante a investigação foi que, no começo, quando o cinema chegou aos EUA, os investidores, industriais e produtores norte-americanos, que ainda não dominavam tanto a técnica da produção de filmes, abriram suas portas para os estrangeiros, mas, depois que já obtinham conhecimento, empresários como Thomas Edison, realizaram manobras para extirpar as parceiras europeias do país. A princípio, com o discurso de que eram por questões de dominação de mercado e concorrência, contudo, após averiguação, entendi que era para que as mesmas não pudessem impor suas ideias nos EUA. Primordialmente, o cinema norte-americano deveria ter raízes lá, mesmo que com a forte imigração, roteiristas e produtores serem oriundos da Europa. A francesa Pathé Films, foi uma das que sofreram esse “boicote”. E esse foi o início inclusive do trabalho dos códigos de censura, que regem a fabricação dos filmes hollywoodianos até os dias de hoje.

Desde o começo do cinema nos EUA, pode-se perceber que havia uma disputa social pela dominação desse novo meio de comunicação, tanto de quem passaria os filmes, quanto de quem seria o público-alvo e com que intenção. Um território constante de revelação e engano. Competição entre as estrelas dos filmes, entre si e entre os estúdios de cinema, era também recorrente. Mas, por elas terem se tornado

mercadorias, isso vendia jornais e ainda mais ingressos de bilheteria. Então, o lucro vinha de todos os lados.

Com a análise do filme *A Felicidade Não Se Compra*, pude perceber como uma produção artística não vem somente de uma “inspiração”, mas também possui um propósito e finalidade distinta, porque é uma mercadoria. No caso desse filme, como os da maioria da filmografia de Frank Capra (que era italiano), foi o americanismo, do começo ao fim.

Fazer a decupagem do filme foi fundamental para compreendê-lo e para minha análise historiográfica. Além de ver exaustivamente o filme, pude apreciá-lo de uma outra forma (não leiga) e compreendê-lo de uma forma mais abrangente, com o objetivo de problematizá-lo, paralelamente a outros filmes de Frank Capra do mesmo período.

O desânimo de George e o “se” são temas reiterados o tempo todo no filme, concomitante com o jeito americano de viver; o trabalho árduo, apoio a guerra, amor ao país, ajuda ao próximo, aquisição de bens de consumo e o papel da mulher sempre submissa ao esposo e dona de casa. Ao final, de uma forma pedagógica, como uma das regras dos códigos de censura impõem, que um ensinamento positivo tem que ser transmitido, George aprende uma lição.

Assim, com essa dissertação, foi possível compreender de que maneira o americanismo foi construído e os meios de comunicação de massa, principalmente de maior apelo como o cinema, foram usados a seu favor. Mesmo após um século após as primeiras manifestações registradas, os impactos podem ser sentidos. E que pesquisadores como Gramsci em seus estudos iniciais no começo do século XX e Hobsbawm posteriormente, perceberam como os EUA tinham influência e impacto sobre outras nações e inclusive discrepâncias em seu desenvolvimento econômico e social, merecendo uma atenção especial nos estudos científicos.

REFERÊNCIAS

FONTE

A FELICIDADE não se compra. Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. Intérpretes: Donna Reed; Lionel Barrymore; James Stewart; Thomas Mitchell; Henry Travers; Beulah Bondi; Frank Faylen; Ward Bond; Gloria Grahame e H.B.Warner. Roteiro: Philip Van Doren Stern, Frank Capra, Albert Hackett, Jo Swerling, Michael Wilson e Frances Goodrich. Música: Dimitri Tiomkin. Los Angeles: Liberty Films/ RKO, c1946. 1 DVD (130 min), fullscreen, P&B. Produzido por Liberty Films/ RKO. Baseado no conto que consta no livro “The Greatest Gift”, de Philip Van Doren Stern.

Dados extraídos do portal de informações IMDb (Internet Movie Database)

LIVROS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Antropológica do Espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

CLEINMAN, Betch. **Capital da libido – Os E.U.A em M.M.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme – Dinheiro e Poder em Hollywood**. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

FORD, Henry. **Henry Ford – Os Princípios da Prosperidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos Editora, 2012.

GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

GARCIA, Ana Carolina. **A fantástica fábrica de filmes: como Hollywood se tornou a capital mundial do cinema**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2011.

GRAMSCI, A. **Americanismo e Fordismo**. Trad. Gabriel Bogossian. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere. Americanismo e Fordismo – 1934.** (Caderno 22). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

HOBBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991).** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSBAWN, Eric. **A Era dos Impérios: 1875 – 1914.** Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 19. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JENKINS, Philip. **Uma História dos Estados Unidos da América.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema - os dois lados da câmera.** Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Bauru: Edusc, 2001.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MCMAHON, Robert J. **Guerra Fria.** Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre, RS: L&M, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa – Portugal: Dinalivros, 2005.

MORIN, Edgar. **As Estrelas: mito e Sedução no Cinema.** Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympo, 1989.

NUNO, Fernando. **O livro do cinema.** São Paulo: Globo Livros, 2016.

SNOW, Richard. **Ford – o homem que transformou o consumo e inventou a Era Moderna.** São Paulo: Editora Saraiva, 2014.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano.** São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: Papyrus, 2003.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo Sedutor – A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANA, Nildo. **A concepção materialista da história do cinema.** Porto Alegre: Editora Asterisco, 2009.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo Tropicalismo e Cinema Marginal.** São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

CAPÍTULOS DE LIVROS

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narratividade ficcional**. vol. II. São Paulo: Senac, 2005.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. In: **Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAZZUCHELLI, Frederico. Os passos de um gigante: notas sobre os EUA entre a Primeira Guerra Mundial e a Depressão. In: **Os anos de chumbo – Economia e política internacional no entreguerras**. Campinas: Editora Unesp, 2009.

NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. Central do Brasil e o melodrama. In: RAMOS, Fernão Pessoa, et al. (orgs.) **Estudos de Cinema 2000-SOCINE**.

SHERMAN, Howard J. & E.K. Hunt. A consolidação do poder monopolista e a nova ética paternalista cristã. In: **História do pensamento econômico**. 12. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

PADRÓS, Enrique Serra. Capitalismo, prosperidade e Estado de bem-estar social. In: FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs). **O século XX – Volume II, O tempo das crises, revoluções, fascismos e guerras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

Blog Esquerda On Line. **Gramsci e Trotsky em Edmundo Dias e as suas <<Questões do Modo de Vida>>**. Disponível em: <https://blog.esquerdaonline.com/?p=8161>. Acesso: 17 jul. 2018.

Conexão – Comunicação e Cultura (UCS). **A imagem: representação da mulher no cinema**. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>>. Acesso: 18 mar. 2018.

IMDb. **It's a Wonderful Life**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0038650/?ref =nv_sr_1 > Acesso: 10 fev. 2018

Hollywood At War. **New Yorker**. Disponível em:

<<https://www.newyorker.com/magazine/2014/03/17/hollywood-at-war>> Acesso: 13 jun. 2018.

PENAFARIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

ANEXOS

Anexo 1 – Filmografia de Frank Capra

- 1922 - *Fultah Fisher's Boarding House* (A pensão de Fultah Fisher), Fireside/ Pathé.
- 1926 - *The Strong Man* (O homem forte), First National.
- 1927 - *For the Love of Mike* (O filho da fortuna), First National.
- 1927 - *Long Pants* (Pinto Calçado), First National.
- 1928 - *Say It with Sables* (O que a lei não castiga), Columbia.
- 1928 - *So This Is Love?* (Defende o teu amor), Columbia.
- 1928 - *Submarine* (Submarino), Columbia.
- 1928 - *That Certain Thing* (O meu segredo), Columbia.
- 1928 - *The Burglar*
- 1928 - *The Matinee Idol* (Esta vida é uma canção), Columbia.
- 1928 - *The Power of the Press* (Mocidade audaciosa), Columbia.
- 1928 - *The Way of the Strong* (Os predestinados), Columbia.
- 1929 - *Flight* (Nas asas do coração), Columbia.
- 1929 - *The Donovan Affair* (Na trama das paixões), Columbia.
- 1929 - *The Younger Generation* (As duas gerações), Columbia.
- 1930 - *Ladies of Leisure* (A flor dos seus sonhos), Columbia.
- 1930 - *Rain or Shine* (Chuva ou sol), Columbia.
- 1931 - *Dirigible* (Dirigível), Columbia.
- 1931 - *Platinum Blonde* (Loira e sedutora), Columbia.
- 1931 - *The Miracle Woman* (A mulher miraculosa), Columbia.
- 1932 - *American Madness* (Loucura americana), Columbia.
- 1932 - *Forbidden* (Mulher proibida), Columbia.
- 1933 - *Lady for a Day* (Dama por um dia), Columbia.
- 1933 - *The Bitter Tea of General Yen* (O último chá do general Yen) Columbia.
- 1934 - *Broadway Bill* (A vitória será tua), Columbia.
- 1934 - *It Happened One Night* (Aconteceu naquela noite), Columbia.
- 1936 - *Mr. Deeds Goes to Town* (O galante Mr. Deeds), Columbia.
- 1937 - *Lost Horizon* (Horizonte perdido) Columbia.
- 1938 - *You Can't Take It with You* (Do mundo nada se leva), Columbia.
- 1939 - *Mr. Smith Goes to Washington* (A mulher faz o homem), Columbia.

- 1941 - *Meet John Doe* (Adorável vagabundo) Warner Brothers.
- 1942 - *Why We Fight: Prelude to War* (Por que combatemos: prelúdio de guerra).
- 1943 - *Why We Fight: Divide and Conquer* (Por que combatemos: divide e vencerás).
- 1943 - *Why We Fight: The Battle of Britain* (Por que combatemos: a Batalha da Inglaterra).
- 1943 - *Why We Fight: The Battle of Russia* (Por que combatemos: a Batalha da Rússia).
- 1943 - *Why We Fight: The Nazis Strike* (Por que combatemos: os nazistas atacam).
- 1944 - *Arsenic and Old Lace* (Este mundo é um hospício) Warner Brothers.
- 1944 - *The Negro Soldier* (O soldado negro).
- 1944 - *Tunisian Victory* (Vitória na Tunísia).
- 1944 - *Why We Fight: The Battle of China* (Por que combatemos: a batalha da China).
- 1945 - *Here is Germany*.
- 1945 - *Know Your Enemy: Japan*.
- 1945 - *Two Down and One to Go*, apresentado pelo Secretário da Guerra dos Estados Unidos, Henry L. Stimson, e pelo general George C. Marshall.
- 1945 - *Why We Fight: War Comes to America* (Por que combatemos: a guerra vem para a América).
- 1945 - *Your Job in Germany*.
- 1946 - *It's a Wonderful Life* (A felicidade não se compra), Liberty Films/ RKO.
- 1948 - *State of the Union* (Sua esposa e o mundo), Liberty/MGM.
- 1950 - *Riding High* (Nada além de um desejo), Paramount.
- 1951 - *Here Comes the Groom* (Órfãos da tempestade), Paramount.
- 1959 - *A Hole in the Head* (Os viúvos também sonham), Sincap Prod./ United Artists.
- 1961 - *Pocketful of Miracles* (Dama por um dia), Franton Prod./ United Artists.
- 1964 - *Rendezvous in Space*, Martin-Marietta Corporation.

Produções para televisão

- 1956 - *Our Mr. Sun*
- 1957 - *Hemo the Magnificent*
- 1957 - *The Strange Case of the Cosmic Rays*
- 1958 - *The Unchained Goddess*

Anexo 2 – Decupagem Geral – A Felicidade Não Se Compra

SEQ	LOCAÇÃO	PLANO E MOVIMENTO DE CÂMERA	AÇÃO	AUDIO
01	Sino tocando. Montagem de páginas de um livro passando.	PLANO 01 – Plano Geral Plano sequência que acompanha a ás páginas de um livro passando.	<i>Páginas de um livro passando, apresentação dos créditos do filme.</i>	Sino tocando e trilha sonora natalina. Música instrumental.
02	Noite, ruas com neve.	PLANO 02 Plano sequência mostrando a cidade de Bedford Falls	<i>Pessoas andando nas ruas e carros passando. Apresentação dos principais lugares da cidade.</i>	Orações: - Devo tudo ao George Bailey. Ajude-o, meu Pai. - José, Jesus e Maria, ajudem meu amigo, o Sr. Bailey. - Ajude meu filho George hoje à noite. - Ele nunca pensa em si mesmo. Por isso está encrencado. - George é um bom homem. Ajude-o, Deus. - Eu o amo, meu Deus. Cuide dele esta noite.

				<p>- Por favor, Deus. Tem algo errado com o papai.</p> <p>- Por favor, traga o papai de volta.</p>
03	Montagem do espaço, aparecendo a lua.	<p>PLANO 03</p> <p>Plano geral mostrando as estrelas no espaço e a lua.</p>	<i>Anjos conversando.</i>	<p>Pai:</p> <p>- Olá, José.</p> <p>José:</p> <p>Algum problema?</p> <p>Pai:</p> <p>- Vamos ter que enviar alguém lá para baixo.</p> <p>Muitos estão pedindo ajuda para um tal de George Bailey.</p> <p>George Bailey. Esta noite é crucial para ele.</p> <p>Pai:</p> <p>- Mandaremos alguém imediatamente. De quem é a vez?</p> <p>José:</p> <p>- Foi por isso que vim vê-lo senhor.</p>

				<p>É a vez do relojoeiro novamente.</p> <p>Pai: - hoho Clarence ainda não conseguiu suas asas?</p> <p>José: - Ele é sempre rejeitado, porque tem o QI de uma lebre.</p> <p>Pai: - Sim, mas ele tem a fé de uma criança inocente. José, chame o Clarence.</p> <p>Clarence: - O senhor me chamou?</p> <p>Pai: - Sim. Alguém na Terra precisa de ajuda.</p> <p>Clarence: - Esplêndido. Está doente?</p>
--	--	--	--	--

				<p>José: - Não, pior. Desanimado. Exatamente às 10h45, hora terrestre, ele pensará em jogar fora a maior dádiva de Deus.</p> <p>Clarence: - A vida! Só tenho uma hora para me aprontar.</p> <p>José: - Passe essa hora informando-se sobre George Bailey.</p> <p>Clarence. - Se eu cumprir essa missão, ganharei minhas asas? Estou esperando há 200 anos. As pessoas já estão falando.</p> <p>José: - Que livro é esse?</p> <p>Clarence: - As Aventuras de Tom Sawyer.</p>
--	--	--	--	---

				<p>José: - Clarence, se fizer um bom trabalho com Bailey, ganhará asas.</p> <p>Clarence - Obrigado, senhor.</p> <p>Pai: - Pobre George.</p> <p>José: - Sente-se.</p> <p>Clarence: - Sentar? O que...</p> <p>José: - Para ajudar um homem, precisa saber algo sobre ele, não é?</p> <p>Clarence: - Naturalmente...</p> <p>José: - Bem, fique de olhos abertos.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Está vendo a cidade?</p> <p>Clarence: - Onde? Não estou vendo nada.</p> <p>José: - Esqueci que você ainda não tem suas asas. Eu vou ajudá-lo. Concentre-se. Está começando a ver?</p> <p>Clarence: - Estou, sim. É incrível.</p> <p>José: - Quando tiver asas, verá por si mesmo.</p> <p>Clarence: - Que maravilha!</p>
03	Flashback da infância de George Bailey	<p>PLANO 03</p> <p>Plano geral mostrando a infância de George Bailey.</p>	<i>Crianças brincando no lago congelado, na neve.</i>	<p>George Bailey criança no diálogo: - Tudo certo. Vamos lá!</p> <p>Clarence</p>

				<p>- Quem é aquele?</p> <p>José: - Aquele é o George Bailey.</p> <p>Clarence: - Ele é um garoto?</p> <p>José: - Esse é ele aos 12 anos, em 1919. Algo vai acontecer aqui que você terá de se lembrar.</p> <p>George Bailey: Vamos, Marty! Lá vem o bebê medroso! Meu irmão, Harry Bailey!</p> <p>Harry Bailey: Não estou com medo!</p> <p>George Bailey: Vamos, Harry!</p>
--	--	--	--	---

				<p>Harry Bailey: Help!</p> <p>George Bailey: Aguente firme, Harry. Eu já vou.</p> <p>Harry Bailey: Help!</p> <p>José: - George salvou a vida do seu irmão naquele dia, mas pegou um resfriado que infeccionou o ouvido esquerdo. Ele perdeu a audição nesse ouvido.</p>
04	Flashback da infância de George Bailey	<p>PLANO 04</p> <p>Plano geral mostrando a infância de George Bailey.</p>	<i>Crianças acompanhando George Bailey nas ruas de Bedford Falls</i>	<p>José: - Por muito tempo, ele não pôde voltar ao seu emprego, na farmácia do velho Gower. - George Bailey:</p>
04	Flashback da infância de George Bailey	<p>PLANO 05</p> <p>Plano sequência na rua, focando em uma carruagem</p>	<i>Crianças acompanhando George Bailey nas ruas de Bedford Falls</i>	<p>- George Bailey: Senhor Potter!</p> <p>Criança:</p>

				<p>- Quem é, um rei?</p> <p>- Esse é o Henry F. Potter, o homem mais rico e cruel da região.</p>
04	Flashback da infância de George Bailey	<p>PLANO 06</p> <p>Plano sequência, mostrando a farmácia onde George trabalha</p>	<p><i>Crianças acompanhando George Bailey nas ruas de Bedford Falls e o deixando na farmácia onde trabalha. Ele entra, e como num ritual, coloca a mão sobre uma máquina e faz um pedido.</i></p>	<p>George Bailey:</p> <p>- Eu queria ter um milhão de dólares. Quem me dera!</p> <p>Sou eu, Sr. Gower!</p> <p>George Bailey.</p> <p>Sr. Gower:</p> <p>- Está atrasado.</p> <p>George:</p> <p>- Sim, senhor.</p> <p>Mary:</p> <p>- Olá, George.</p> <p>George:</p> <p>- Olá, Mary.</p> <p>Violet:</p> <p>- Olá, Mary.</p>

				<p>Mary: - Olá Violet.</p> <p>George: - Dois centavos de balas de goma.</p> <p>Violet: - Ela chegou primeiro.</p> <p>Mary: - Ainda estou pensando.</p> <p>George: - Balas de goma?</p> <p>Violet: - Por favor, Georgie. Gosto dele.</p> <p>Mary: - Gosta de todos os garotos. E o que há de errado com isso?</p> <p>George: - Aqui está.</p>
--	--	--	--	--

				<p>(Violet, paga ele)</p> <p>Violet: - Ajude-me a descer.</p> <p>George: - Ajudá-la a descer?!</p> <p>George: - Já se decidiu?</p> <p>Mary: - Quero de chocolate.</p> <p>George: - Com coco?</p> <p>Mary: - Não gosto de coco.</p> <p>George: - Não gosta de coco? Diga, boboca, de onde vem o coco? Olhe aqui. Do Taiti, Ilhas Fiji, do Mar de Corais.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Mary: - Uma revista nova! Não tinha visto.</p> <p>George: - É claro que não. Só nós, exploradores, a temos. Fui indicado para membro da National Geographic.</p> <p>Mary: - (sussurra) É nesse ouvido que você não ouve? George Bailey, eu o amarei até morrer.</p> <p>George: - Um dia, vou explorar o mundo. Vou ter haréns e três ou quatro mulheres. Você vai ver.</p> <p>Sr. Gowel: - Goerge!</p> <p>George: - Sim, senhor.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Sr. Gower: - Você não é pago para assobiar.</p> <p>George: - Não, senhor.</p>
04	Flashback da infância de George Bailey	<p>PLANO 07</p> <p>Plano sequência, com a câmera se aproximando de uma carta</p>	<p><i>George está segurando uma carta que o Sr. Gower recebeu, avisando que seu filho morreu de gripe.</i></p> <p><i>Depois de ler, George vai até o Sr. Gower, na tentativa de consolá-lo.</i></p> <p><i>Alguns comprimidos caem no chão e George percebe que é veneno que o Sr. Gower, distraído por conta da morte do filho, pedirá que George entregue a uma família da cidade que está doente.</i></p>	<p>George: - Sr. Gower, quer alguma coisa? Qualquer coisa?</p> <p>Sr. Gower: -Não.</p> <p>George: - Precisa de alguma ajuda aqui?</p> <p>- Sr. Gower - Não.</p> <p>George: - Eu pego senhor.</p> <p>Sr. Gower:</p>

				<p>- Leve aquelas cápsulas à Sra. Blaine. Ela está esperando.</p> <p>George: - Sim, senhor.</p> <p>George: - Eles estão com difteria, não é?</p> <p>Sr. Gower: - Sim.</p> <p>George: - É para cobrar?</p> <p>Sr. Gower: - Sim. Pode cobrar.</p> <p>George: - Sr. Gower, eu acho...</p> <p>Sr. Gower: - Ande logo.</p>
--	--	--	--	---

04	Flashback da infância de George Bailey	<p>PLANO 07</p> <p>Plano sequência, com a câmera se aproximando de uma placa.</p>	<p><i>George está em dúvida se o remédio é veneno ou não. Lê uma placa na farmácia que diz: Pergunte ao Papai. Ele sabe.</i></p> <p><i>Ele sai correndo e deixa Mary sozinha na farmácia.</i></p> <p><i>George foi ao encontro de seu pai, para sanar essa dúvida. Foi até a empresa da família: Irmãos Bailey. Financiadora e construtora</i></p> <p><i>Quando tenta entrar na sala de seu pai, é impedido por seu tio pois está ocorrendo uma reunião.</i></p>	<p>Tio Billy:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capitão Cook, aonde vai? <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tenho de falar com o papai. <p>Tio Billy:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Outra hora. <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - É importante. <p>Tio Billy:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Há um furacão lá dentro. <p>Secretária:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tio Billy, telefone. <p>Tio Billy:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quem é? <p>Secretária:</p> <ul style="list-style-type: none"> - O fiscal do banco. <p>Tio Billy (olha para as mãos e diz):</p>
----	--	--	--	---

				<ul style="list-style-type: none"> - Eu devia ter ligado ontem. - Transfira para minha sala.
05	Flashback da infância de George Bailey. Sala no escritório da empresa do pai.	<p>PLANO 08</p> <p>Plano sequência, com a câmera</p>	<p><i>George desobedece ao tio e entra na sala do pai. Ele presencia um diálogo entre o Sr. Potter e o pai.</i></p>	<p>Sr. Bailey:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Não estou chorando. <p>Sr. Potter:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Está implorando. É pior. <p>Sr. Bailey:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Só estou pedindo mais 30 dias. Espere, meu filho. Em 30 dias, eu arrumo os U\$ 5.000. <p>Sr. Potter (pede ao seu motorista)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aproxime a cadeira.

				<p>Você pressionou os credores para receber as hipotecas?</p> <p>Sr. Bailey: - São tempos difíceis. Muita gente desempregada.</p> <p>Sr. Potter: - Então despeje-os.</p> <p>Sr. Bailey: - Não. Eles tem filhos.</p> <p>Sr. Potter: - Não são meus filhos.</p> <p>Sr. Bailey: - São os filhos de alguém.</p> <p>Sr. Potter: - Está dirigindo um negócio ou uma instituição? Não com meu dinheiro.</p> <p>Sr. Bailey:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Sr. Potter, como pode ser tão cabeça dura? Você não tem família. Não tem onde gastar seu dinheiro.</p> <p>Sr. Potter: - E por isso deveria dá-lo a fracassados como você e seu irmão idiota?</p> <p>George: - Ele não é um fracassado. Não fale isso do meu pai. Você é o melhor homem da cidade pai! Melhor do que ele e qualquer outro.</p> <p>Sr. Bailey fala para George: - Pode ir.</p> <p>George: - Não deixe que ele o chame assim.</p> <p>Sr. Bailey: - Está bem filho. Obrigado.</p>
--	--	--	--	--

				Conversaremos hoje à noite.
05	Flashback da infância de George Bailey.	PLANO 08 Plano sequência, com a câmera	<i>George desobedece ao tio e entra na sala do pai. Ele presencia um diálogo entre o Sr. Potter e o pai.</i>	
06	Flashback da infância de George Bailey.	PLANO 09 Plano geral, na farmácia.	<i>George não conseguiu falar com seu pai e está de volta a farmácia.</i> <i>Sr. Gower bate em George por pensar que ele não entregou por vadiagem o remédio.</i> <i>Sr. Gower experimenta o remédio e constata que é veneno. Agradece a George.</i>	<p>Sr. Gower:</p> <p>- Como? O remédio deveria ter sido entregue há uma hora. Estará aí em cinco minutos. Onde estão as cápsulas da Sra. Blaine?</p> <p>Não ouviu o que eu disse?</p> <p>George:</p> <p>- Sim, senhor.</p> <p>Sr. Gower:</p> <p>- Que brincadeira é essa? Por que não entregou as cápsulas logo?</p> <p>Não sabe que o menino está doente?</p> <p>George:</p> <p>- Meu ouvido doente... O senhor não sabe o que fez.</p>

			<i>George e Gower se abraçam chorando...</i>	<p>O senhor pôs algo errado nas cápsulas. Recebeu o telegrama e ficou perturbado. Pôs algo errado. Não foi sua culpa, Sr. Gower. Veja o que você fez. Olhe a garrafa de onde tirou o preparado. É veneno. Eu sei que está triste. Não machuque minha orelha de novo!</p> <p>Sr. Gower: - Não. Meu Deus! George. Sinto muito.</p> <p>George: - Sr. Gower. Sei como o senhor está se sentindo. Não vou contar para ninguém. Juro por Deus, não vou contar.</p>
07	Flashback da juventude de George Bailey.	PLANO 10 Plano geral, na farmácia.	<i>George está na loja de malas escolhendo uma mala para viajar.</i>	<p>Joe vendedor: - É uma mala leve. Legítimo couro inglês. Tem cadeado com segredo.</p>

			<p><i>Imagem congela e Clarence pergunta por que parou?</i></p>	<p>Vem com escovas.</p> <p>George: - Não, não. Escute, Joe. Quero uma mala grande!</p> <p>Clarence: - Por que parou?</p> <p>José: - Quero que dê uma boa olhada nesse rosto.</p> <p>Clarence: - Quem é?</p> <p>José: - É o George Bailey.</p> <p>Clarence: - O garoto que apanhou do farmacêutico?</p> <p>José:</p>
--	--	--	---	---

				<p>- É ele mesmo.</p> <p>Clarence: - É um rosto simpático. Eu gosto do George Bailey. Ele contou a alguém sobre as cápsulas?</p> <p>José: - Nunca.</p> <p>Clarence: Ele se casou com a garota? Foi explorar o mundo?</p> <p>José: - Bem, você vai ver.</p> <p>George: - Grande! Não vou passar uma noite fora. Serão 1001 noites. Quero espaço para selos da Itália e de Bagdá. Uma mala grande.</p> <p>Joe:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Sei. Quer um tapete voador? Veja se gosta dessa mala de segunda mão.</p> <p>George: - Agora, sim. Poderia usá-la como canoa se o navio afundasse. Quanto custa?</p> <p>Joe: - É de graça.</p> <p>George: - Esse ouvido é ruim. Disse que é de graça?</p> <p>Joe: - Sim.</p> <p>George: - Como meu nome foi para aí?</p> <p>Joe: - Presente do velho Gower. Ele mesmo escolheu.</p>
--	--	--	--	---

				<p>- George: - Foi mesmo? Ele era meu patrão.</p> <p>Joe: - Em que navio vai viajar?</p> <p>George: - Em um navio de gado.</p> <p>Joe: - De gado?</p> <p>George: - Tudo bem. Eu gosto de vacas.</p>
08	Flashback da juventude de George Bailey.	PLANO 11 Plano geral, na farmácia.	<i>George chega a farmácia em que trabalhava na infância para agradecer Sr. Gower.</i>	<p>George: - Olá Sr. Gower. Muito obrigada pela mala. Era exatamente o que eu queria.</p> <p>Sr. Gower: - Não foi nada.</p>

			<p><i>George vai até a máquina da loja e faz um pedido.</i></p>	<p>George faz um pedido: - Quero ter um milhão de dólares! Quem me dera.</p>
09	Flashback da juventude de George Bailey.	<p>PLANO 12</p> <p>Plano geral, na rua.</p>	<p><i>George está caminhando na rua com sua mala quando seu tio Billy o grita pela janela da empresa da família.</i></p> <p><i>Ernie e o taxista da cidade conversam com George e abre a porta do táxi para que ele possa entrar.</i></p>	<p>Tio Billy: - Pára, capitão Cook!</p> <p>Funcionário da empresa: - Parlez-vous français, senhor? Mande cartões-postais, George! Não deixe que o enganem!</p> <p>Funcionária: - Sua mala está vazando.</p> <p>George: - Oi, Ernie.</p> <p>Ernie: - Olá, George!</p> <p>George: - Hoje, sou um turista. Leve-me para casa.</p>

				<p>Ernie:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pode entrar, alteza <p>Para dirigir a carruagem, usarei o meu chapéu.</p>
08	Flashback da juventude de George Bailey.	<p>PLANO 13</p> <p>Plano geral, na rua, com a câmara seguindo a caminhar de Violet.</p>	<p><i>Violet, já adulta, caminha pela rua, furtando os olhares dos homens que estão entrando no carro.</i></p> <p><i>Os 3 homens presente na cena ficam embasbacados com presença dela e a seguem com os olhares.</i></p> <p><i>Motorista interrompe o olhar de George perguntado se é para ele lhe levar para casa.</i></p> <p><i>Bert é um dos policiais da cidade.</i></p>	<p>Violet:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Boa tarde, Sr. Bailey. <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Olá, Violet. <p>Você está bonita com esse vestido.</p> <p>Violet:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esse trapo? Só o visto quando não importa como estou. <p>Ernie:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quer dar um passeio, Bert? <p>Bert:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Não, obrigado. <p>Vou para casa ver como está a minha mulher.</p>

				<p>George: - Está bem, mamãe.</p> <p>Mãe: - Seus dois bobos. George, sente-se e jante.</p> <p>George: - Já comi.</p> <p>Mãe: - Não vai se arrumar par a festa de formatura?</p> <p>Harry: - Não ligo. As tortas estão prontas?</p> <p>Annie: - Afasto-se ou vai levar uma vassourada.</p> <p>Harry: - Estou apaixonada por você.</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>George e seu pai estão sozinhos na mesa de jantar.</i></p>	<p>É lua cheia.</p> <p>George: - Está é minha última refeição na pensão Bailey.</p> <p>Mãe: - Ai, minha pressão!</p> <p>Harry: - Posso pegar o carro? Vou levar os pratos.</p> <p>Mãe: - Que pratos?</p> <p>Harry: - Preciso levar uma dúzia de pratos.</p> <p>Mãe: - De jeito nenhum, Harry.</p> <p>Pai: - Deixe que ele leve os pratos. Faça uma boa viagem.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Sentiremos a sua falta George.</p> <p>George: - Eu também. O que há? Parece cansado.</p> <p>Pai: -Tive outra briga com Potter. Pensei que ele nos deixaria em paz.</p> <p>George: - O que esse urubu quer agora?</p> <p>Pai: - É um homem doente. É doente da cabeça e da alma. Se é que ele tem alma. Odeia quem tem algo que ele não tem. E ele nos odeia.</p> <p>Harry: - Abram alas. Até logo, pai.</p> <p>Pai: - Até logo.</p>
--	--	--	--	--

				<p>George: - Tem fogo?</p> <p>Harry: - Muito engraçado.</p> <p>Mãe: - Leve as tortas para o carro. Vou pegar sua gravata.</p> <p>Harry: - Você vem depois, George?</p> <p>George: - Para morrer de tédio?</p> <p>Pai: - Nada de gim hoje.</p> <p>Harry: - Nem um gole?</p> <p>Pai:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Não, filho. Nem uma gota.</p> <p>Annie: - Garotos, garotas e música. Para que querem gim?</p> <p>George: - Eu agi assim quando me formei no colegial?</p> <p>Pai: - Parecido. Gostaria que Harry fosse para a universidade com você. Sua mãe e eu conversamos sobre isso.</p> <p>George: - Nós já decidimos tudo. Harry ficará no meu lugar. Trabalhará por quatro anos e depois irá estudar.</p> <p>Pai: - Ele é jovem demais para o trabalho.</p>
--	--	--	--	--

				<p>George: - Como eu era.</p> <p>Pai: - Você já nasceu velho, George.</p> <p>George: - Como?</p> <p>Pai: - Você já nasceu velho. Decidiu o que fazer depois da universidade?</p> <p>George: - Você sabe do meu sonho. Construir e planejar cidades modernas.</p> <p>Pai: - Quer um milhão antes dos 30?</p> <p>George: - Ficaria feliz com metade disso.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Pai: - Você não pensa em voltar para a nossa firma?</p> <p>George: - Bem, eu... <i>George olha para a empregada e diz:</i> - Por que não pega uma cadeira? Assim ouvirá a conversa confortavelmente.</p> <p>Annie: - Pegaria se achasse que ouviria algo interessante.</p> <p>George: - Sei que é cedo para falarmos disso. Não, pai. Não aguentaria ficar preso pelo resto da vida em um escritório. Sinto muito, pai. Não quis dizer isso. Mas esse negócio de contar centavos para economizar três centavos ou um metro de cano...</p>
--	--	--	--	--

				<p>Eu ficaria louco. Quero fazer algo grande.</p> <p>Pai: - Sabe, eu acho que de certa maneira, nós fazemos algo importante. Satisfazemos um desejo básico. É inerente ao ser humano querer seu próprio teto, paredes e lareira. Ajudamos as pessoas a conseguir isso.</p> <p>George: - Eu sei pai. Gostaria de pensar assim. Tenho economizado como um miserável para poder... A maioria dos meus amigos já terminou a universidade. Sinto que se não sair daqui, vou explodir.</p> <p>Pai: - Sim. Você tem razão.</p>
--	--	--	--	---

				<p>George: - Entende o quero dizer, pai?</p> <p>Pai: - Aqui só há lugar para quem rasteja para o Potter. Você tem talento filho, já vi. Precisa terminar os estudos e fugir daqui.</p> <p>George: - Pai, quer saber de uma coisa? Você é um grande homem. Você ouviu isso, Annie?</p> <p>Annie: - Ouvi. Já era tempo de você dizer isso.</p> <p>George: - rrsrs Sentirei falta da Annie. Vou me vestir para ir à festa do Harry.</p> <p>Pai:</p>
--	--	--	--	--

				<p>O treinador ouviu falar de você. Ele viu você jogar. E quer saber quando irá.</p> <p>Harry: - Tenho de ganhar dinheiro.</p> <p>Sam: - Seja rápido. Precisamos de você. Não de velhotes como ele (e aponta para George)</p> <p>Diretor do Colégio: - George, seja bem-vindo. Como vai? A piscina embaixo do piso foi ótima ideia. Harry, Sam, divirtam-se. Há muitas garotas...</p> <p>Violet chega: - Não se preocupe. Eu cuido das garotas.</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>George e seu pai estão sozinhos na mesa de jantar.</i></p>	<p>- Olá, Violet. Quanto vale o prêmio?</p> <p>Amigo chegando, Marty: - George.</p> <p>George: - Marty. É a semana dos velhotes. Prazer em vê-lo.</p> <p>Marty: - Pode me fazer um favor? Lembra da minha irmã, Mary?</p> <p>Sam: - Claro. "Mamãe está chamando".</p> <p>Marty: - Dance com ela.</p> <p>George: - Eu?</p>
--	--	--	--	---

				<p>Estou sem graça no meio desses garotos.</p> <p>Marty: - Dance com ela de uma vez. Será a sensação da vida dela.</p> <p>George: - Não demore, Marty. Não sou babá...</p>
10	Flashback da juventude de George Bailey. Baile de Harry Bailey no colégio	<p>PLANO 16</p> <p>Primeiro plano, no ginásio do colégio.</p>	<p><i>Os olhares de George e Mary se cruzam na festa, pela primeira vez após a vida adulta.</i></p> <p><i>George chega para conversarem e Mary, encantada, ignora completamente a presença do outro rapaz que está com ela.</i></p> <p><i>George imediatamente toma Mary para dançar.</i></p>	<p>Marty: - Lembra do George? Essa é a Mary. Eu já volto.</p> <p>George: - Ora, ora, ora.</p> <p>Rapaz: - Essa dança é minha!</p> <p>George: - Pare de chatear as pessoas.</p>

			<p><i>George e Harry descem a escada da casa cantando e carregando a mãe.</i></p> <p><i>Toca um apito e Harry convoca a todos para uma dança.</i></p> <p><i>Presentes na festa começam a dançar.</i></p>	<p>Diálogo entre Mary e George</p> <p>George: - Olá.</p> <p>Mary: - Olá. Olha para mim como se não me conhecesse.</p> <p>George: - Não conheço.</p> <p>Mary: - Passa por mim todos os dias.</p> <p>George: - Eu? Não. Aquela garotinha se chamava Mary Hatch. Não era você.</p> <p>Harry: - O grande concurso de Charleston. O prêmio é a legítima Taça do Amor. Aqueles que não forem tocados pelos juizes permanecem na pista.</p>
--	--	--	--	--

				Vamos lá!
10	Flashback da juventude de George Bailey. Baile de Harry Bailey no colégio	PLANO 17 Plano geral no salão com as pessoas dançando e depois primeiro plano, em George e Mary	<i>Mary e George discutem se vão dançar ou não.</i>	George: - Não sou muito bom nisso. Mary: - Nem eu. George: - Então o que temos a perder? Você é incrível.
10	Flashback da juventude de George Bailey. Baile de Harry Bailey no colégio	PLANO 17 Primeiro plano, conversa entre dois rapazes	<i>Os dois rejeitados da festa conversam entre si</i>	Rapaz 1: - Qual é o problema, Otelo? Está com ciúmes? Sabia que há uma piscina embaixo desse piso? E que aquele botão faz o chão se abrir? Também sabia que George Bailey está dançando em cima da fenda? Eu tenho a chave.

10	Flashback da juventude de George Bailey. Baile de Harry Bailey no colégio	<p>PLANO 18</p> <p>Primeiro plano, no piso do ginásio.</p>	<p><i>Um dos rapazes apeta o botão que abre o piso para a piscina e todos os dançantes vão caindo para dentro da piscina.</i></p> <p><i>George e Mary estão tão concentrados na dança e em si mesmos, que nem percebe que estão quase caindo pela fenda.</i></p> <p><i>Eles caem e continuam se divertindo na dança.</i></p>	
11	Flashback da juventude de George Bailey. Na rua.	<p>PLANO 18</p> <p>Travelling, durante a volta de George e Mary para casa.</p>	<p><i>George e Mary estão cantando juntos e a pé na rua voltando para casa.</i></p> <p><i>Mary está de roupão carregando seu vestido molhado nos braços. George está vestindo a roupa de uniforme de futebol da escola, também com suas roupas molhadas nos braços.</i></p>	<p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Puxa vida! Parece um órgão. Incrível. Eu disse ao Harry que seria um tédio. Devia ver a confusão no vestiário. Briguei com três pessoas por essas roupas. Deixe-me levar o vestido molhado. <p>Mary:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estou engraçada como você? <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Não sou o típico atleta. Você está muito bonita.

			<p><i>George pisa no roupão de Mary.</i></p>	<p>Se pudesse, diria que você é a garota mais bonita da cidade.</p> <p>Mary: - E por que não diz?</p> <p>George: - Não sei. Talvez eu diga. Quantos anos você tem?</p> <p>Mary: - 18.</p> <p>George: - 18? Ano passado, tinha 17.</p> <p>Mary: - Sou muito jovem ou muito velha?</p> <p>George: - Não. É perfeita. Sua idade combina com você. Você parece mais velha sem roupas.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George tenta beijar Mary, e ela se esquiva de vergonha...</i></p>	<p>Quero dizer, parece mais velha sem o vestido. Quero dizer, mais nova. Parece... Estou pisando no roupão.</p> <p>Mary: - Por favor, o trem do vestido.</p> <p>George: - Mereço ser castigado por ser desajeitado. Seu...vagão, madame.</p> <p>Mary: Pode beijar a minha mão.</p> <p>George: - Oi. Oi Mary...</p> <p>Mary: - Eu estava cortando lenha no fim da rua, no fim da rua, no fim da rua.</p>
--	--	--	---	---

				<p>George: - Tudo bem. Vou jogar pedra na mansão Granville.</p> <p>Mary: - Não. Adoro essa casa velha.</p> <p>George: - Faça um pedido e quebre uma janela. É preciso boa pontaria.</p> <p>Mary: - Não. Acho essa casa velha muito romântica. Gostaria de morar lá.</p> <p>George: - Nesse lugar?</p> <p>Não moraria lá nem como fantasma. Veja. No segundo andar.</p> <p>Mary: - O que pediu George?</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Enquanto George fala dos seus planos, Mary joga uma pedra na janela da mansão e faz um pedido.</i></p>	<p>George: - Não fiz só um pedido. Fiz vários. Sei o que vou fazer amanhã, depois e no ano que vem. Vou sacudir a poeira dos meus pés e conhecer o mundo. Itália, Grécia, o Partenon, o Coliseu. Depois, vou para a universidade. Vou construir coisas. Vou construir aeroportos, arranha-céus de 100 andares. Construirei pontes de 2km. Vai atirar uma pedra? Nada mal. O que você pediu Mary? O que pediu quando atirou a pedra? Conte-me.</p> <p>Mary: - Se eu contar, não vai acontecer.</p> <p>George: - O que você quer? O que quer?</p>
--	--	--	--	---

				<p>Quer a lua? É só pedir que eu a laçarei e trarei para cá. É uma boa ideia. Eu lhe darei a lua, Mary.</p> <p>Mary: - Aceito. E depois?</p> <p>George: - Você pode engoli-la. Ela se dissolveria, entendeu? Raios de luar sairiam pelos seus dedos e pelas pontas dos cabelos. Estou falando demais?</p> <p>Vizinho intrometido responde: - Está! Beije-a, em vez de falar tanto.</p> <p>George: - O quê?</p> <p>Vizinho intrometido responde:</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>O roupão de Mary cai e ela vai para atrás de um arbusto.</i></p>	<p>- Por que não a beija, em vez de ficar falando?</p> <p>George: - Quer que eu a beije não é?!</p> <p>Vizinho intrometido responde: - A juventude é desperdiçada pelos jovens.</p> <p>George: - Ei, espere. Cavalheiro. Volte aqui. Mostrarei um beijo que vai lhe devolver os cabelos. Está bem, desisto. Onde está? Mary: - Aqui. No meio das hortênsias.</p> <p>George: - Lá vai pegue! Espere aí. O que estou fazendo? Essa é uma situação interessante.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Mary: - Por favor, quero meu roupão.</p> <p>George: - Um homem não tem essa chance todos os dias.</p> <p>Mary: - Gostaria de ter meu roupão de volta.</p> <p>George: - Não em Bedford Falls.</p> <p>Mary: - George Bailey, quero meu roupão.</p> <p>George: - Já li sobre situações parecidas, mas nunca...</p> <p>Mary: - Que vergonha. Vou contar para sua mãe.</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	---

				<p>Minha mãe mora ali na esquina.</p> <p>Mary: - Vou chamar a polícia.</p> <p>George: - É no Centro da cidade. E eles ficariam do meu lado.</p> <p>Mary: - Então, vou gritar.</p> <p>George: - Eu podia vender ingressos. Não. Vamos ver. Para recuperar esse roupão... Já sei. Farei um trato com você, Mary.</p>
11	Flashback da juventude de George Bailey. Na rua.	<p>PLANO 19</p> <p>Plano geral em George e um carro chegando.</p>	<i>Carro chega gritando pelo nome de George.</i>	<p>Tio Billy: - George! Vamos para casa, rápido. Seu pai teve um derrame.</p> <p>Som – música triste</p> <p>George: - Mary, desculpe. Tenho de ir.</p>

				<p>Tio Billy: - Depressa.</p> <p>George: - Chamaram o médico?</p> <p>Tio Billy: - Campbell já está lá.</p>
12	Flashback da juventude de George Bailey. Sala de reunião.	<p>PLANO 20</p> <p>Plano geral na empresa do pai do George.</p>	<i>Pai de George falece e ele está na sala de reunião com os acionistas da empresa.</i>	<p>Sócio: - Isso é tudo. Sei que vai tomar um trem.</p> <p>George: - O táxi está esperando.</p> <p>Sócio: - Quero que saibam que George adiou sua viagem à Europa para nos ajudar. Boa sorte na universidade, George. Agora, o verdadeiro objetivo da reunião é nomear um sucessor para Peter Bailey.</p> <p>Sr. Potter:</p>

				<p>- Vou falar meu verdadeiro objetivo.</p> <p>Sócio: - Espere.</p> <p>Sr. Potter: - Esperar o quê? Afirmo que essa firma não é necessária à cidade. Eu sugiro que a firma seja dissolvida e seus bens entregue aos credores.</p> <p>Tio Billy: - Seu imundo! Vou esganá-lo. George, ouviu o que...</p> <p>Outro Sócio: - Bailey acabou de morrer e ele já está falando em dissolução!</p> <p>Sócio: - Peter Bailey morreu há três meses. Apoio a sugestão de Potter.</p> <p>Outro Sócio:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Está bem. Nesse caso, pedirei aos dois executivos que saiam. Mas antes, gostaria que soubessem que lamentamos muito a morte de Peter Bailey. Sua fé e devoção sustentaram essa firma.</p> <p>Sr. Potter: - Eu vou além. Digo que para os clientes, Peter Bailey era a própria firma.</p> <p>Tio Billy: - É interessante que diga isso. Você o levou para o túmulo.</p> <p>Sr. Potter: - Peter Bailey não era homem de negócios. Foi isso que o matou. Não quero parecer desrespeitoso. Ele era um homem de ideais, como dizem.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Mas ideais sem bom sendo podem arruinar a cidade.</p> <p>Vejam esse empréstimo a Ernie Bishop.</p> <p>Aquele rapaz que passa o dia todo sentado em seu táxi.</p> <p>Sei que o banco rejeitou o seu pedido de empréstimo, mas essa firma está construindo uma casa de US\$ 5.000 para ele.</p> <p>Por quê?</p> <p>George:</p> <p>- Eu autorizei o empréstimo.</p> <p>Todos os documentos estão aí.</p> <p>Ernie é uma pessoa de caráter.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- Ele é seu amigo?</p> <p>George:</p> <p>Sim.</p> <p>Sr. Potter:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- É só jogar sinuca com um empregado que a firma empresta dinheiro.</p> <p>O que ganhamos com isso? Um povo preguiçoso em vez de trabalhador.</p> <p>Tudo por causa de sonhadores como Peter Bailey que enche suas cabeças com sonhos impossíveis.</p> <p>Eu digo que...</p> <p>George:</p> <p>- Um minuto. Espere aí, Sr. Potter. Estava certo ao dizer que meu pai não era homem de negócios.</p> <p>Não sei por que ele fundou essa firma, mas não pode dizer nada contra o seu caráter. Ele passou a vida...</p> <p>Em 25 anos, ele o Tio Billy nunca pensaram em si mesmos. Não é, tio? Não teve dinheiro para pagar nossos estudos, mas ajudou a sair do seu cortiço. Isso é errado?</p> <p>Somos homens de negócios. Melhorar de vida não os faz melhores clientes.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George sai da sala.</i></p>	<p>O que disse? Que eles devem esperar e economizar o dinheiro para comprar uma casa decente?</p> <p>Esperar o que?</p> <p>Esperar que os filhos cresçam e saíam de casa?</p> <p>Quanto tempo demoraria para economizar US\$ 5.000?</p> <p>Lembre-se de uma coisa.</p> <p>Essa gentalha que mencionou é responsável por grande parte do trabalho e dinheiro da cidade.</p> <p>É pedir demais que eles viviam e morram em uma casa decente?</p> <p>Meu pai não achava que era.</p> <p>Meu pai os tratava como gente, mas você os trata como gado.</p> <p>Para mim, meu pai morreu mais rico que você.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- Não estou interessado na sua opinião.</p> <p>Estou falando da firma.</p>
--	--	--	-----------------------------------	---

				<p>George:</p> <p>- Está falando de algo em que ainda não pôs as mãos. É isso que o aborrece. É disso que está falando. Bom, eu já falei demais. Vocês são os diretores. Façam o que quiserem. Só mais uma coisa. A cidade precisa dessa firma. É o único lugar em que não precisamos rastejar para o Potter.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- Baboseira sentimental. Vamos votar.</p>
13	Flashback da juventude de George Bailey. Saindo da empresa	PLANO 21 Plano geral na recepção do banco	<i>George está conversando com o Tio Billy saindo da empresa.</i>	<p>Tio Billy:</p> <p>- Muito bem. Você calou a boca dele. Deviam ter ouvido.</p> <p>Secretária:</p> <p>- O que houve?</p> <p>Tio Billy:</p>

				<p>- Vão fechar a firma. Depois de 25 anos. Foi bom enquanto durou.</p> <p>Taxista: - Ainda quer que espere?</p> <p>George: Já vou descer.</p> <p>Tio Billy: - Vai perder o trem. Já se atrasou uma semana.</p> <p>George: - O que vai acontecer?</p> <p>Tio Billy: - Não importa. Vão fechar a firma. Vou arrumar outro emprego. Sô tenho 55 anos.</p> <p>George: - 56.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Tio Billy: - Vamos. Já desistiu da sua viagem. Quer perder a universidade também? Potter perdeu a votação.</p> <p>Sócio: - George, querem que a firma continue! Você conseguiu George. Só há uma condição.</p> <p>George: - Qual é?</p> <p>Sócio: - É a melhor parte. Escolheram George para substituir o pai.</p> <p>George: - Mas o Tio Billy...</p> <p>Sócio: - Ele pode ficar. Pode contratar quem você quiser.</p>
--	--	--	--	--

				<p>George:</p> <p>- Vamos ser francos. Eu vou estudar. Essa é a minha última chance. O Tio Billy é perfeito.</p> <p>Sócio:</p> <p>- Mas, George, eles votarão a favor do Potter.</p>
14	Montagem do céu estrelado.	<p>PLANO 22</p> <p>Plano geral no céu.</p>	<i>Estrelas/ anjos dialogando.</i>	<p>Clarence:</p> <p>- Já sei. Ele não foi.</p> <p>José:</p> <p>- Ele deu o dinheiro que tinha guardado para Harry e o mandou para a universidade. Harry tornou-se um astro de futebol.</p> <p>Clarence:</p> <p>- Sim, mas o que aconteceu com George?</p>
14	Estação ferroviária.	<p>PLANO 23</p> <p>Plano geral na estação</p>	<i>George e Tio Billy estão conversando esperando Harry chegar de trem.</i>	<p>José:</p> <p>- George esperou quatro anos para que Harry voltasse e tomasse seu lugar.</p>

				<p>George:</p> <p>- Há muitos empregos para quem gosta de viajar. Veja.</p> <p>Na Venezuela, procuram um construtor experiente.</p> <p>Em Yukon, engenheiros com experiência.</p> <p>Lá vem o trem apitando.</p> <p>Sabe quais são os sons mais excitantes do mundo?</p> <p>Tio Billy:</p> <p>- "O café está servido, o almoço"</p> <p>George:</p> <p>- Não. Barulho de âncoras. Motor de avião. Apito de trem.</p> <p>Tio Billy:</p> <p>- Amendoim?</p>
15	Estação ferroviária.	PLANO 23	<i>Tio Billy e George estão conversando na porta do trem esperando Harry descer.</i>	<p>George:</p> <p>- Aqui está o professor. Professor Bailey!</p>

		Plano geral na estação, porta de chegada.		<p>Harry: - George Bailey, o explorador!</p> <p>George: - E o Bailey do futebol!</p> <p>Harry: - Tio Billy, você não mudou nada.</p> <p>Tio Billy: - Nada muda por aqui.</p> <p>George: - Estou feliz em vê-lo.</p> <p>Harry: - E a mamãe?</p> <p>George: - Em casa, assando uma vitela.</p> <p>Harry: - Esperem.</p> <p>George, Tio Billy, essa é a Ruth.</p>
--	--	---	--	--

				<p>George: - Olá!</p> <p>Harry: - Ruth Dakin.</p> <p>Ruth: - Ruth Dakin Bailey, se não se importa.</p> <p>Harry: - Avisei que traria uma surpresa - É ela. A minha mulher.</p> <p>Tio Billy: - Quem diria? Sua mulher.</p> <p>George: - Como vai? Parabéns!</p> <p>Tio Billy: - O que estou dizendo? Parabéns! Eles se casaram.</p> <p>George: - Por que não disse nada?</p>
--	--	--	--	--

				<p>Ninguém me conta nada.</p> <p>Tio Billy: - Estão casados de verdade?</p> <p>Ruth - Sim.</p> <p>George: - Por que uma garota bonita se casaria com ele?</p> <p>Ruth: - Por dinheiro. Meu pai lhe ofereceu emprego.</p> <p>Tio Billy: - Ele ganhou você e um emprego? O azar do Harry acabou.</p> <p>Harry: - George, sobre o emprego, eu não disse que aceitaria. Você está me esperando há quatro anos.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Não vou desapontá-lo. Eu gostaria de...-Espere. Esqueci as malas. Eu já volto.</p> <p>Tio Billy: - Essa é a nova Sra. Bailey. É a mulher do meu sobrinho.</p> <p>Ruth: - Pipoca? George, George. Harry só fala de você.</p> <p>George: - Ruth, e esse emprego?</p> <p>Ruth: - Meu pai é dono de uma fábrica de vidro em Buffalo. Ele quer que Harry trabalhe na área de pesquisa.</p> <p>George: - É um bom emprego?</p>
--	--	--	--	---

				<p>Ruth:</p> <p>- É. O salário não é muito bom. Mas tem futuro. Harry é um gênio da pesquisa. Meu pai se encantou com ele.</p> <p>George:</p> <p>- Assim como você?</p>
16	Porta da casa dos Bailey.	<p>PLANO 24</p> <p>Plano geral na multidão</p>	<p><i>Sala da casa dos Bailey, repleta de pessoas, fotógrafos e pessoas da cidade.</i></p> <p><i>Tio Billy está bêbado.</i></p>	<p>Tio Billy:</p> <p>- Parados! George, puxa vida! Poderia cuspir no olho do Potter. Acho que vou fazer isso. O que você disse? Acho melhor eu ir para casa. Onde está o meu chapéu? Obrigado, George. Qual é o meu?</p> <p>George:</p> <p>- Pegue o do meio.</p> <p>Tio Billy:</p> <p>- Poderia me por no caminho de casa, George?</p>

			<p><i>George olha para dentro de sua casa e vê a felicidade de seu irmão.</i></p> <p><i>Ascende um cigarro e sai caminhando á noite pela rua.</i></p> <p><i>Olha os folhetos dos empregos nos países que queria conhecer e os joga fora.</i></p>	<p>Meu velho colega de firma.</p> <p>George: - Dobre aqui e desça a rua.</p> <p>Tio Billy: - Por ali?</p> <p>Tio Billy esbarra em algo e diz: - Estou bem!</p> <p>George: - Olá, mamãe.</p> <p>Mãe: - Isso é por nada. O que acha dela?</p> <p>- George: Ela é ótima.</p> <p>Mãe: - Parece que ela vai manter o Harry na linha.</p>
--	--	--	--	---

				<p>George: - Vai mantê-lo longe de Bedford Falls.</p> <p>Mãe: - Sabia que Mary Hatch já voltou da faculdade? Ela voltou há três dias. Mary é uma boa moça. Ela pode ajudá-lo a se encontrar, George. Pare de resmungar. Pode me dar uma razão para não visitar a Mary?</p> <p>George: - Claro. Sam Wainwright. Sam é louco pela Mary.</p> <p>Mãe: - Ela não é louca por ele. Vocês conversaram?</p> <p>George: - Não.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Mãe: - Tenho olhos. Ela fica toda feliz quando você está por perto. Além disso, Sam está em Nova York e você está em Bedford Falls.</p> <p>George: - E vale tudo no amor e na guerra.</p> <p>Mãe: - Não entendo nada de guerras.</p> <p>George: - Eu sei exatamente o que está pensando. Está tentando se livrar de mim. Aqui o está o chapéu. Por que a pressa? Está bem velha colega de firma. Vou procurar uma garota e começar um romance. É só me por na direção certa. Nessa direção. Boa noite, Sra. Bailey.</p>
--	--	--	--	--

17	Flashback da juventude de George Bailey. Ruas da cidade	<p>PLANO 25</p> <p>Travelling em George andando pela rua.</p>	<p><i>George está andando pelas ruas de Bedford Falls à noite.</i></p> <p><i>Passa uma mulher na frente dele e ele a segue com os olhos.</i></p> <p><i>Violet está conversando com dois rapazes quando vê George no meio da rua.</i></p> <p><i>Ela sai correndo rumo ao George.</i></p>	<p>Violet:</p> <p>- Com licença.</p> <p>Esperem um minuto.</p> <p>Acho que tenho um encontro.</p> <p>Fiquem por perto, rapazes.</p> <p>Rapaz:</p> <p>- Estaremos esperando, querida.</p> <p>Violet:</p> <p>- Olá, Georgie.</p> <p>George:</p> <p>- Olá, Vi.</p> <p>Violet:</p> <p>- O que há de novo?</p> <p>George:</p> <p>- Nada.</p> <p>Violet:</p> <p>- Para onde está indo?</p> <p>George:</p> <p>- Acho que vou à biblioteca.</p>
----	---	--	---	---

				<p>Violet: - Georgie, você não cansa de ler tantas coisas?</p> <p>George: - Claro. O que vai fazer hoje?</p> <p>Violet: - Nada.</p> <p>George: - Vamos aproveitar a noite.</p> <p>Violet: - Eu adoraria. O que faremos?</p> <p>George: - Vamos para o campo. Tiraremos os sapatos e andaremos na grama. Iremos até a cachoeira. É linda à luz do luar. Há um trecho do rio onde podemos nadar.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Depois subiremos a montanha para cheirar pinheiros e ver o sol nascer. Passaremos a noite juntos. Será um grande escândalo.</p> <p>Violet: - Você ficou louco? Andar na grama descalça? O Monte Bedford fica a 16km.</p> <p>George: - Está bem. Vamos esquecer isso.</p>
18	Flashback da juventude de George Bailey. Ruas da cidade	<p>PLANO 26</p> <p>Travelling em George andando pela rua.</p>	<i>George está chegando à casa de Mary.</i>	<p>Mary: - O que está fazendo? Piquete?</p> <p>George: - Olá, Mary. Eu só estava passando.</p> <p>Mary: - Sim, eu reparei.</p>

			<p><i>Mary arruma a sala de casa, coloca um quadro em destaque com um desenho de George laçando a lua e uma música tocando,</i></p>	<p>Você já se decidiu?</p> <p>George: - Como é?</p> <p>Mary: - Você já se decidiu? Se vai entrar. Sua mãe me ligou e disse que você viria me visitar.</p> <p>George: - Minha mãe ligou? Como ela sabia?</p> <p>Mary: - Não disse a ela?</p> <p>George: - Não. Saí para passear. Passei por aqui por acaso. O que você vai... Saí para dar uma caminhada.</p> <p>Mary: - Vou descer mãe.</p>
--	--	--	---	---

			<p><i>a mesma que eles cantaram na noite do baile quando voltavam para a casa molhados.</i></p>	<p>Mãe: - Está bem, querida.</p> <p>Mary: - Então, vai entrar ou não vai?</p> <p>George: - Entrarei por um minuto. Não disse a ninguém que estava vindo aqui. Quando você voltou?</p> <p>Mary: - Na terça.</p> <p>George: - Onde comprou esse vestido?</p> <p>Mary: - Gostou?</p> <p>George: - É bonito.</p>
--	--	--	---	--

				<p>Pensei que iria para Nova York como Sam e os outros.</p> <p>Mary: - Trabalhei lá nas férias, mas não sei. Acho que senti saudades.</p> <p>George: - Saudades? De Bedford Falls?</p> <p>Mary: - Sim. Da minha família e...tudo o mais. Gostaria de se sentar?</p> <p>George: - Tudo bem. Só um minuto. Ainda não entendo. Não disse a ninguém que viria para cá.</p> <p>Mary: - Prefere ir embora?</p> <p>George: - Não quero ser indelicado.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Mary: - Então, sente-se</p> <p>George: - O que é isso? É uma piada? Bem, ainda sinto o cheiro de pinheiros nessa casa.</p> <p>Mary: - Obrigada. Ela canta...</p> <p>George: - O que foi? Sim...</p> <p>Mary: - Não foi ótimo, Harry e Ruth?</p> <p>George: - Sim. Foi muito bom.</p> <p>Mary:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Não gosta dela?</p> <p>George: - É claro que gosto. Ela é um doce.</p> <p>Mary: - Você não se entusiasma com casamentos?</p> <p>George: - Não. Casamento é para o Harry, o Marty, o Sam e você.</p> <p>Mãe de Mary: - Mary. Quem está aí com você?</p> <p>Mary: - George Bailey.</p> <p>Mãe de Mary: - George Bailey! O que ele quer?</p> <p>Mary: - Não sei. O que você quer?</p>
--	--	--	--	---

				<p>George: - Eu? Nada. Só entrei para me aquecer.</p> <p>Mary: - Ele está fazendo amor comigo, mãe.</p> <p>Mãe de Mary: - Mandê-o para casa. E você não saia daqui! Sam Wainwright prometeu ligar.</p> <p>George: - O que sua mãe quer dizer? Eu não vim aqui...</p> <p>Mary: - Então, por que veio?</p> <p>George: - Não sei. Você parece saber todas as respostas.</p> <p>Mary: - Por que não vai para casa?</p>
--	--	--	--	--

				<p>George: - Certo. Não sei por que vim. Boa noite!</p> <p>Mary: - Boa noite!</p> <p>Mãe de Mary: - Mary, o telefone. É o Sam.</p> <p>Mary: - Vou atender.</p> <p>Mãe de Mary: - O que está fazendo? <i>Telefone tocando...</i> Mary, ele está esperando.</p> <p>Mary: - Alô?</p> <p>George: - Esqueci meu chapéu.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Mary: - Olá Sam, como está?</p> <p>Sam: - Estou ótimo. É bom ouvir sua voz.</p> <p>Mary: - É muito gentil, Sam. Seu velho amigo, George Bailey, está aqui.</p> <p>Sam: - O velho e conservador George?</p> <p>Mary: - Sim, o velho conservador do George.</p> <p>Sam: - Ponha o na linha.</p> <p>Mary: - Um minuto. Vou chamá-lo. George!</p> <p>Mãe de Mary: - Ele não quer falar com George.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Mary: - Quer sim. Foi ele quem pediu. George, Sam quer falar com você.</p> <p>George: - Oi, Sam.</p> <p>Sam: - Olá, George Bailerofski. Grande amigo. Está roubando a minha garota?</p> <p>George: - O quê? Ninguém está roubando a garota de ninguém. Fale com a Mary.</p> <p>Sam: - Quero falar com vocês dois. Ponha Mary na extensão.</p> <p>Mary: - Minha mãe está na extensão.</p> <p>Mãe de Mary:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Não estou, não.</p> <p>Mary:</p> <p>- Vamos ouvir juntos. Venha. Estamos ouvindo, Sam.</p> <p>Sam:</p> <p>- Vou fazer um negócio que vai nos deixar ricos.</p> <p>George, lembra quando você me contou que tinha lido sobre fazer plástico de semente de soja? Era semente de chilli? Quieto. Você se lembra? De sementes de soja?</p> <p>George:</p> <p>- Claro. Sementes de soja.</p> <p>Sam:</p> <p>- Meu pai adorou a ideia. Ele vai construir a fábrica em Rochester. O que acha disso?</p>
--	--	--	--	---

				<p>George: - Rochester? Por que Rochester?</p> <p>Sam: - Por que não? Tem uma ideia melhor?</p> <p>George: - Bem, não sei. Por que não aqui? Lembra da velha fábrica de ferramentas? Pode compra-la por uma pechincha. E há muita mão-de-obra. Metade da cidade está desempregada.</p> <p>Sam: - É mesmo? Bem, direi a ele. Parece ótimo. Querida, sabia que me ajudaria. Tem outra coisa. Mary, você também está incluída. Escutem. Você tem algum dinheiro?</p>
--	--	--	--	---

				<p>George: - Dinheiro? Bem, um pouco.</p> <p>Sam: - Escutem. Quero que use cada centavo para comprar nossas ações. George, tenho um emprego para você. A não ser que esteja casado com sua velha firma. Esse é um grande negócio. Quero que se junte a mim. Mary.</p> <p>Mary: - Bem, eu...estou aqui.</p> <p>Sam: - Quer dizer a ele que essa é a grande chance de sua vida?</p> <p>Mary: - Ele diz que é a grande chance da sua vida.</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Escute bem. Não quero plástico ou grandes negócios e não quero me casar com ninguém, entendeu? Quero fazer o que eu bem entender. E você é...</p> <p>Mary.</p> <p>Mary:</p> <p>- George.</p> <p><i>Eles se beijam.</i></p> <p>Mãe de Mary:</p> <p>- Meu Deus.</p>
18	Flashback da juventude de George Bailey. Casamento	PLANO 26 Plano em George e Mary descendo as escadas.	<p><i>George e Mary se casa, em uma simples cerimônia, na casa de George.</i></p> <p><i>Está chovendo.</i></p> <p><i>Mãe de George está feliz.</i></p> <p><i>Mãe de Mary não está contente...</i></p> <p><i>George e Mary estão se beijando no banco de trás do táxi, a caminha da lua de mel.</i></p>	<p>Mãe de George:</p> <p>- Primeiro Harry, agora George. Annie, agora somos duas matronas.</p> <p>Annie (empregada):</p> <p>- Fale por si mesma, Sra. B.</p> <p>Ernie:</p> <p>- Se vocês virem um estranho por aqui, sou eu.</p>

				<p>George: - Veja, já alguém dirigindo o táxi.</p> <p>Ernie: - O policial Bert mandou isso. Para flutuarem até a terra da felicidade.</p> <p>George: - O velho Bert. Champanhe.</p> <p>Ernie: - Onde vão passar a lua-de-mel?</p> <p>George: - Para onde vamos? Olhe só. Olhe o dinheiro. Pode contar, Mary.</p> <p>Mary: - Pareço mulher de contrabandista. Vamos nos divertir.</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Ernie para o carro na rua, no meio da chuva e abre a porta.</i></p> <p><i>George e Mary olham pela janela do carro e percebem uma multidão na porta da empresa dos Bailey.</i></p> <p><i>George desce do carro e vai rumo a empresa.</i></p>	<p>- Uma semana em Nova York, uma semana em Bermuda.</p> <p>Os melhores hotéis, o melhor champanhe, o caviar mais saboroso, a música mais excitante e a mulher mais bonita.</p> <p>Ernie:</p> <p>- Incrível. E depois?</p> <p>George:</p> <p>- E depois, querida?</p> <p>Mary:</p> <p>- Depois, nada importa!</p> <p>George:</p> <p>- É isso mesmo. Venha Cá.</p> <p>Ernie:</p> <p>- Não olhem agora, mas há algo estranho acontecendo na sua firma. Nunca vi isso antes. Parece uma corrida.</p> <p>Passante:</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>A empresa está fechada, mas George abre para que todos que estão na porta debaixo da chuva entrem.</i></p> <p><i>Entra e Tio Billy está bebendo álcool.</i></p>	<p>- Ei Ernie, se tiver dinheiro ali, é melhor correr.</p> <p>Mary: - George, não vamos parar. Vamos. Só um minuto.</p> <p>Mary: - Por favor, não quero parar.</p> <p>George: - Voltarei em um minuto. Olá, pessoal. Como vão todos? Qual é o problema? Não conseguem entrar?</p>
19	Flashback da juventude de George Bailey. Dentro da empresa.	PLANO 27 Plano Geral em George dentro da empresa e com uma multidão o cercando	<i>George e Tio Billy conversam, com uma multidão os cercando.</i>	<p>George: - O que houve, Tio Billy? É feriado?</p> <p>Tio Billy: - George.</p> <p>George: - Podem entrar. Isso mesmo. Entrem todos. Cuidado Jimmy.</p>

				<p>Por que não se sentam? Há muitas cadeiras por aí. Fiquem à vontade.</p> <p>Tio Billy: - George, posso falar com você?</p> <p>George: - Por que não me ligou?</p> <p>Tio Billy: - Você tinha saído. Estamos em apuros.</p> <p>George: - O que houve? Como começou?</p> <p>Tio Billy: - O banco cobrou nosso empréstimo.</p> <p>George: - Quando? Há uma hora. Levaram todo o dinheiro.</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>Telefone toca e Tio Billy atende, é o Sr. Potter que começa a falar com George.</i></p> <p><i>As cenas intercalam entre a sala de Potter e a empresa de George.</i></p>	<p>Tio Billy: - E era menos do que devíamos.</p> <p>George: - Minha nossa!</p> <p>Tio Billy: - Fiquei com medo e fechei as portas.</p> <p>George: - A cidade enlouqueceu.</p> <p>Tio Billy: - Alô? George, é o Potter.</p> <p>Sr. Potter: - George, você fechou as portas? É verdade? Fico contente em ouvir isso. George, você está bem? Precisa da polícia?</p> <p>George: - Polícia, para quê?</p>
--	--	--	---	---

			<p><i>George desliga o telefone na cara do Sr. Potter e fica olhando o quadro com a foto do pai, na parede da sala.</i></p>	<p>Sr. Potter: - A multidão pode ficar chateada, entende? George, vou fazer de tudo para ajudá-lo nessa crise. Eu garanti ao banco que haveria fundos suficientes para pagar a dívida. O banco ficará fechado por uma semana, depois reabrirá.</p> <p>George olha para Tio Billy e diz: - Ele assumiu o banco.</p> <p>Sr. Potter: - Posso perder uma fortuna, mas vou proteger o seu pessoal. Diga para trazerem as ações. Pagarei 50 centavos por cada dólar.</p> <p>George: - Quer sempre lucrar, não é? Não dessa vez.</p> <p>Sr. Potter:</p>
--	--	--	---	--

			<p><i>George vai para recepção da empresa e encara a multidão.</i></p>	<p>- Se fechar as portas antes das 18h, nunca mais as abrirá.</p> <p>Tio Billy: - George, como foi o casamento? Queria tanto ter ido.</p> <p>George: - É, pode tirar essa fita do dedo. Lembrem-se: a situação não é tão ruim quanto parece. Tenho boas notícias pessoal. O velho Potter garantiu os pagamentos do banco. O banco reabrirá semana que vem.</p> <p>Figurante 1: - Meu dinheiro está aqui.</p> <p>Figurante 2: - Ele garantiu essa firma?</p> <p>George: - Não pedi isso.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Mary chega com Ernie e presencia George se justificando para os acionistas.</i></p>	<p>Não precisamos do Potter.</p> <p>Figurante 3: - Quero meu dinheiro.</p> <p>George: - Você não entendeu. Está pensando que o dinheiro está no cofre. O dinheiro não está aqui, está na casa do Joe. O seu vizinho. E na casa dos Kennedy, da Sra. Maitland e cem outras. Vocês lhes emprestam e eles devolvem assim que puderem. Vai cobrar deles?</p> <p>Tom: - Tenho US\$ 242 aqui. E US\$ 242 não vão quebrar ninguém.</p> <p>George: - Certo, Tom. Tudo bem. Aqui está. Assine aqui e receberá o dinheiro em 60 dias.</p>
--	--	--	---	---

				<p>Tom: - 60 dias! São os termos do contrato.</p> <p>Figurante 4: - Conseguiu seu dinheiro?</p> <p>Tom: - Não.</p> <p>Figurante 4: - Eu sim. O velho Potter pagará 50 centavos por dólar para cada ação. Dinheiro vivo.</p> <p>Tom: - O que diz?</p> <p>George: - Tom, temos que cumprir o contrato. Temos 60 dias.</p> <p>Tom: - Está bem.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George pula o balcão da recepção e vai atrás das pessoas que estão saindo para falar com Potter.</i></p>	<p>Figurante 5: - Vai até o Potter? Tom: - Melhor metade do que nada.</p> <p>George: Tom! Tom! Randall! Esperem. Escutem. Vou pedir que não façam isso. Se o Potter controlar a firma, não construiremos mais casas. Ele controla o banco e as lojas. Está atrás de nós. Por que? É simples. Estamos interferindo nos seus negócios. Ele quer que vocês morem em cortiços... pagando aluguel a ele. Você alugava uma casa do Potter. Já esqueceu o quanto pagava? Ed, ano passado, quando não pôde pagar as prestações você não perdeu sua casa. O que acha que Potter faria?</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Mary pega o dinheiro que usariam para pagar a lua-de-mel e mostra para a multidão</i></p>	<p>Não entendem o que está acontecendo? Não vêem? Potter não está vendendo. Está comprando. Porque estamos em pânico, e ele não. Ele está pechinchando. Nós podemos resistir. Temos de ficar juntos. Temos de ter fé uns nos outros.</p> <p>Figurante 6: - Meu marido está desempregado. Preciso de dinheiro.</p> <p>Figurante 7: - Como vamos viver?</p> <p>Figurante 8: - Tenho de pagar o médico.</p> <p>Figurante 9: - Preciso de dinheiro.</p> <p>Mary: - De quanto vocês precisam?</p>
--	--	--	---	--

				<p>Tenho US\$ 2.000.</p> <p>George: - Isso vai nos ajudar até o banco reabrir. Tom, de quanto precisa?</p> <p>Tom: - US\$ 242.</p> <p>George: - Não, só o necessário até o banco reabrir.</p> <p>Tom: - Quero US\$ 242.</p> <p>George: - Aqui está.</p> <p>Tom: - Isso fecha a minha conta.</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>George fica tão feliz com a resposta da Srta. Davis que a beija de alegria.</i></p>	<p>- Sua conta ainda é aqui. Isso é um empréstimo. Está bem, Ed. Ed: - Tenho US\$ 300 aqui, George.</p> <p>George: De quanto precisa até o banco reabrir? Quanto?</p> <p>Ed: - Está certo. US\$ 20.</p> <p>George: - Assim é que se fala. Obrigado Ed. Sra. Thompson, de quanto precisa?</p> <p>Sra. Thompson: - Mas o dinheiro é seu.</p> <p>George: - De quanto precisa?</p> <p>Sra. Thompson: - Posso viver com US\$ 20.</p>
--	--	--	---	---

				<p>Assinarei os papéis.</p> <p>George: - Não precisa. Eu a conheço. Pagará quando puder. Está bem. Srta. Davis.</p> <p>Srta. Davis: - Posso retirar US\$ 17,50.</p> <p>George: - Deus a abençoe. É claro. Tem 50 centavos?</p>
19	Flashback da juventude de George Bailey. Dentro da empresa.	PLANO 28 Plano Geral em George dentro da empresa com Tio Billy e a secretária	<i>Estão fazendo a contagem regressiva para as 18h, momento em que o banco fecharia de vez se não repassasse o dinheiro para as acionistas.</i> <i>Funcionários e George comemoram.</i>	<p>Tio Billy: - Sete, seis...</p> <p>George: - Vamos conseguir. Cinco, quatro, três, dois, um! Na mosca! Conseguimos! Feche a porta. Conseguimos.</p>

				<p>Olhe, ainda estamos funcionando! Temos dois dólares! Vamos beber. Vamos celebrar. Peguem os copos. Somos gênios financeiros.</p> <p>Tio Billy: - Rockefellers.</p> <p>George: - Traga uma bandeja para essas notas. Vamos guarda-las. Um brinde. A mamãe e ao papai dólar. Para continuarmos nesse negócio, é melhor terem filhos.</p> <p>Secretária: - Queria que fossem coelhos.</p> <p>George: Vamos guarda-los no cofre e ver o que acontece.</p> <p>Funcionário:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Esperem. Charutos do casamento.</p> <p>George: - Casamento... Meu Deus! Eu me casei! Onde está a Mary? Mary! Tenho de pegar um trem. O trem já partiu. O Ernie ainda está aí com o táxi?</p> <p>Secretária: - George, telefone para você.</p> <p>George: - Ligue para minha mulher. Na casa da mãe dela.</p> <p>Secretária: - A Sra. Bailey está ao telefone.</p> <p>George: Não quero a Sra. Bailey. Quero minha esposa. Sra. Bailey! É a minha mulher. Vou atender.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Mary? Alô. Sinto muito, querida. O quê? Vir para casa? Que casa? Rua Sycamore, 320. De quem é a casa? É o Walford Hotel?</p>
20	Flashback da juventude de George Bailey. Na rua e depois dentro da casa.	<p>PLANO 29</p> <p>Plano Geral em George andando à noite, debaixo da chuva rumo a casa.</p>	<i>George chega de frente a casa em que Mary passou o endereço.</i>	<p>Bert: - O cartaz é da companhia. Não vão gostar disso.</p> <p>Figurante 1: - Quer levar uma multa? Não tem um lado romântico?</p> <p>Figurante 1: - Tinha. Mas me liberei dele.</p> <p>Bert: Remédio. Quem quer ver remédio na lua-de-mel? Queremos lugares românticos, como os que George quer conhecer.</p>

			<p><i>George chega a porta da casa e vê uma placa escrito lua-de-mel.</i></p>	<p>Figurante 2 - Bert, ele está vindo.</p> <p>Bert: - Elá já vem.</p> <p>Figurante 1: - Quem?</p> <p>Bert: - O noivo. É a lua-de-mel deles. Pegue a escada.</p> <p>Figurante 1: - São patos, por acaso?</p> <p>Bert: - Pegue a escada. Ande logo.</p> <p>Figurante 1: - Já vou.</p> <p>Figurante 2: - Boa noite! “Entrêz Messiê”.</p>
--	--	--	---	---

			<p><i>George entra na casa, que está em ruínas, e seus amigos estão fantasiados de mordomo e garçom.</i></p> <p><i>Mary está fez um jantar surpresa.</i></p> <p><i>George olha a casa velha e não entende nada, enquanto Mary o aguarda na sala de jantar.</i></p> <p><i>De fora, os amigos de George e Mary lhe fazem uma seretana.</i></p>	<p><i>Som com uma música romântica ao fundo</i></p> <p>Mary: - Seja bem-vindo, Sr. Bailey.</p> <p>George: - Bem, eu... Mary, onde você...</p> <p>Mary: - Lembra da noite em que quebramos as janelas dessa casa velha? Foi isso que eu pedi.</p> <p>George: - Você é maravilhosa.</p>
--	--	--	--	---

21	Flashback de George Bailey. Ajudando uma família a se mudar de cortiço.	<p>PLANO 30</p> <p>Plano Geral na família que está mudando do cortiço.</p>	<p><i>Pessoas que moram no cortiço estão mudando para um condomínio que George construiu.</i></p> <p><i>George e Mary os ajudam carregando objetos em seu próprio carro.</i></p>	<p>Morador 1:</p> <p>- Você alugou outra casa?</p> <p>Morador 2:</p> <p>- Aluguei?</p> <p>Ouviu o que ele disse, Sr. Bailey?</p> <p>George:</p> <p>- O quê?</p> <p>Morador 2:</p> <p>- A casa é minha. Eu, Giuseppe Martini, tenho minha casa.</p> <p>Não vamos mais viver como porcos no cortiço do Potter. Marie!</p> <p>Marie.</p> <p>Venha. Traga o bebê.</p> <p>Marie:</p> <p>- Parece um sonho.</p> <p>George:</p> <p>- Eu levarei as crianças no carro.</p> <p>Está bem, crianças. Entrem.</p> <p>Um de casa vez, sentem-se ali.</p>
----	---	---	--	---

				<p>Mary:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Está bem. Podem se sentar. <p>Eu seguro o bode.</p> <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estão todos aqui?
21	Flashback de George Bailey. Ajudando uma família a se mudar de cortiço.	<p>PLANO 31</p> <p>Plano Geral no carro de George que chega ao Parque Bailey.</p>	<p><i>George e Mary chegar ao condomínio, Bailey Park, com as crianças e o bode da família italiana que conseguiu comprar a casa.</i></p> <p><i>George faz um discurso na porta da casa, juntamente com Mary.</i></p> <p><i>Sam chega de carro com sua esposa neste momento. Ostentando sucesso e riqueza.</i></p> <p><i>Mary distribui pão para todos na porta da casa entregue a família.</i></p>	<p>Trilha sonora, música italiana.</p> <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sr. E Sra. Martini, bem-vindos ao lar. <p>Sam:</p> <ul style="list-style-type: none"> - George está sempre fazendo discursos. <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lá está o Sam Wainwrigth. <p>Mary:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quem se importa. <p>Pão. Que nunca haja fome nessa casa.</p> <p>Sal. Para que a vida aqui seja sempre saborosa.</p>

				<p>George:</p> <p>- E vinho. Que a alegria e prosperidade reinem na casa. Entrem no castelo dos Martini.</p>
22	Flashback de George Bailey. Sala do Sr. Potter	<p>PLANO 32</p> <p>Plano Geral no Sr. Potter com seu funcionário e cobrador.</p>	<i>Reunião do Sr. Potter.</i>	<p>Cobrador:</p> <p>- Não é da minha conta, Sr. Potter. Sou apenas um cobrador. Mas o senhor não pode mais ignorar o Parque Bailey. Veja só.</p> <p>Telefone toca e a secretária diz:</p> <p>- O deputado Blatz está aqui.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- Dia a ele para esperar. Continue.</p> <p>Cobrador:</p> <p>- Há 15 anos, havia apenas meia dúzia de casas, o velho cemitério, campos de flores. Eu costumava caçar por lá. Hoje, há dúzias de casinhas bonitas. 90% delas pertencem aos idiotas que lhe pagavam aluguel. Potter's Field está ficando deserto.</p>

				<p>Os caipiras daqui fazem piadas sobre Davi e Golias.</p> <p>Sr. Potter: - É mesmo? Mesmo sabendo que os Bailey nunca tiveram lucro?</p> <p>Cobrador: - Sabe por quê? Os Baileys são burros. Cada uma das casas vale o dobro do que custou. Se eu fosse o senhor...</p> <p>Sr. Potter: - Não é.</p> <p>Cobrador: - Como eu disse, não é da minha conta. Mas um dia, este jovem vai pedir emprego ao George Bailey.</p> <p>Sr. Potter:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- A família Bailey está atravessada na minha garganta. Sim senhor. Venha cá.</p>
23	Flashback de George Bailey. Ainda no Park Bailey	<p>PLANO 32</p> <p>Plano Geral nos dois casais conversando.</p>	<i>Na rua do Park Bailey.</i>	<p>Sam: - Paramos para ver a nova fábrica. Nós vamos à Flórida.</p> <p>Esposa de Sam: - Por que eles não vem conosco?</p> <p>Sam: - Claro. Por que vocês não viajam conosco?</p> <p>George: - Não posso me ausentar.</p> <p>Sam: - Você se mata de trabalhar. Ofereci ao George sociedade nos plásticos. Mas ele recusou.</p> <p>George: - Não precisa me lembrar, Sam.</p>

			<p><i>Sam vai embora e George e Mary ficam pensativos...entrando em seu velho carro. Obviamente refletem em como a vida deles seria se tivessem investido o dinheiro que tinham na fábrica de plástico, em vem de casarem e depois ajudarem a financiadora.</i></p>	<p>Sam: - Acho melhor irmos andando.</p> <p>Esposa de Sam: - Fico feliz em conhece-la, Mary.</p> <p>George: - Foi um prazer.</p> <p>Sam: - Até logo, George. Até logo, Mary.</p> <p>Mary: - Divirtam-se</p> <p>George: - Obrigado pela visita.</p>
24	Flashback de George Bailey. Sala do Sr. Potter	<p>PLANO 33</p> <p>Plano Geral na sala de Potter.</p>	<p><i>Sala do Sr. Potter, com George fumando um charuto e conversando com ele.</i></p> <p><i>George senta numa cadeira que propositalmente o deixa menor que o Sr. Potter, que é invalido.</i></p>	<p>George: - Obrigado. Ótimo charuto, Sr. Potter.</p> <p>Sr. Potter: - Gostou? Mandarei uma caixa.</p>

				<p>George:</p> <p>- Sei que vou descobrir mais cedo ou mais tarde, mas o que o senhor quer falar comigo?</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- George, é por isso que gosto de você.</p> <p>George, sou velho e a maioria das pessoas me odeia, mas como não gosto delas, estamos quites.</p> <p>Você sabe que controlo quase tudo nessa cidade, com exceção da sua firma.</p> <p>Sabe também que há anos tento assumir o seu controle ou destruí-la, mas não tenho tido sorte.</p> <p>Você sempre me impediu.</p> <p>Na verdade, você me derrotou, George.</p> <p>Como todos aqui sabem, isso não é pouca coisa.</p> <p>Lembre-se do que aconteceu na depressão.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George está olhando decepcionado com sua vida para o Sr. Potter.</i></p>	<p>Nós fomos os únicos a manter a cabeça fria. Você salvou a sua firma. Eu salvei o resto.</p> <p>George: - A maioria das pessoas diria que roubou o resto.</p> <p>Sr. Potter: - Os invejosos dizem isso, George. Os idiotas. Eu expliquei minha posição claramente. Vamos examinar a sua posição. É um homem jovem, de 28 anos. Ganha uns US\$ 40 por semana.</p> <p>George: US\$ 45.</p> <p>Sr. Potter: - Depois de dar dinheiro para sua mãe e pagar as contas, deve sobrar 10 dólares. Se economizar.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George fica tão chocado com a proposta, que até deixa o charuto que estava fumando cair sob a cadeira.</i></p>	<p>Quando tiver filhos, não conseguirá economizar nem mesmo isso.</p> <p>Se esse homem de 28 anos fosse um caipira comum diria que estava indo bem. Mas George Bailey não é um caipira comum.</p> <p>Ele é inteligente, esperto, ambicioso e odeia seu trabalho.</p> <p>Ele odeia a firma quase tanto quanto eu.</p> <p>É alguém que tem vontade de sair dessa cidade desde que nasceu.</p> <p>Ele era o mais inteligente, mas foram seus amigos que viajaram para longe, porque ele está amarrado.</p> <p>Preso aqui, desperdiçando a vida, servindo de babá para comedores de alho.</p> <p>Descrevi bem a situação ou acha que exagerei?</p> <p>George:</p> <p>- O que o senhor quer?</p> <p>Sr. Potter:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- O que eu quero? Quero contratar você.</p> <p>George: - Quer me contratar?</p> <p>Sr. Potter: - Quero que dirija meus negócios e propriedades. George, terá um salário inicial de US\$ 20.000 ao ano.</p> <p>George: - US\$ 20.000?</p> <p>Sr. Potter: - Não gostaria de morar na casa mais bonita da cidade? Comprar roupas bonitas para sua mulher? Viajar a negócios para Nova York? Talvez até para a Europa. Não gostaria de tudo isso?</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Se eu gostaria? Está mesmo falando comigo? Esse sou eu. Lembra? George Bailey.</p> <p>Sr. Potter: George Bailey, sim... Chegou a hora do George Bailey. Contanto que ele tenha o bom senso de aceitar.</p> <p>George: - Puxa vida. O que aconteceria com a firma?</p> <p>Sr. Potter: - Que coisa! Você tem medo do sucesso? Ofereço um contrato de três anos. US\$ 20.000 por ano. Começando hoje. Aceita ou não?</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George aperta a mão do Sr. Potter e em seguida olha para sua própria mão, refletindo sobre o acordo que acabava de firmar.</i></p>	<p>- Sr. Potter, sei que devia agarrar essa chance, mas será que poderia me dar 24 horas para pensar?</p> <p>Sr. Potter: - Claro. Vá para casa e converse com a a sua mulher.</p> <p>George: - É o que quero fazer.</p> <p>Sr. Potter: - Vou preparar o contrato.</p> <p>George: - Está bem.</p> <p>Sr. Potter: - Certo, George?</p> <p>George: - Certo, Sr. Potter. Não, espere um minuto. Não preciso de 24 horas. Nem falar com ninguém.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Já sei a resposta. É não! Droga. O senhor fica aqui tecendo a sua teia e acha que o mundo gira ao seu redor. Mas não gira. No plano geral da humanidade, o senhor não passa de uma aranha miserável. E isso vale para você também! E para você também!</p>
25	Flashback de George Bailey. Quarto de George e Mary.	<p>PLANO 34</p> <p>Plano Geral em George vendo Mary dormir.</p>	<p><i>George está em sua casa, entrando no quarto e vê Mary dormindo.</i></p> <p><i>Tem flaschbacks da reunião com Potter.</i></p>	<p><i>Sr. Potter:</i></p> <p><i>- Gostaria de morar na casa mais bonita da cidade?</i></p> <p><i>Comprar roupas para sua mulher?</i></p> <p><i>Viajar a negócios para Nova York?</i></p> <p><i>Talvez até para a Europa?</i></p> <p><i>George:</i></p> <p><i>- Eu sei o eu vou fazer amanhã, depois, e no próximo ano.</i></p> <p><i>Vou sacudir a poeira do corpo e vou conhecer o mundo</i></p> <p><i>Vou construir aeroportos e arranha-céus de 100 andares.</i></p>

				<p><i>Vou construir uma ponte de 2km</i></p> <p><i>O que você quer, Mary?</i></p> <p><i>Quer a lua?</i></p> <p><i>É só dizer. Eu a laçarei e a trarei até aqui.</i></p> <p>George:</p> <p>- Oi.</p> <p>Mary:</p> <p>- Oi.</p> <p>George:</p> <p>- Mary Hacth.</p> <p>Por que você aceitou se casar comigo?</p> <p>Mary:</p> <p>- Para não virar solteirona.</p> <p>George:</p> <p>- Poderia ter casado com Sam ou com qualquer outro.</p> <p>Mary:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Não queria me casar com qualquer outro. Quero que meu bebê se pareça com você.</p> <p>George: - Nem tivemos lua-de-mel. Eu prometi que... Seu o quê?</p> <p>Mary: - Meu bebê.</p> <p>George: - Seu... Mary, você está grávida?</p> <p>Mary: - George Bailey laçou a cegonha.</p> <p>George: - Lacei a cegonha? Quer dizer que você está ... É menino ou menina?</p>
--	--	--	--	--

26	Flashback de George Bailey. Rua da cidade	<p>PLANO 35</p> <p>Plano Geral em George andando pelas ruas.</p>	<p><i>Anjo José fazendo a narração da vida de Bailey para Clarence.</i></p> <p><i>Cenas de George no trabalho e Mary dando a luz aos filhos são mostradas.</i></p> <p><i>2ª Guerra Mundial – é mostrada uma placa: Centro de alistamento recepção de recrutas.</i></p> <p><i>Depois são cenas os homens no quartel, se alistando, lutando</i></p>	<p>José:</p> <p>- Você já deve ter adivinhado que George nunca saiu de Bedford Falls.</p> <p>Clarence:</p> <p>- Não...</p> <p>José:</p> <p>- Mary teve um menino. Depois, ela teve uma menina. Todos os dias, ela tentava fazer da velha casa um lar. Todas as noites, George voltava tarde do escritório. Potter estava pressionando. Então, a guerra começou. A Sra. Bailey e a Sra. Hatch entraram para a Cruz Vermelha. Mary teve mais dois bebês, mas ainda achava tempo para ajudar. Sam Wainwright fez uma fortuna vendendo plástico para aviões. Potter chefiava o alistamento. O Sr. Gower e Tio Billy vendiam bônus de guerra.</p>
----	---	---	---	--

				<p>Bert, o policial, foi ferido na África e recebeu a Estrela de Prata.</p> <p>Ernie, o taxista, foi para-quedaista na França.</p> <p>Marty ajudou a capturar a ponte Remagen.</p> <p>Harry Bailey superou todos eles. Foi piloto da marinha e abateu 15 aviões.</p> <p>Dois desses aviões iam atacar um barco cheio de soldados.</p> <p>Clarence: - Sim, mas e o George?</p> <p>José: - George? Dispensado por causa do ouvido, George lutou em Bedford Falls.</p> <p>George: - Esperem aí! Não sabem que estamos em guerra? Foi supervisor de ataques aéreos. Foi coletor de papel, lixo e borracha.</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>George mostra um jornal para Ernie.</i></p> <p><i>George distribui o jornal a todos.</i></p> <p><i>A cidade está em festa e sendo enfeitada para a chegada de Harry Bailey.</i></p>	<p>Como todo mundo, ele chorou e rezou no dia da vitória na Europa. No dia da vitória no Japão, ele chorou e rezou novamente.</p> <p>Outro anjo: - José, mostre o que aconteceu hoje.</p> <p>José: - Sim, senhor. Esta manhã, véspera do Natal, às 10h de Bedford Falls.</p> <p>George: - Ernie, veja isto. <i>O presidente condecora Harry Bailey.</i></p> <p>Ernie: - Vai nevar novamente.</p> <p>George: - O que está dizendo? Veja a manchete.</p> <p>Ernie: - Eu sei, George. É fantástico.</p>
--	--	--	---	--

				<p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comandante Harry Bailey. - Sr. Gower, veja isso. <p>Esse é para você. Esse é para você. E esse é para você. Até logo.</p> <p><i>Trilha sonora predominantemente militar.</i></p>
26	Flashback de George Bailey. Firma dos Bailey.	<p>PLANO 36</p> <p>Plano Geral em George chegando em sua firma e distribuindo o jornal em que Harry saiu.</p>	<i>Firma de George, recepção.</i>	<p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Extra! Leiam tudo! <p>Eustace - Funcionário da firma:</p> <ul style="list-style-type: none"> - George, é o Harry, ligando de Washington. <p>É a cobrar. Tudo bem?</p> <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - É claro. Ele é um herói. <p>Harry! Seu moleque danado! Parabéns.</p> <p>Como está a mamãe? É mesmo? Mamãe almoçou com a mulher do presidente.</p>

			<p><i>Na recepção da firma, tem um homem esperando pacientemente que alguém fale com ele.</i></p>	<p>O que comeram? Devia ver o que estão preparando na cidade. Mamãe virá no avião da marinha hoje à tarde. Pode chamar o Tio Billy?</p> <p>Eustace: - Ele foi ao banco.</p> <p>George: - Ele não está aqui agora, mas...</p> <p>Eustace: - George, aquele homem está aí.</p> <p>George: - Que homem?</p> <p>Eustace: - O fiscal do banco.</p> <p>George: - Harry, fale com o Eustace. Eu já volto. Bem...</p>
--	--	--	---	---

			<p><i>George leva o fiscal para sua sala.</i></p>	<p>Bom dia.</p> <p>Carter – fiscal do banco: - Carter, fiscal do banco.</p> <p>George: - Sr. Carter, Feliz Natal. Estamos todos muito felizes. Meu irmão recebeu a Medalha de Honra do congresso.</p> <p>Sr. Carter: - Isso acontece. Espero que tenha sido um bom ano.</p> <p>George: - Um bom ano? Cá entre nós, estamos quebrados.</p> <p>Sr. Carter: - Muito engraçado.</p> <p>George: - Venha comigo, Sr. Carter.</p>
--	--	--	---	--

				<p>Sr. Carter:</p> <p>- Mas não ficaria surpreso, se aceita interurbanos a cobrar.</p> <p>Secretária da firma:</p> <p>- Devemos desligar?</p> <p>George:</p> <p>- Não. Ele quer falar com o tio Billy.</p> <p>Sr. Carter:</p> <p>- Gostaria de terminar antes da noite. Quero passar o natal com minha família.</p> <p>George:</p> <p>- Não o culpo. Vamos resolver isso.</p>
26	Flashback de George Bailey. Banco do Sr. Potter.	PLANO 37 Plano Geral em Tio Billy no banco.	<i>Seção de depósitos do banco do Sr. Potter. Ele confere o dinheiro e depois se distrai com o Sr. Potter, o entregando sem querer o dinheiro que faria o depósito de pagamento de um empréstimo da firma.</i>	<p>Tio Billy <i>falando com ele mesmo</i>:</p> <p>- 24 de dezembro. US\$ 8.000. Bom dia, Sr. Potter. Quais são as novidades?</p> <p><u>Ele pega o jornal e lê:</u> <i>“Harry Bailey recebe medalha do congresso”</i></p>

				<p>Não e um dos Bailey? Ninguém pode com os Bailey. Não é, Sr. Potter?</p> <p>Sr. Potter: - E o bobo do George, como se sente?</p> <p>Tio Billy: - Está com inveja. Ele só perdeu três botões na guerra. É claro que teria ganho duas medalhas se tivesse lutado.</p> <p>Sr. Potter: - Ouvido ruim.</p> <p>Tio Billy: - Sim. Algumas pessoas, como George, tiveram de ficar. Nem todos os soldados estavam na Alemanha e no Japão.</p>
--	--	--	--	--

26	Flashback de George Bailey. Banco do Sr. Potter.	<p>PLANO 38</p> <p>Plano Geral em Tio Billy no banco.</p>	<p><i>Tio Billy vai até o caixa fazer o depósito e se dá conta de que perdeu o dinheiro.</i></p> <p><i>Tio Billy percebe que perdeu o dinheiro e começa procurar em todos os lugares que passou.</i></p>	<p>Caixa do banco: - Bom dia Sr. Bailey.</p> <p>Tio Billy: - Bom dia.</p> <p>Caixa do banco: - Acho que esqueceu algo.</p> <p>Tio Billy: - Algo?</p> <p>Caixa do Banco: - Sim. Não veio fazer um depósito?</p> <p>Tio Billy: - É claro.</p> <p>Caixa do Banco: - É costume trazer dinheiro.</p> <p>Tio Billy: - Droga.</p>
----	--	--	--	--

26	Flashback de George Bailey. Banco do Sr. Potter.	PLANO 39 Plano Geral no Sr. Potter.	<i>Sr. Potter percebe que está com o dinheiro perdido e tenta tirar vantagem da situação. Vê Tio Billy procurando o dinheiro e desiste de devolver.</i>	Sr. Potter: - Leve-me de volta. Depressa. Vamos. Rápido. Vamos voltar.
26	Flashback de George Bailey. Ruas com neve.	PLANO 40 Plano Geral no Tio Billy procurando o dinheiro pelas ruas cobertas por neve.	<i>Tio Billy nas ruas procurando o dinheiro.</i>	
26	Flashback de George Bailey. Firma.	PLANO 40 Plano Geral no George com o fiscal do banco.	<i>Tio Billy chega na firma e conta o ocorrido para o George.</i> <i>Violet chega.</i>	George: - Fique à vontade. Vou trazer os livros. Olá, Vi. Violet: - Posso falar com você? George: - Claro. Espere naquela sala. Tio Billy, Harry está ao telefone. Secretária da firma: - Depressa, Tio Billy.

				<p>É interurbano de Washington.</p> <p>Eustace: - É o Harry no telefone. O seu sobrinho, lembra?</p> <p>Tio Billy: - Olá Harry. Sim. Está tudo bem. Sim... <u>Ele desliga o telefone e começa a falar consigo mesmo.</u> Esses US\$ 8.000 devem estar em algum lugar.</p>
26	Flashback de George Bailey. Firma.	<p>PLANO 41</p> <p>Plano Geral no George com Violet na firma.</p>	<p><i>George tinha um dinheiro amassado do próprio bolso e dá para Violet.</i></p>	<p>George: - Está bem. Aqui está.</p> <p>Violet: - Seu eu tivesse algum caráter...</p> <p>George: - É preciso caráter para deixar uma cidade e recomeçar.</p>

				<p>Violet: - Não, George. Não.</p> <p>George: Pronto. Está dura, não está?</p> <p>Violet: - Eu sei.</p> <p>George: Vai penhorar as peles? Ou vai andar até nova York? Sabe quanto vai pagar pelo aluguel?</p> <p>Violet: - Está bem.</p> <p>George: - É um empréstimo. É o meu negócio. Além disso, você arrumará um emprego. Boa sorte.</p> <p>Violet:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Tenho sorte de conhece-lo George Bailey.</p> <p>George: - Dia olá para Nova York por mim. Mande notícias de vez em quando.</p> <p>Feliz Natal Vi.</p> <p>Violet: - Feliz Natal, George.</p> <p>Sr. Carter: - Sr. Bailey...</p> <p>George: - Desculpe. Já vou para aí. O Tio Billy está aqui?</p> <p>Tio Billy: - O que está havendo?</p> <p>George: - O fiscal do banco está aqui.</p> <p>Tio Billy:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Ele está aqui?</p> <p>George: - Está. Ele quer ver as contas. Qual é o problema?</p> <p>Tio Billy: - Venha cá.</p> <p>George: - Eustace, venha cá. Viu o Tio Billy com algum dinheiro ontem?</p> <p>Eustace: - Ele estava contando dinheiro, antes de fecharmos.</p>
26	Flashback de George Bailey. Ruas da cidade.	<p>PLANO 41</p> <p>Plano Geral no George Tio Billy.</p>	<p><i>Estão procurando o dinheiro perdido.</i></p> <p><i>Sr. Potter olha pela janela o movimento de George com Tio Billy pelas ruas.</i></p>	<p>George: - Comprou alguma coisa?</p> <p>Tio Billy: -Nada, nem chicletes.</p> <p>George:</p>

				- Vamos refazer todos os seus passos desde que saiu.
26	Flashback de George Bailey. Escritório na firma.	PLANO 41 Plano Geral no George Tio Billy.	<i>Estão procurando o dinheiro perdido. George e Tio Billy estão na firma procurando o dinheiro.</i> <i>George já está nervoso, com muita raiva.</i>	George: - Você pôs o envelope no bolso? Tio Billy: - Talvez. George: - Talvez não serve. Temos de encontrar o dinheiro. Sabe o que vai acontecer se não o encontrarmos? Tem algum esconderijo onde possa ter guardado o dinheiro? Tio Billy: - Procurei pela casa inteira, até nos quartos... George: - Escute. Pense. Tio Billy:

			<p><i>George sai revoltado da firma. E Tio Billy está chorando.</i></p>	<p>- Não consigo pensar mais, George.</p> <p>George:</p> <p>- Onde está o dinheiro, seu velho tolo e estúpido? Onde está? Não sabe o que isso significa? Significa a falência, escândalo e prisão. É isso que significa. Um de nós vai para a cadeia. E não serei eu.</p>
27	Flashback de George Bailey, na casa dele.	<p>PLANO 41</p> <p>Plano Geral em George e sua família.</p>	<p><i>Casa de George, crianças estão na sala, tocando piano, arrumando a árvore de natal e fazendo dever de casa.</i></p> <p><i>Mary cuida da ordem de tudo e do jantar. Aponta para árvore e pergunta o que George, que está com raiva, acha.</i></p> <p><i>Ele não dá moral e espirra, pois está coberto de neve.</i></p>	<p>Mary:</p> <p>- Olá, querido.</p> <p>Crianças em coro:</p> <p>- Olá, papai.</p> <p>Mary:</p> <p>- Trouxe a guirlanda?</p> <p>George:</p> <p>- Que guirlanda?</p>

				<p>Mary: - A guirlanda de Natal para a janela.</p> <p>George: - Esqueci no escritório.</p> <p>Mary: - Está nevando?</p> <p>George: - Está.</p> <p>Mary: - Onde está seu casaco?</p> <p>George: - Esqueci no escritório.</p> <p>Mary: - O que houve?</p> <p>George: - Não houve nada. Está tudo bem.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George pega um de seus filhos e o abraça chorando.</i></p>	<p>Mary: - Vamos. Coloque a estrela ali, bem no alto. Certo. Agora ponha algo naquele galho vazio. Que ótimas notícias sobre o Harry! Ficamos famosos, George. Recebi 50 telefonemas sobre o banquete. Sua mãe está tão feliz. Ela...</p> <p>George: - Ela precisa tocar a mesma coisa?</p> <p>Filha 2: - Estou praticando para a festa, papai.</p> <p>Filho 1: - Mamãe nos deixou ficar acordados até a meia-noite.</p> <p>Filho 3: - Vai cantar, papai?</p> <p>Mary:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- É melhor se trocar. As famílias vão chegar logo.</p> <p>George: - Famílias! Não quero as famílias aqui!</p> <p>Mary: - Venha comigo enquanto preparo o jantar.</p> <p>Filho 3: - Desculpe.</p> <p>Mary: - Teve um dia difícil?</p> <p>George: - Foi um dia lucrativo para os Bailey.</p> <p>Filho 1: - Papai, os Brown têm carro novo. Devia ver.</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Por quê? Não gosta do nosso carro?</p> <p>Filho 1: - Gosto.</p> <p>Mary: - Está desculpado. Agora, vá ver se a Zuzu quer algo.</p> <p>George: - Zuzu? O que há com a Zuzu?</p> <p>Mary: - Ela pegou um resfriado voltando da escola. Ganhou uma flor e não fechou o casaco para não estragá-la.</p> <p>George: - É dor de garganta?</p> <p>Mary: - Resfriado. O médico...</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- O médico esteve aqui?</p> <p>Mary: - Eu o chamei por precaução.</p> <p>George: - Ela está com febre?</p> <p>Mary: - Só um pouco. Logo ficará bem.</p> <p>George: - É essa casa velha. Não sei como nós não pegamos pneumonia. É cheia de correntes de ar. Seria melhor morarmos na geladeira. Por que temos de viver aqui, nessa cidade miserável?</p> <p>Mary: - George, qual é o problema?</p> <p>George: - Tudo.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Acha que somos felizes? Por que tivemos tantos filhos?</p> <p>Filho 1: - Pai, como se escreve incenso?</p> <p>George: - Pergunte à sua mãe.</p> <p>Mary: - Aonde vai?</p> <p>George: - Vou ver a Zuzu.</p> <p>Filho 1: - Preciso escrever para a peça de amanhã.</p>
27	Flashback de George Bailey, na casa dele.	<p>PLANO 41</p> <p>Plano Geral em George e Zuzu.</p>	<i>George está no quarto da filha.</i>	<p>Zuzu: - Oi, papai.</p> <p>George: - O que aconteceu com você?</p> <p>Zuzu:</p>

				<p>- Ganhei uma flor.</p> <p>George: - Espere aí. Aonde pensa que vai? Zuzu: - Quero dar uma bebida à minha flor.</p> <p>George: - Pode deixar que o papai faz isso.</p> <p>Zuzu: - Olhe, papai. Cole.</p> <p>George: - Está bem. Deixe-me ver. Vou colar a flor. Pronto. Está nova em folha. Vamos por na água. Pode me fazer um favor? Zuzu: - O que?</p>
--	--	--	--	---

				<p>George:</p> <p>- Tente dormir um pouco.</p> <p>Zuzu:</p> <p>- Não estou com sono. Quero olhar minha flor.</p> <p>George:</p> <p>- Eu sei, mas você tem de dormir. Pode sonhar com ela. Com um jardim inteiro.</p> <p>Zuzu:</p> <p>- É mesmo?</p>
27	Flashback de George Bailey, na casa dele.	<p>PLANO 42</p> <p>Plano Geral na família na sala.</p>	<i>O telefone toca e Mary Atende.</i>	<p>Mary:</p> <p>- Olá!</p> <p>Sim, é a Sra. Bailey. Obrigada. Ela vai ficar bem. O médico disse que ela estará boa na hora da ceia.</p> <p>George:</p> <p>- É a professora da Zuzu?</p> <p>Mary:</p>

			<p><i>É a professora de Zuzu.</i> <i>Mary tenta impedir, mas George é grosseiro com ela.</i></p>	<p>- Sim.</p> <p>George:</p> <p>- Quero falar com ela.</p> <p>Alô. Sra. Welsh?</p> <p>Sou George Bailey, pai da Zuzu.</p> <p>Que tipo de professora deixa uma aluna ir para a casa seminua?</p> <p>Talvez pegue pneumonia por sua causa.</p> <p>É para isso que pago impostos?</p> <p>Para ter professores como você?</p> <p>Estúpidas que deixam os alunos voltar para casa sem casaco.</p> <p>Talvez meus filhos não sejam bem-vestidos.</p> <p>Essa estúpida...</p> <p>Mary:</p> <p>- Alô, Srta. Welsh, queria pedir desculpas.</p> <p>Ela desligou.</p> <p>George:</p> <p>- Eu é que vou desliga-la!</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>George é grosso com os filhos e Mary.</i></p> <p><i>George fica nervoso e começa a destruir suas maquetes de projetos que gostaria de realizar.</i></p> <p><i>Mary fica chocada e triste.</i></p> <p><i>Crianças começam a chorar.</i></p>	<p>Marido da professora, Mr. Welsh: - Vou dar uma surra em você!</p> <p>George pega o telefone da mão de Mary e diz: - O que foi? Alô, quem fala? Mr. Welsh. Ótimo. Gostaria de dizer o que acho da sua mulher. Pare! Eu cuido disso. Alô? Alô? Vai mesmo? Se acha que é homem o bastante... Alô?</p> <p>Filho 1: - Pai, como se escreve aleluia?</p> <p>George: - Não sou um dicionário. Pare! Ainda não aprendeu essa melodia idiota? Já tocou isso mil vezes.</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>George sai de casa e Mary faz um telefonema.</i></p>	<p>Agora, pare! Desculpe, Mary. Jane, sinto muito. Não queria dizer isso. Pode continuar a praticar. Pete, por favor me desculpe. Sinto muito. O que queria saber?</p> <p>Peter: - Nada, papai.</p> <p>George: - Qual é o problema com vocês? Jane, pedir que praticasse. Então, toque!</p> <p>Jane: - Papai...</p> <p>Mary: - George, por que está maltratando as crianças? Por que não...</p> <p>George:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Mary...</p> <p>Mary: - Bedford 247, por favor.</p> <p>Pete: - Papai está em apuros?</p> <p>Mary: - Sim, Pete.</p> <p>Jane: - Devo rezar por ele?</p> <p>Mary: - Sim, reze muito.</p> <p>Tommy: - Eu também?</p> <p>Mary: - Você também, Tommy. Alô? Tio Billy?</p>
--	--	--	--	---

28	Flashback de George Bailey, no escritório do Sr. Potter	<p>PLANO 43</p> <p>Plano Geral na sala do banco.</p>	<p><i>George recorre ao Sr. Potter para pedir ajuda.</i></p>	<p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estou em dificuldades, Sr. Potter. Preciso de ajuda. Por causa de um imprevisto, há uma diferença nas contas. O fiscal do banco veio hoje. Tenho de levantar US\$ 8.000. <p>Sr. Potter:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Por isso havia repórteres procurando você. <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Repórteres? <p>Sr. Potter:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Eles me ligaram da sua firma. Também há alguém da promotoria à sua procura. <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Por favor, me ajude, Sr. Potter. Vai me ajudar? O que será da minha família? Pagarei os juros que pedir.
----	---	---	--	---

				<p>Se ainda quiser a firma...</p> <p>Sr. Potter: - Então, há um problema nos livros de contabilidade?</p> <p>George: - Não á nada errado com a contabilidade. Eu perdi US\$ 8.000.</p> <p>Sr. Potter: - Você perdeu US\$ 8.000.</p> <p>George: - Perdi.</p> <p>Sr. Potter: - Você avisou a polícia?</p> <p>George: - Não quero publicidade. Harry chega amanhã.</p> <p>Sr. Potter:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Eles vão acreditar nisso! Andou especulando com o dinheiro da firma?</p> <p>George: - Não, senhor.</p> <p>Sr. Potter: - Então, tem uma amante? Todos sabem que você deu dinheiro à Violet Bick.</p> <p>George: - O quê?</p> <p>Sr. Potter: - Não que eu me importe, mas por que me procurou? Por que não procurou Sam Wainwright?</p> <p>George: - Ele está na Europa.</p> <p>Sr. Potter:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- E seus outros amigos?</p> <p>George:</p> <p>- Sabe que eles não tem tanto dinheiro. Só o senhor pode me ajudar.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- Veja só. De repente, fiquei importante. Que tipo de garantias oferece? Você tem ações?</p> <p>George:</p> <p>- Não, senhor.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- Bônus? Imóveis? Títulos?</p> <p>George:</p> <p>- Tenho um seguro de vida. Vale US\$ 15.000.</p> <p>Sr. Potter:</p> <p>- E qual é a liquidez?</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Com a fala do Sr Potter sobre George valer mais morto do que vivo, o mesmo escuta mais algumas ofensas e sair da sala do banco correndo.</i></p>	<p>George: - US\$ 500.</p> <p>Sr. Potter: - US\$ 500? E quer um empréstimo de US\$ 8.000? Olhe só para você. Você era tão arrogante. Achava que podia conquistar o mundo. Você me chamou de “velho frustrado e doente”. Pois você não passa de um jovem frustrado e doente. Um bancário miserável, rastejando pela minha ajuda. Sem garantias, sem ações, sem bônus. Nada a não ser uma droga de apólice de seguro. Você vale mais morto do que vivo. Por que não pede ajuda aos pobres de que tanto gosta? Peça os US\$ 8.000.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Sabe por que? Porque eles o expulsariam da cidade.</p> <p>Vou dizer o que farei por você, George.</p> <p>Como o fiscal estadual já está aqui e eu sou acionista da sua firma eu vou mandar prendê-lo.</p> <p>Por apropriação indébita e malversação de fundos.</p> <p>Está bem, George, pode ir.</p> <p>Não pode se esconder nessa cidade.</p> <p>Bill? Aqui é o Potter.</p>
29	Flashback de George Bailey, na rua.	<p>PLANO 44</p> <p>Travelling acompanhando George.</p>	<p><i>George caminha pelas ruas cidade sobe uma tempestade de neve.</i></p>	
30	Flashback de George Bailey, na rua.	<p>PLANO 44</p> <p>Close – up na fachada de um bar</p>	<p><i>George chega um bar da cidade e está bebendo.</i></p> <p><i>George está refletindo e faz uma oração.</i></p>	<p>Figurantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Feliz Natal. <p>Vico feliz em vê-los.</p> <p>O que acha de um bom espagete?</p> <p>George:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deus...

			<p><i>Sr. Welsh dá um soco em George.</i></p>	<p>Meu Pai do céu, não sou de rezar, mas se você estiver aí em cima e me ouvir, mostre-me uma saída. Estou no fim das minhas forças. Mostre-me uma saída, Deus.</p> <p>Barmen: - Você está bem, George? Quer que alguém o leve para casa?</p> <p>Figurante: - Por que está bebendo tanto, amigo? Vá para casa, Sr. Bailey. Hoje é véspera de Natal.</p> <p>Sr. Welsh: - Bailey? Que Bailey?</p> <p>Barmen: - Esse é o Sr. George Bailey.</p> <p>Sr. Welsh: - Nunca mais fale com minha mulher daquele jeito. Ela chorou por uma hora.</p>
--	--	--	---	---

				<p>Já basta o que ela atura das crianças. Você tinha de gritar com ela!</p> <p>Figurante: - Saia!</p> <p>Sr. Welsh: - Espere. Vou pagar o drinque.</p> <p>Barmen: - Cai fora! Você bateu no meu melhor amigo. Você está bem, George?</p> <p>George: - Quem era ele?</p> <p>Figurante: - Ele já foi. O nome dele é Welsh.</p> <p>Barmen: - Ele não virá mais ao meu bar.</p> <p>George: - Isso é que dá rezar.</p>
--	--	--	--	---

				<p>Figurante: - É a última vez que ele vem aqui. Entendeu, Nick?</p> <p>George: - Onde está meu seguro de vida? Aqui está.</p> <p>Figurante: - Não saia assim, Sr. Bailey. Não está bem. Sente-se e descanse. Por favor, não vá assim. Por favor!</p>
31	<p>Flashback de George Bailey, andando de carro.</p> <p>Assim que Clarence chega nas cenas, não será mais flashback.</p>	<p>PLANO 44</p> <p>Plano Geral acompanhando o carro de George.</p>	<p><i>Ruas em meio a tempestade de neve.</i></p> <p><i>George está bêbado e bate o carro em uma árvore.</i></p> <p><i>George é quase atropelado.</i></p>	<p>Figurante: - O que está fazendo? Veja o que você fez? Meu bisavô plantou essa árvore. Ei você! Volte aqui, seu bêbado idiota! Tire seu carro daqui!</p> <p>Motorista carro militar: - O que há com você?</p>

			<p><i>George chega ao parapeito de uma ponte, pensando em se jogar.</i></p> <p><i>Clarence chega na ponte.</i></p> <p><i>George olha par aos lados, não vê ninguém e ensaia para se jogar.</i></p> <p><i>Ele percebe que algo caiu na água e fica observando.</i></p> <p><i>É Clarence que se joga antes e George pula na água em seguida para salvá-lo.</i></p> <p><i>Guarda do mirante da ponte aparece para ver o que está acontecendo, com uma lâmpada.</i></p> <p><i>Clarence é salvo e os três vão para o mirante para se aquecerem e secarem suas roupas.</i></p>	<p>Olhe por onde anda.</p> <p>Clarence: - Socorro! Socorro! Não deu tempo de arrumar roupas de baixo modernas. Ganhei essas da minha mulher. Passei desta para melhor com elas. Tom Sawyer está secando. Deviam ler o novo livro do Mark Twain.</p> <p>Guarda: - Como foi que você caiu?</p> <p>Clarence: - Eu não caí. Pulei para salvar o George.</p> <p>George: - O que? Para me salvar?</p> <p>Clarence: - E salvei. Você desistiu da ideia.</p>
--	--	--	--	--

				<p>George: - Desisti do que?</p> <p>Clarence: - Do suicídio.</p> <p>Guarda: - Aqui, é contra a lei cometer suicídio.</p> <p>Clarence: - De onde vim, também é.</p> <p>Guarda: - De onde você vem?</p> <p>Clarence: - Do Céu. Tive que agir rápido. Foi por isso que pulei. Sabia que tentaria me salvar. Foi assim que o salvei.</p> <p>George: - Muito engraçado.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Clarence: - Seu lábio está sangrando.</p> <p>George: - Levei um murro no queixo em resposta à minha oração.</p> <p>Clarence. Não, George. Eu sou a resposta à sua oração. Foi por isso que me mandaram para cá.</p> <p>George: - Como sabe meu nome?</p> <p>Clarence: - Sei tudo sobre você. Vi você crescer.</p> <p>George: - Você é vidente?</p> <p>Clarence: - Não.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Guarda se assusta com as respostas de Clarence, cai da cadeira e sai do mirante.</i></p>	<p>George: - Quem é você?</p> <p>Clarence: - Clarence Oddoby. AS2</p> <p>George: - Oddoby. AS2. O que é AS2?</p> <p>Clarence: - Anjo de Segunda Classe.</p> <p>Guarda: - O quê?</p> <p>Clarence: - Até mais, meu amigo.</p> <p>George: - Puxa vida. Gostaria de saber o que o Martini pôs no meu drinque. O que há com você?</p>
--	--	--	--	--

				<p>O que disse há pouco? Por que você me salvou?</p> <p>Clarence: - Fui mandado aqui para isso. Sou seu anjo da guarda.</p> <p>George: - Não me surpreenderia.</p> <p>Clarence: - É ridículo pensar em se matar por US\$ 8.000.</p> <p>George: - Como pode saber isso? Quem é você?</p> <p>Clarence: - Eu já disse. Sou seu anjo da guarda. Sei tudo sobre você.</p> <p>George: - Você parece com o tipo de anjo que eu teria.</p>
--	--	--	--	--

				<p>É um anjo caído? O que houve com suas asas?</p> <p>Clarence: - Não as recebi ainda. É por isso que sou de segunda classe.</p> <p>George: - Não sei se quero ser visto com um anjo sem asas.</p> <p>Clarence: - Tenho de merecê-las. Vai me ajudar, não é mesmo?</p> <p>George: - Claro. Como?</p> <p>Clarence: - Deixando que eu o ajude.</p> <p>George: - Sei. Só há uma maneira de me ajudar. Por acaso, você tem US\$ 8.000?</p>
--	--	--	--	--

				<p>Clarence: - Não. Não usamos dinheiro no céu.</p> <p>George: - Tinha me esquecido. O dinheiro é muito útil aqui na Terra. Descobri isso tarde demais. Eu valho mais morto do que vivo.</p> <p>Clarence: - Não fale assim. Desse modo, nunca ganharei minhas asas. Não percebe tudo o que fez. Se não fosse por você...</p> <p>George: - Se não fosse por mim, todos estariam melhor. Minha mulher, meus filhos, meus amigos... Olhe, amigo, é melhor assombrar outra pessoa.</p> <p>Clarence:</p>
--	--	--	--	---

				<p>- Não. Você não entende. Essa é a minha missão.</p> <p>George: - Cale a boca.</p> <p>Clarence: - Isso não vai ser fácil. Então, você acha que se morresse faria todo mundo mais feliz?</p> <p>George: - Não sei. Você está certo. Acho que seria melhor se não tivesse nascido.</p> <p>Clarence: - O que você disse?</p> <p>George: - Que queria não ter nascido.</p> <p>Clarence: - Não devia dizer isso. Espere um minuto.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Uma ventania abre a porta do ambiente, como se fosse uma resposta divina.</i></p>	<p>Tenho uma ideia. O que acha? Acho que dará certo. Está bem. Conseguiu o seu desejo. Você nunca nasceu. Não precisa fazer tanto estardalhaço.</p> <p>George: - O que disse?</p> <p>Clarence: - Que você nunca nasceu. Não tem nenhuma preocupação. Não precisa de US\$ 8.000. Potter não está atrás de você.</p> <p>George: - Diga algo nesse ouvido.</p> <p>Clarence: - Pode ouvir muito bem.</p> <p>George: - Isso é estranho. Não ouço nada desse lado desde garoto.</p>
--	--	--	---	---

				<p>Foi o mergulho da água gelada.</p> <p>Clarence: - Seu lábio também parou de sangrar, George.</p> <p>George: - Veja só! O que está havendo? Parou de nevar. O que aconteceu? Preciso de um bom drinque. E você, anjo? Quer um drinque? Assim que a roupas secarem,</p> <p>Clarence: - As roupas estão secas.</p> <p>George: - Veja só. Deve estar mais quente do que eu pensava.</p> <p>George: - Vista suas roupas.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Vamos andar até o meu carro. Desculpe. Eu ando. Você voa.</p> <p>Clarence: - Não posso voar. Não tenho asas.</p> <p>George: É verdade.</p>
32	George e Clarence nas ruas	<p>PLANO 45</p> <p>Plano Geral acompanhando o George e Clarence.</p>	<p><i>Clarence começa a mostrar para George como seria a vida das pessoas que ele ama, se não tivesse nascido.</i></p>	<p>Clarence: - O que houve?</p> <p>George: - Deixei meu carro aqui. Mas ele sumiu.</p> <p>Clarence: - Você não tem carro.</p> <p>George: - Tenho. E estava bem aqui. Sabe onde está meu carro?</p> <p>Figurante: - Como?</p>

				<p>George: - Sou o dono do carro que bateu na sua árvore.</p> <p>Figurante: - Que árvore?</p> <p>George: - Como assim? Essa árvore. Eu bati na árvore. Fez um rombo desse tanto.</p> <p>Figurante: - Você bateu em outra árvore. Você me assustou. É a árvore mais antiga de Pottersville.</p> <p>George: - Pottersville? Não quer dizer Bedford Falls?</p> <p>Figurante: - Quis dizer Pottersville. Não vou saber onde moro?</p>
--	--	--	--	---

				<p>O que há com você?</p> <p>George: - O que há comigo? Não sei. Ou eu estou louco, ou ele está louco. Ou você está louco.</p> <p>Clarence: - Eu não.</p> <p>George: - Talvez tenha deixado o carro no Martini. Vamos, Gabriel.</p> <p>Clarence: - É Clarence.</p>
33	George e Clarence no bar.	<p>PLANO 45</p> <p>Plano Geral acompanhando o George e Clarence.</p>	<i>Entram no bar do Martini, onde anteriormente aconteceu a briga.</i>	<p>George: - Vamos entrar. Martini é meu amigo. Sente-se aqui. Olá, Nick. Onde está o Martini?</p>

				<p>Nick: - Quer um Martini?</p> <p>George: - Não. Martini, seu patrão.</p> <p>Nick: - Eu sou o patrão. Quer um drink?</p> <p>George: - Certo. Uisque duplo. Rápido.</p> <p>Nick: - Certo. E você?</p> <p>Clarence: - Estava pensando... Faz muito tempo que eu...</p> <p>Nick: - Estou esperando que o senhor se decida.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Clarence: - Que gentileza. Eu gostaria de um ponche de rum. Não, não está tão frio assim. Espere um minuto. Já sei. Quentão. Com muita canela e pouco cravo. Seja rápido.</p> <p>Nick: - Servimos bebidas fortes para homens que querem ficar bêbados. Não precisamos de engraçadinhos no bar. Fui Claro? Ou vou ter de convencê-lo com meu punho?</p> <p>Clarence: - O que ele está dizendo?</p> <p>George: - Nick. Traga outro igual ao meu. É meu amigo.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Nick: - Ok.</p> <p>George: - O que há com ele? Nunca vi o Nick agir assim.</p> <p>Clarence: - Você vai ver muitas coisas estranhas.</p> <p>George: - Sei. Ei companheiro, estou preocupado. Tem onde dormir?</p> <p>Clarence: - Não.</p> <p>George: - Não. Tem dinheiro? Não me admira que pulou no rio.</p> <p>Clarence:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Pulei para salvar você. Para ganhar minhas asas. Alguém conseguiu?</p> <p>George: - O quê?</p> <p>Clarence: - Um sino toca cada vez que um anjo ganha suas asas.</p> <p>George: - É melhor não falar de asas por aqui.</p> <p>Clarence: - Por que? Eles não acreditam em anjos?</p> <p>George: - Sim, acreditam.</p> <p>Clarence: - Então por que ficariam surpresos em ver um deles?</p>
--	--	--	--	--

				<p>George: - Ele nunca cresceu. Quantos anos você tem, Clarence?</p> <p>Clarence: - Farei 293...em maio.</p> <p>Nick: - Já basta. Saiam daqui. Pela porta ou pela janela.</p> <p>George: Nick, o que houve?</p> <p>Nick: - Por que está me chamando de Nick?</p> <p>George: - É o seu nome.</p> <p>Nick: - E daí? Não conheço você. Espere aí seu bêbado.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Sr. Gower entra no bar, em um aspecto deplorável.</i></p> <p><i>E George percebe que está em um mundo paralelo, onde ele nunca existiu.</i></p> <p><i>George e Clarence são expulsos do bar e jogados na neve.</i></p>	<p>Não avisei par anão mendigar por aqui?</p> <p>George: - Sr. Gower? O que... Sr. Gower, sou George Bailey. Não me conhece?</p> <p>Sr. Gower: - Não.</p> <p>Nick: - Juguem-no lá fora.</p> <p>George: - Nick, aquele não era o farmacêutico?</p> <p>Nick: - Outro motivo para você não gostar de você. Ele passou 20 anos na cadeia por envenenar uma criança. Se o conhece, é porque esteve preso. Leve esses cavalheiros até a porta.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Segurança?</p> <p>- Claro. Por aqui, cavalheiros. Fiquem longe daqui.</p> <p>Nick:</p> <p>- Vejam só. Estou distribuindo asas.</p>
33	George e Clarence no bar.	<p>PLANO 46</p> <p>Plano Geral acompanhando o George e Clarence no passado.</p>	<i>George e Clarence estão na neve, no meio da rua.</i>	<p>Clarence:</p> <p>- Você não estava lá para impedir Gower de colocar veneno nas cápsulas.</p> <p>George:</p> <p>- Como assim, eu não estava lá? Eu me lembro muito bem. O que está havendo aqui? Esse era o bar do Martini. Quem é você?</p> <p>Clarence:</p> <p>- Já disse. Sou seu anjo da guarda.</p> <p>George:</p>

				<p>- Eu sei. Você já disse. O que mais você é? É um hipnotizador?</p> <p>Clarence: - Não. Claro que não.</p> <p>George: - Por que estou vendo coisas estranhas?</p> <p>Clarence: - Não percebe, George? É porque você não nasceu.</p> <p>George: - Se não nasci, quem eu sou eu?</p> <p>Clarence: - Ninguém. Não tem identidade.</p> <p>George: - Como não tenho? Sou George Bailey.</p>
--	--	--	--	--

				<p>Clarence: Não há nenhum George Bailey. Não tem documentos, cartões, carteira de motorista, certificado de reservista ou seguro de vida. Elas também não estão aí.</p> <p>George: - O quê?</p> <p>Clarence: - As pétalas da Zuzu. Você recebeu uma grande dádiva George. A chance de ver como o mundo seria sem você.</p> <p>George: - Espere um pouco. Isso é algum tipo de sonho estranho. Até logo. Vou para casa.</p> <p>Clarence: - Que casa?</p>
--	--	--	--	--

				<p>George:</p> <p>- Cale-se! Pare com isso!</p> <p>Acho que você é louco.</p> <p>É maluco!</p> <p>Está me deixando maluco.</p> <p>Estou vendo coisas.</p> <p>Vou para casa ver minha família.</p> <p>E vou sozinho!</p> <p>Clarence:</p> <p>- Como estou indo, José?</p> <p>Obrigada.</p> <p>Não. Eu não tomei meu drinque!</p>
33	George e Clarence nas ruas.	<p>PLANO 46</p> <p>Plano Geral acompanhando o George.</p>	<p><i>George se depara com uma placa escrita Pottersville. E com diversas outras placas de novos negócios que surgiram na cidade.</i></p>	<p>George:</p> <p>- O que aconteceu com a firma que ficava aqui?</p> <p>Guarda:</p> <p>- Que firma?</p> <p>George:</p> <p>- A firma dos Bailey.</p> <p>Guarda:</p> <p>- Faliu faz muitos anos.</p>

				<p>Violet: - Ele é um mentiroso! Conheço os chefões da cidade! Conheço Potter e ele vai...</p> <p>George: - Violet! Aquela é a Violet Bick!</p> <p>Guarda: - Eu sei!</p> <p>George: - Eu a conheço!</p> <p>Guarda: Saia daqui. Fora</p> <p>George: - Ernie! Ernie, leve-me para casa. Estou enlouquecendo aqui.</p> <p>Ernie:</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>George pega o táxi de Ernie, que também não o reconhece.</i></p> <p><i>Ernie sinaliza com as mãos para o guarda seguir seu carro.</i></p>	<p>- Onde você mora?</p> <p>George: - Você sabe: na Sycamore, 320.</p> <p>Ernie: - Certo...Sycamore, 320?</p> <p>George: - Certo. Ande logo. Ernie, preciso da sua ajuda. Acho que bebi algo estranho. Você é Ernie Bishop. Mora no Parque Bailey com sua mulher e seus filhos.</p> <p>Ernie: - Tem visto minha mulher?</p> <p>George: - Fui a sua casa várias vezes.</p> <p>Ernie: - Como assim? Moro em um barraco em Potter's Field.</p>
--	--	--	---	---

				<p>Minha mulher me deixou e levou meu filho. Nunca o vi antes.</p> <p>George: - Certo. Ande logo. Quero ir para casa.</p>
33	George nas ruas.	<p>PLANO 46</p> <p>Plano Geral acompanhando o George.</p>	<p><i>George entra em sua casa e percebe que está vazia e destruída. Começa a gritar por Mary.</i></p>	<p>Ernie: - É aqui?</p> <p>George: - É claro.</p> <p>Ernie: - Ninguém mora nessa casa há mais de 20 anos.</p> <p>Guarda: - O que há?</p> <p>Ernie: - Não sei. É melhor ficar de olho nele. Ele é maluco.</p> <p>George:! - Mary!</p>

				<p>Mary! Tommy? Pete? Janie? Zuzu? Onde vocês estão?</p> <p>Clarence: - Ele não estão aqui. Você não tem filhos.</p> <p>George: - O que você fez com eles?</p> <p>Guarda: - Mãos ao alto. Saiam os dois.</p> <p>George: - Bert, ainda bem que está aqui. Bert, o que houve com a casa? Onde está Mary?</p> <p>Ernie: - Cuidado, Bert.</p> <p>George: - O que há com vocês?</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>Bert tenta bater para prender George.</i></p> <p><i>Clarence morde a mão de Bert enquanto George escapa correndo.</i></p> <p><i>Clarence desaparece das mãos de Bert.</i></p>	<p>Vieram aqui na noite em que casei. Vocês cantaram para nós.</p> <p>Ernie: - Acho melhor eu ir embora.</p> <p>Bert: - Vamos leva-lo ao médico. Vai dar tudo certo.</p> <p>George: - Leve-me para a casa da minha mãe! Esse homem disse que é um anjo.</p> <p>Bert: - Detesto fazer isso com você, mas ...</p> <p>Clarence: - Corra, George! José!</p> <p>Bert: - Cale a boca! Para onde ele foi? Estava bem aqui.</p>
--	--	--	---	---

				<p>Ernie: - Preciso de um drinque.</p> <p>Bert: Para onde ele foi? Ajude-me.</p>
33	George nas ruas.	<p>PLANO 46</p> <p>Plano Geral acompanhando George.</p>	<i>George chega a casa de sua mãe, que virou uma pensão.</i>	<p>George: - Mãe...</p> <p>Sra. Bailey: - Mãe? O que você quer?</p> <p>George: - Mãe, é o George. Achei que se lembraria de mim.</p> <p>Sra. Bailey: - Que George? Se procura quarto, não tenho vagas.</p> <p>George: - Por favor, me ajude. Algo terrível aconteceu. Aconteceu a todos. Deixe-me entrar.</p>

				<p>Quero esperar que tudo passe.</p> <p>Sra. Bailey: - Esperar? Não aceito estranhos sem referências de conhecidos.</p> <p>George: - Eu conheço todo mundo. Seu cunhado, Tio Billy.</p> <p>Sra. Bailey: - Você o conhece?</p> <p>George: - É claro.</p> <p>Sra. Bailey: - Quando o viu pela última vez?</p> <p>George: - Hoje, pela manhã.</p> <p>Sra. Bailey:</p>
--	--	--	--	--

				<p>- Mentira. Ele está em um asilo de loucos desde que faliu. É onde você devia estar.</p> <p>Clarence:</p> <p>- Estranho como a vida de um homem toca tantas outras.</p> <p>Se alguém não existe, deixa um buraco horrível.</p> <p>George:</p> <p>- Você me enfeitiçou.</p> <p>Vou quebrar o feitiço.</p> <p>Sei o que vou fazer. A última pessoa com quem conversei foi o Martini.</p> <p>Clarence:</p> <p>- Sabe onde ele mora?</p> <p>George:</p> <p>- Claro. Ele mora no Parque Bailey.</p>
33	George nas ruas.	PLANO 46	<i>George chega ao Parque Bailey e percebe que virou um cemitério.</i>	<p>Clarence:</p> <p>- Tem certeza que aqui é o Parque Bailey?</p>

		Plano Geral acompanhando George e Clarence.		<p>George:</p> <p>- Não tenho certeza de mais nada. O Parque Bailey ficava aqui. Mas onde estão as casas?</p> <p>Clarence:</p> <p>- Você não estava aqui para construí-las. Seu irmão Harry caiu no gelo e morreu quando tinha nove anos.</p> <p>George:</p> <p>- Mentiroso! Harry Bailey lutou na guerra! Ganhou uma medalha por salvar os soldados de um navio.</p> <p>Clarence:</p> <p>- Aqueles soldados morreram. Harry não pode salvá-los, porque você não salvou o Harry. Entendeu agora, George? Você tinha uma vida maravilhosa. Entende como seria um erro jogá-la fora?</p>
--	--	---	--	--

				<p>George: - Clarence?</p> <p>Clarence: - Sim, George.</p> <p>George: - Onde está a Mary?</p> <p>Clarence: - Não posso...</p> <p>George: - Não sei como sabe tudo isso, mas quero que me diga onde ela está.</p> <p>Clarence: - Não posso contar.</p> <p>George: - Por favor, diga.</p> <p>Clarence: - Você não vai gostar.</p>
--	--	--	--	---

				<p>George: - Onde ela está?</p> <p>Clarence: - Ela é uma solteirona. Nunca se casou.</p> <p>George: - Onde está a Mary? Onde ela está?</p> <p>Clarence: - Ela já vai fechar a biblioteca. Deve haver uma maneira mais fácil de ganhar minhas asas.</p>
33	George nas ruas.	<p>PLANO 47</p> <p>Plano Geral acompanhando George e Clarence.</p>	<p><i>George vai a Biblioteca Pública de Potterville?</i></p> <p><i>Mary não reconhece George e pede socorro no meio da rua, pela abordagem que está tendo.</i></p>	<p>George: - Mary?</p> <p>Mary! É o George! Não me reconhece? O que houve?</p> <p>Mary: - Não o conheço. Solte-me!</p>

			<p><i>George dá um soco no policial Bert.</i></p> <p><i>Bert pega seu revólver para atirar e faz disparos.</i></p> <p><i>A trilha sonora é de ação...</i></p>	<p>George: - Mary, por favor. Não faça isso. Ajude-me. Onde estão as crianças? Preciso de você!</p> <p>Mary: - Socorro! Segurem esse homem!</p> <p>George: - Tom! Ed! Charlie! Ela é minha mulher!</p> <p>Mary!</p> <p>Figurante: - Chamem a polícia. Acertem-no com uma garrafa!</p> <p>Clarence!</p> <p>Bert: - É você?</p>
33	George nas ruas.	PLANO 47	<i>George volta à ponte que tentou se jogar anteriormente e faz uma oração.</i>	<p>George: - Clarence! Clarence! Clarence!</p>

		Plano Geral acompanhando George e Clarence.	<p><i>George chora.</i></p> <p><i>Policial Bert chega.</i></p>	<p>Ajude-me Clarence! Eu quero voltar! Quero voltar! Não importa o que vai acontecer comigo. Quero voltar para minha família! Ajude-me, Clarence, por favor! Por favor! Quero viver de novo. Quero viver de novo. Quero viver de novo. Por favor, Deus. Deixe-me viver de novo.</p> <p>Bert: - George! Você está bem? O que houve?</p> <p>George: - Saia daqui ou bato de novo em você!</p> <p>Bert: Por que está gritando, George! George: - George? Bert, você me conhece?</p>
--	--	---	--	--

				<p>Bert:</p> <p>- Está brincando?</p> <p>Estive procurando por você por toda cidade.</p> <p>Vi seu carro batido na árvore.</p> <p>Seu lábio está sangrando.</p> <p>Tem certeza de que está bem?</p> <p>George:</p> <p>- Minha boca está sangrando, Bert!</p> <p>Minha boca está sangrando...</p> <p>As pétalas da Zuzu! Estão aqui.</p> <p>Viu só?</p> <p>Feliz Natal!</p> <p>Bert:</p> <p>- Feliz Natal!</p>
33	George nas ruas.	<p>PLANO 48</p> <p>Plano Geral acompanhando George.</p>	<p><i>George sai da ponte com a vida recuperada. Muito feliz e sai correndo gritando por Mary.</i></p> <p><i>George volta a ver a placa da cidade escrito: Você está em Bedford Falls.</i></p>	<p>George:</p> <p>- Olá, Bedford Falls!</p> <p>Feliz Natal!</p> <p>Figurante:</p> <p>- Feliz Natal, George.</p> <p>George:</p>

				<p>- Feliz Natal, cinema! Feliz Natal, armazém! Feliz Natal, minha maravilhosa firma! Oi! Feliz Natal, Sr. Potter!</p> <p>Sr. Potter: - Feliz Ana Novo... na cadeia. Vá para casa. Estão esperando você.</p>
33	George chega em casa.	<p>PLANO 49</p> <p>Plano Geral acompanhando George.</p>	<p><i>George volta para casa, onde os fiscais do banco estão lhe esperando.</i></p>	<p>George: - Mary! Olá, Sr. Fiscal do banco. Como vai?</p> <p>Sr. Carter: - Sr. Bailey, há um déficit.</p> <p>George: - Eu sei. De US\$ 8.000.</p> <p>Figurante: - Trouxe um papel.</p> <p>George: - Um mandado de prisão...</p>

			<p><i>Mary chega em casa.</i></p>	<p>Maravilhoso. Vou para cadeia! Feliz Natal! Onde está a Mary? Mary! Vejam essa maravilhosa casa velha. Mary! Vocês viram minha mulher?</p> <p>Coro dos filhos: - Feliz Natal, papai!</p> <p>George: - Crianças! Pete! Crianças! Janie! Tommy! Deixe-me olhar para vocês. Vocês são lindos. Onde está sua mãe?</p> <p>Pete: - Ela foi procura-lo.</p> <p>Zuzu: - Papai!</p> <p>George: - Zuzu! Como você está?</p>
--	--	--	-----------------------------------	---

				<p>Zuzu: - Bem. Nem sinal de febre.</p> <p>George: - Aleluia!</p> <p>Mary: - Olá! George, querido, onde estava?</p> <p>George: - Mary!</p> <p>Mary! - George, querido, onde você estava? George!</p> <p>George: - Quero tocá-la. Você é real? Você não sabe o que aconteceu.</p> <p>Mary: - Também não sei o que aconteceu.</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Tio Billy mostra um cesto cheio de dinheiro para George, com doações das pessoas da cidade para ele quitar a dívida com o banco.</i></p>	<p>Venha, George. Venha cá. Rápido. Eles já estão chegando. Fique aqui perto da árvore. Não se mexa.</p> <p>Pete: - O que está havendo?</p> <p>Mary: - Eles estão chegando. George, é um milagre.</p> <p>George: - O que houve?</p> <p>Mary: - Entre, Tio Billy. Onde eu a coloco? Aqui!</p> <p>Tio Billy: - George. Veja. Nunca vi nada parecido. Não é maravilhoso?</p>
--	--	--	--	---

			<p><i>Inúmeras pessoas chegam a casa de George e colocam dinheiro nesse cesto para ajudarem.</i></p>	<p>Foi a Mary. Ela contou a todos que você estava em apuros. Recolheram dinheiro por toda cidade. Ninguém fez perguntas.</p> <p>Figurante: - O que é isso? Outro problema no banco? Aqui está, George.</p> <p>Sr. Martini: - Feliz Natal.</p> <p>Sr. Gower: - Tirei todo o dinheiro da minha conta.</p> <p>Violet: - Não vou mais, George. Mudei de ideia.</p> <p>Figurante: - Economizei o dinheiro para o divórcio, mas nunca me casei.</p> <p>Figurante: - Olhe aqui, George.</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>Todos os cantam ao final.</i></p> <p><i>Fiscal do banco também contribui, juntamente com o policial que tinha o mandado de prisão, que o rasga na frente de George.</i></p> <p><i>Harry chega.</i></p>	<p>Acordei todos na faculdade.</p> <p>Figurante: - Eu não teria uma casa se não fosse por você, George.</p> <p>Ernie: - Silêncio. É um telegrama de Londres: "O Sr. Gower avisou que precisa de dinheiro. Meu escritório tem instruções para lhe dar US\$ 25.000. Feliz Natal! Sam Wainwright".</p> <p>Mary: - Sr. Martini, que tal um vinho?</p> <p>George: - Harry!</p> <p>Harry: - Eu vim do aeroporto assim que pude.</p> <p>Sra. Bailey: - E o jantar em Nova York?</p>
--	--	--	--	--

			<p><i>Um livro surge no meio do dinheiro. Foi Clarence quem deixou as Aventuras de Tom Sawyer, e escreveu a seguinte dedicatória:</i></p> <p><i>“Lembre-se de que ninguém que tem amigos é um fracasso. Obrigado pelas asas! Clarence</i></p>	<p>Harry:</p> <p>- Saí de lá assim que recebi o telegrama da Mary. Boa ideia. Um brinde!</p> <p>Ao meu irmão George, o homem mais rico da cidade.</p> <p>Mary:</p> <p>- É um presente de Natal de um amigo muito querido.</p> <p>Zuzu:</p> <p>- Veja, papai. Dizem que quando um sino toca, um anjo recebe asas.</p> <p>George:</p> <p>- É isso mesmo.</p> <p>Parabéns Clarence.</p>
33	CRÉDITOS FINAIS.	PLANO 50 CRÉDITOS SOBEM.	CRÉDITOS SOBEM.	