

CONFLITOS SOCIAIS E IDEOLÓGICOS NAS REPRESENTAÇÕES DOS ANOS 1930 DE FRANK CAPRA E CARSON MCCULLERS

Pedro Felipe Martins Pone (UFERSA)

Meus filmes devem fazer com que cada homem, mulher e criança saibam que Deus os ama, que eu os amo, e que a paz e a salvação se tornarão realidade apenas quando eles aprenderem a amar uns aos outros. (Frank Capra)¹

O presente trabalho traz consigo as considerações iniciais acerca de minha pesquisa de doutorado. Objetivo, neste texto, apresentar alguns aspectos sociais e ideológicos dos discursos em circulação sobre a década de 1930 nos Estados Unidos, a partir de uma análise comparada do cinema produzido pelo diretor ítalo-estadunidense Frank Capra com a ficção produzida pela escritora Carson McCullers. Para dar conta desta proposta, apresento, como recorte, dois filmes e um romance, respectivamente: *Do Mundo Nada Se Leva* (1938), *A Mulher Faz o Homem* (1939) e *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940), nos quais tentarei abordar as representações sobre família e vida pública.

Proponho como ferramenta de análise, para abarcar os movimentos e conflitos discursivos dos dois autores em questão, o conceito de silenciamento proposto por Eni Orlandi, no qual “a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis” (ORLANDI, 2007, p. 73). Por mais que o instrumental descrito seja próprio da Análise de Discurso como disciplina, não farei, aqui, um trabalho com peso estritamente linguístico, pois o silenciamento discursivo é apenas um ponto de partida para dar conta do material proposto, a partir de um enquadramento neo-historicista, ou seja, considerando que

a obra de arte é o produto de uma negociação entre um criador ou uma classe de criadores, com um repertório de convenções complexo e de entendimento comum, e as instituições e práticas da sociedade. Para

¹ Apud WAKEMAN, 1987, p. 99, tradução minha.

alcançar tal negociação, os artistas precisam criar uma unidade de valor que é válida para uma troca significativa e com lucro mútuo. [...] As unidades de valor dominantes na sociedade, dinheiro e prestígio, são invariavelmente envolvidas, mas uso o termo “unidade de valor” metaforicamente para designar ajustes sistemáticos, simbolizações e linhas de crédito necessárias para permitir uma troca acontecer. (GREENBLATT, 2005, p. 28, tradução minha)

Desta forma, incorporo meus objetos de análise ao cabedal de textos que compunham o panorama histórico da década de 1930.

Para tornar esta tarefa possível, devo encontrar a origem deste silenciamento no **grotesco**, como categoria de análise. Ao ser plantada no solo discursivo, a semente do grotesco começa a crescer a partir de uma raiz que se bifurca, simultaneamente, em um grotesco lúdico, descrito por Wolfgang Kayser, como uma “quebra brincalhona da simetria e na mais acentuada distorção das proporções” (KAYSER: 2009, p. 4) e em um grotesco que, a sua maneira, é também brincalhão, mas possui a carga da obtenção de imagens sublimes a partir de “uma profunda poesia da desordem” (O’CONNOR, 1962, p. 3, tradução minha), descrito por William van O’Connor.

Sendo assim, minha primeira observação é de que o grotesco em Frank Capra é o **incômodo risível**, enquanto o grotesco em McCullers é o **riso que incomoda**.

Esta dicotomia fica mais clara ao darmos o pontapé inicial à análise de *Do Mundo Nada Se Leva*. Muito se questiona se o filme de 1938 apresenta, de fato, uma família modelo, pois os Vanderhof/Sycamore em muito destoam do que a tradição familiar estadunidense propõe como ideal. Eles são barulhentos e indisciplinados, mas, ao mesmo tempo, bondosos e altruístas, abrigando em uma mesma casa não só quem é do mesmo sangue, mas também uma série de agregados, guiados pelo seguinte mote: que cada um faça o que o agrada. Existem elementos na trama que fazem com que *Do Mundo Nada Se Leva* seja lido como uma apologia ao comunismo, algo que acho exagerado.

O que sustenta essa visão de esquerda do filme é o fato de os fogos produzidos na oficina da casa da família serem chamados de ‘Revolução Russa’, que entendemos apenas como efeito cômico, além do fato de o patriarca, o vovô Martin Vanderhof (Lionel Barrymore) não pagar seus impostos há tempos. No entanto, esses desvios

dialogam com características tipicamente estadunidenses, como a desobediência civil e o *self-reliance*, influências de textos matriciais homônimos de Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Isto fica provado na fala de vovô a sua filha Penny (Spring Byington), quando esta apresenta um bloqueio para terminar de escrever uma peça teatral. Vanderhof sugere que ela escolha, dentre os vários *-ismos* que surgem quando há conflitos, o Americanismo, pois este é a marca dos grandes homens da história.

Este modelo heroico de família forjado por Capra nada se assemelha às relações familiares de *The Heart Is a Lonely Hunter*: a menina adolescente Mick Kelly, além de ser motivo de gozação de seus amigos por sua atitude muito masculina, tem que lidar com as pressões para amulherar-se vindas de dentro de sua família, algo que ela não entende, carregando as expectativas de se tornar algo próximo ao ideal da *Southern Belle*, quase uma peça de museu, devido à superação das práticas e dos padrões aristocráticos do Velho Sul; Biff Brannon e seus problemas conjugais e de sexualidade o afastam da figura que um homem de respeito deveria assumir na época, o patriarca; Dr. Copeland, ainda que pai, tem conflitos de aceitação por parte de sua família, quando ele, um homem formal e estudado, é comparado a seus filhos, coloquiais e mais próximos dos afro-americanos pobres; Jake Blount é o andarilho solitário, cujas práticas anarquistas impõem dificuldades para laços mais tradicionais; John Singer, o surdo, por fim, cuja única companhia de vida, o também surdo Antonapoulos que está internado em um sanatório, estabelece laços falsos com os quatro personagens acima, pois, não constitui uma comunicação clara com os mesmos .

Quando tais conflitos e praticidades estão na ordem do dia, não há espaço para encontrar forças nas matrizes de formação do cidadão dos Estados Unidos, como fazem os Vanderhof/Sycamore. Enquanto Capra apresenta apenas dois tipos de família, a boa, que toma o protagonismo, e a má que é positivamente influenciada pela boa, ele silencia a existência de relações disfuncionais e reforça que, quando há um problema, esse pode ser superado sem afetar o sistema.

Analisando o grotesco como uma construção de exageros, é possível ver, nas duas obras debatidas até agora, uma elasticidade na representação dos personagens, tornando-os quase tipos. No entanto, a diferenciação pela tensão do silenciamento é

notável quando se pensa na maneira como *Do Mundo Nada Se Leva* e *The Heart Is a Lonely Hunter* se inserem nos discursos históricos da década de 1930.

A posição política ocupada por Capra, afirmo aqui, era a de um ideólogo da estabilidade. O olhar em seus filmes não era o de um cidadão que vivia e refletia criticamente sobre a crise que se deu nos anos 1930, tentando superá-la socialmente, mas de alguém que tentou transportar para os anos da Depressão o saudosismo do milagre econômico da década anterior. É curioso notar que a Era de Ouro do Cinema deu-se numa “Era de Latão” em termos sociais e econômicos. As tintas do exagero na tela capresca, desde 1934, com o lançamento de *Aconteceu Naquela Noite*, têm como procedimento a apresentação do personagem diferente (o velho que não paga impostos, a matriarca dramaturga, a bailarina acima do peso, os rapazes da oficina de fogos) como cômico para que ele se torne, durante a trama, um indivíduo útil e capaz de resgatar o *self-made man* perdido em 1929.

McCullers, por outro lado, tem o mesmo personagem distante da norma como ponto de partida (o médico negro marxista, o andarilho anarquista, a *tomboy*, o velho com tendências homoeróticas, o casal de surdos), mas sua linha de chegada é mais realista, menos esperançosa, pois a memória nostálgica com a qual dialoga é mais afastada, a do Velho Sul agricultor dos séculos XVIII e XIX. Ao olhar para trás e ver um trajeto do fracasso na ruína do *antebellum*, McCullers mapeia anos e anos de mudanças e pressões por adequação sofridas.

Mesmo sendo um filme sobre família, uma instância de coletividade, argumento que *Do Mundo Nada Se Leva* apresenta algo bem mais próximo de um senso de agrupamento de peças do que de reflexão visando a um todo coeso. Os membros dos Vanderhof/Sycamore agem para serem felizes, cada um com seu objetivo, e enxergam a sociedade como um grupo de mecânicos que tenta consertar um automóvel. Contudo, este mesmo carro, para os personagens de *The Heart Is a Lonely Hunter*, deveria ser trocado, pois as peças antigas no jogo ideológico, isto é, a manutenção de valores de tradição familiar, já não trazem consigo uma possibilidade de deslocamento confortável na estrada social.

É possível enxergar a mesma blindagem ética de *Do Mundo Nada Se Leva* no Senador Jefferson Smith, interpretado por James Stewart e protagonista de *A Mulher Faz o Homem*, filme de 1939.

O que o jovem Smith, colocado às pressas no Senado para substituir um parlamentar morto, tem a nos oferecer em termos de discussão é a concentração dos valores morais que os Vanderhof/Sycamore mostram em *Do Mundo Nada Se Leva*. Para alcançar, dentro da cultura estadunidense, um posto digno da confiança de milhões de cidadãos e cidadãs é necessário não só a coragem do *trust thyself* de Emerson e a ousadia de protesto de Thoreau, mas de ser, como comento em outro trabalho (PONE, 2014), heroico o suficiente para apontar as injustiças do sistema, mas sem mudar suas estruturas e objetivando apenas sua reforma. Smith nunca duvidou dos Estados Unidos e dos direcionamentos do país, é um patriota cego, o que o torna tão grotesco quanto qualquer personagem citado até aqui, pois, além da devoção extrema à nação, devemos destacar seus outros elementos de perfeição (líder escoteiro, exemplo para a juventude, honestidade inabalável, altruísmo quase religioso, etc.) que, quando agrupados, criam um tipo brincalhão e assimétrico, conforme já assinaléi através da definição de Kayser (2009).

O incômodo gerado por Smith é risível, portanto, sendo uma transgressão mimética do lugar comum do político que, para conseguir exercer sua função, tece alianças que, por muitas vezes, o levam a cometer práticas desonestas. Este lugar comum, afirmo, é o que Capra coloca em uma das pontas do cabo de guerra discursivo, disputando uma competição com a socialmente silenciada corrupção gerada pelo poder que é conhecida de todos, mas que ninguém quer admitir, principalmente numa sociedade como a estadunidense, pautada em uma imagem de amplos princípios de democracia. Ao considerar o grotesco a partir do que estabelece William van O'Connor, isto é, como algo que “afronta nossa noção de ordem estabelecida e satisfaz, ou parcialmente satisfaz, nossa necessidade por minimamente tentar uma ordem mais flexível” (O'CONNOR: 1962, p. 19, tradução minha), Jefferson Smith traz à luz a ordem silenciada, flexibilizando-a em sua quase inverossimilhança de personagem, não esperando a mudança acontecer, mas sendo a mudança antes que o sangramento em um

dos órgãos deliberativos mais importantes para o povo dos Estados Unidos não consiga mais ser estancado.

O que o inocente senador tenta fazer é detectar as laranjas podres do cesto da política e as jogar fora, antes que o saco de frutas da pátria perfeita seja corrompido. Para assumir uma faceta de vida pública um cidadão deve ser a ‘cidade sobre a colina’, a quem Winthrop (2003) fez referência em “A Model of Christian Charity” e é exatamente isso que ele é, não no púlpito improvisado do navio *Arbella*, mas em um dos aparatos máximos de representação democrática, o Senado.

Já em *The Heart Is a Lonely Hunter*, há uma visão diferente de vida pública engendrada por uma narrativa derrotista. Penso que McCullers parte do princípio da impossibilidade de ser a cidade sobre a colina sem fazer sacrifícios pessoais. Nenhum dos personagens é um modelo de virtudes formadoras de uma nação, sendo, antes disso, vítimas dessa construção discursiva: Mick Kelly não habita a colina da feminilidade e está em conflitos pessoais constantes por isso; Dr. Copeland não é imagem a ser seguida dentro da minoria afro-descendente de que faz parte; Biff Brannon não representa a masculinidade heteronormativa a qual ele deveria estar atrelado; Jake Blount está politicamente na contramão das ideologias majoritárias estadunidenses; John Singer, curiosamente, é apenas um receptáculo das frustrações dos outros personagens e sem voz e interlocutores reais, por sua condição física, para verbalizar suas próprias angústias.

Este caos caleidoscópico da interação dos personagens de McCullers não abre a possibilidade da construção de uma mudança. Não se pode tentar alterar a realidade a sua volta, como fazem os personagens caprescos e como Capra, segundo o próprio em sua autobiografia, tentou fazer consigo mesmo:

Eu odiava ser pobre. Odiava ser um camponês. Odiava ser o entregador de jornais oportunista encarcerado no imoral gueto siciliano de Los Angeles. Minha família não sabia ler ou escrever. Eu queria cair fora. Rapidamente. Eu procurei por um instrumento, uma barra, uma alavanca pra me catapultar através das trilhas do meu habitat escorbútico dos ninguéns para o mundo enriquecido dos alguéns. (CAPRA, 1971, p. xi, tradução minha).

Mesmo com um pé atrás ao saber que um texto autobiográfico tem sempre um quê de ficcional, o ponto de vista de Frank Capra serve para se ter a medida do projeto do cineasta, alinhavado com uma tentativa de mascarar o momento político turbulento dos Estados Unidos, uma vez que, para cair fora de um gueto, era necessário que o país deixasse de ser um gueto, no tocante aos fatores econômicos.

Para McCullers, no entanto, essa zona de isolamento constituía uma cela solitária de prisão. Não há escapatória, mesmo se tendo um buraco por onde se vê luz e citamos aqui o exemplo da *tomboy* Mick Kelly, “algo bom” (McCULLERS, 2000, p. 308, tradução nossa) diz a menina ao fim do romance, tendo que vestir roupas de mulher e abrindo mão de seu grande sonho em se tornar pianista, quando, claramente, não há nada de bom nisso, mesmo ela sendo forçada a acreditar que este momento é importante para se tornar uma adulta mais feminina de uma vez por todas.

Enquanto o grotesco em Capra aponta para o humor com vistas a resgatar a aura de um passado no qual, reforço, se pode cair fora rapidamente do problema, ele tem, em McCullers, o peso estético para lidar com um passado que há muito tempo já virou piada de salão. Podemos rir, vez ou outra, dos personagens de *The Heart Is a Lonely Hunter*, mas é um riso acorrentado à culpa, justamente o efeito de sentido obtido ao se dar conta de que, diferentemente do que é apresentado nos filmes de Frank Capra, não há uma narrativa de retirada das frutas podres da sacola, mas uma narrativa de digestão das mesmas. Ao tentar repetir a trajetória de Capra, que conseguiu se catapultar de sua área de isolamento, os personagens de McCullers só se tornam cada vez mais conscientes de que são, como no título do conto emblemático de Flannery O’Connor, gente boa da roça.

Capra tenta reinventar o panorama da década de 1930 e é muito efetivo em seus esforços, pois se ancora no cinema, arte de massa que passou a ter o som como seu grande aliado para atrair o público, a partir de personagens que vozeiam uma retórica de convencimento de que o esforço individual pode superar a mesmice social. McCullers, que possui, curiosamente, um protagonista mudo² não assinala com a mesma esperança

² Entendo que o termo utilizado para pessoas com deficiência auditiva é surdo e não mudo, no entanto, como o discurso sobre necessidades especiais era um dos muitos silenciados na época do romance, não

em criar ou recriar qualquer atmosfera de otimismo, mas seus personagens dão chances a uma tentativa de mudança, que se mostra infrutífera, pois, no fim das contas, o limo das estruturas com as quais McCullers dialoga já se proliferou bastante.

Mesmo após a recuperação econômica, no bojo da Segunda Guerra Mundial, o quadro de harmonia que se desenha é frágil, uma utopia de plástico, assim como foram os anos 1920. Se considerarmos o que diz Orlandi, que “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio.” (ORLANDI, 2007, p. 12), o que Capra deixa de dizer é que a estabilidade que ele tenta emular nos anos 1930 são um simulacro de estabilidade, assim como a estabilidade da década de 1950, tão criticada pelos *Beats*. O que faz esse silêncio ganhar sentido é a obra de McCullers, cujos personagens, em *The Heart Is a Lonely Hunter*, expõem o lado negativo da insistência em se ter esperança.

Referências

CAPRA, Frank. *The Name Above the Title: an autobiography*. New York: The Macmillan Company, 1971.

EMERSON, Ralph Waldo. Self-reliance. In: BAYM, Nina (ed.). *Norton Anthology of American Literature*. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003.

GREENBLATT, Stephen. Towards a poetics of culture. In: PAYNE, Michael (ed.). *The Greenblatt Reader*.

MCCULLERS, Carson. *The Heart Is a Lonely Hunter*. London: Penguin, 2000.

MULHER FAZ O HOMEM, A. Frank Capra (Dir.). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1939. 1 filme (129 minutos). Título original: *Mr Smith Goes to Washington*.

havia uma comunicação efetiva por parte de John Singer, o que fazia com que sua comunicação não fosse apreendida pelos outros personagens.

MUNDO NADA SE LEVA, DO. Frank Capra (Dir.). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1938. 1 filme (126 minutos). Título original: *You Can't Take It With You*.

O'CONNOR, William van. "The Grotesque: an American Genre". In: _____. *The Grotesque: an American Genre and other essays*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PONE, Pedro Felipe M. *Anti-heróis de medo e incerteza: o protagonista jovem da década de 1950 e seus desdobramentos na contemporaneidade* (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SMOODIN, Eric. *Regarding Frank Capra: audience, celebrity and American Film Studies, 1930-1960*. Durham: Duke University Press, 2004.

THOREAU, Henry David. Civil Disobedience. In: BAYM, Nina (ed.). *Norton Anthology of American Literature*. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003.

VASCONCELOS, Suelen G. *O estranho e o grotesco na composição de mulheres transgressoras na ficção curta de Flannery O'Connor, Carson McCullers e Adeline Souza*. (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2012.

WAKEMAN, John (ed.). *World Film Directors: Volume One, 1890–1945*. New York: H.W. Wilson Co., 1987.

WINTHROP, John. A Model of Christian Charity. In: BAYM, Nina (ed.). *Norton Anthology of American Literature*. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003.