



Farrapo Humano: o controle orquestrado de Henry Ford na filmografia hollywoodiana

¹ EDSON FERREIRA DE FREITAS JUNIOR

² TATIANA CRISTINA CARDOSO

Introdução

O cinema surgiu no século XIX como uma maneira, na França, pelos irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, de registrar as formas de movimento – por exemplo, o cotidiano das pessoas, o trabalho, de que maneira eram realizadas as refeições e a forma como andavam pela cidade. Já o também francês Georges Méliès usou dessa arte para entreter as pessoas, pois sua principal atividade foi o ilusionismo.

Alguns anos depois, em 1915, nos Estados Unidos da América, David W. Griffith começou a fazer filmes que exaltavam a nação americana, inovando com uma técnica vanguardista de produção para a época. Desta forma, o cinema adentrou ao século XX como um moderno veículo de comunicação, despertando imediatamente a atenção da burguesia industrial.

Não coincidentemente, esse foi o período em que o industrial Henry Ford implantou uma nova forma capitalista de organizar o processo de trabalho em suas fábricas de automóveis: o fordismo. Foi o momento, inclusive, em que eclodiu a 1ª Guerra Mundial (1914-1918), fator esse que impulsionou ainda mais a produção cinematográfica americana, pois os países europeus estavam arrasados financeiramente.

Assim, este artigo examina como tal arte colaborou com os preceitos de industriais como Henry Ford na disseminação de ideologias como o puritanismo e o patriarcalismo e, conseqüentemente, regulou os desejos dos operários, questionando se o cinema foi mesmo mais uma forma de se espalhar o “*american way of life*” e de os Estados Unidos da América (EUA) se sobreporem a outras nações.

¹ Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutorando em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (UnB). Email: edsonfreitas@gmail.com.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), bacharel em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e mestranda em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Email: tatianac3@gmail.com.

Para a realização da pesquisa, foram utilizados vários exemplos de filmes produzidos em Hollywood, contudo *Farrapo Humano* (1945) será o único a ser exposto aqui, por questões de limitações de espaço. Ele foi escolhido, em primeiro lugar, porque foi feito em Hollywood, distrito de Los Angeles (EUA) – local de produção das películas de maior repercussão no mundo. Em segundo lugar, este longa-metragem é expressivo e teve grande impacto na construção de imagens sobre o modo correto de o americano viver, sendo, ainda, exemplo de tendências que influenciariam a filmografia posterior.

Além do mais, *Farrapo Humano* ganhou 4 Oscars[®], inclusive o de melhor filme em 1945, por retratar um drama que Henry Ford sempre abominou em seus operários: o alcoolismo. No fordismo, o funcionário da fábrica tinha um trabalho em que realizava centenas de movimentos repetitivos. Cada um na indústria possuía uma função que o consumia, ao ponto de ser praticamente impossível conceber uma hora morta dentro de sua jornada de trabalho.

Ford buscava sempre a primazia de seus produtos e seus operários tinham que dar o melhor de si. Não era necessário, assim, “saber pensar”, mas sim realizar bem as tarefas que lhes fossem conferidas. Para isso, sua vida familiar era pesquisada e aquilo que pudesse atrapalhar seu trabalho era extirpado – como, por exemplo, um funcionário que era viciado em jogos de azar e gastava todo seu dinheiro em apostas, ou que era alcoólatra e espancava a esposa e os filhos, ou que saía todas as noites em busca de sexo, gastando todas as suas energias em festas e orgias e, no outro dia, não tinha forças para executar tão bem as tarefas que lhe eram designadas.

Desta forma, foram analisados vários filmes na tentativa de exemplificar como, subliminarmente, o cinema colaborou para com a expansão dos princípios morais de Ford. *Farrapo Humano* se encaixa nesta realidade por narrar a história de um homem que permitiu que o álcool o comandasse, conduzindo sua vida.

Embora tivesse inúmeras oportunidades de sair do marasmo em que se encontrava e diversas pessoas para lhe ajudar, o personagem principal, Don Birnam, não conseguiu vencer seu vício e, como consequência, foi desacreditado e colocado à margem da sociedade.

Fordismo

Com as guerras mundiais que assolaram o mundo nas primeiras décadas do século XX, mais especificadamente a 1ª Guerra Mundial (1914-1918) e a 2ª Guerra Mundial (1939-1945), 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, de acordo com Enrique Serra Padrós, culminaram em alterações demográficas e problemas sociais e culturais por toda a Europa, principalmente após a 2ª Guerra Mundial, pois houve um colapso econômico na maioria dos países beligerantes por conta dos endividamentos proporcionados pelas guerras.

Entretanto, o prejuízo não foi para todos. “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: 230). Assim, começaram a ser referência mundial economicamente e sinônimo de estabilidade social.

Com esse crescimento econômico vertiginoso, a estabilidade estava cada vez mais proeminente, fazendo com que o Estado tivesse plenos poderes sobre a vida social dos americanos, sendo seu principal agente regulador, e quem estava sob sua égide sentia-se satisfeito e seguro – completamente dominado e, ao mesmo tempo, amparado, consideração esta que se alinha com o que o empresário e fundador da Ford Motor Company, Henry Ford, acreditava. Para ele, cabia ao Estado regulamentar e organizar essas relações (PADRÓS, 2003: 236).

O empreendedor instalou nos EUA o sistema de produção conhecido como fordismo e, devido à sua expansão, os EUA cresceram ainda mais no pós-guerra:

[...] O sistema de trabalho montado pelo empresário Henry Ford consistia na adequação de tarefas sequenciais 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: 236)

Com a implantação do fordismo em 1914, cada passo do operário norte-americano era vigiado e sua vida inteiramente controlada. Eles eram estimulados e submetidos a diversas formas de “intromissão” em suas vidas, como, por exemplo, regulação da sua vida sexual, racionalização da produção e inserção em seitas ou associações às quais os homens poderiam frequentar para poder manter um equilíbrio psicofísico, capaz de impedir o seu colapso fisiológico, coagido pela nova forma capitalista de organizar o processo de trabalho: o fordismo.

Para o marxista italiano Antônio Gramsci, em *Cadernos do Cárcere*, o americanismo/fordismo era a necessidade iminente de se expressar o capitalismo e mostrar como os Estados Unidos da América eram bem-sucedidos e estavam em plena expansão, mesmo após participar de duas guerras mundiais e, segundo Eric Hobsbawm, em sua *Era dos Extremos*, sair praticamente da mesma maneira que entrou era indispensável para esta nação. Assim, Hobsbawm relata que:

[...] Em 1913, os EUA já se haviam tornado a maior economia do mundo, produzindo mais de um terço de sua produção industrial – pouco abaixo do total combinado de Alemanha, Grã-Bretanha e França. Em 1929, respondiam por mais de 42% da produção mundial total, comparados com apenas pouco menos de 28% das três potências industriais européias (Hilgendt, 1945, tabela 1.14). É uma cifra espantosa. Concretamente, enquanto a produção de aço americana subiu cerca de um quarto entre 1913 de 1920, a produção de aço do resto de mundo caiu cerca de um terço (Rostow, 1978, p. 194, tabela II. 33). Em suma após o fim da Primeira Guerra Mundial, os EUA eram em muitos aspectos uma economia tão internacionalmente, dominante quanto voltou a tornar-se após a Segunda Guerra Mundial. Foi a Grande Depressão que interrompeu temporariamente essa ascensão. (HOBSBAWM, 1994: 101)

Com a depressão, a economia que antes estava controlada e consolidada passou a se tornar instável e passível de vulnerabilidades. Créditos e empréstimos bancários foram concedidos aos americanos para que pudessem quitar suas dívidas e conseguir sobreviver diante da falta de empregos e da miséria que os assolava.

Todavia, com o dinheiro dos empréstimos, os americanos adquiriam bens supérfluos da moderna sociedade de consumo que já se iniciava. Carros e casas não eram mais comprados e a produção de automóveis nos EUA caiu para a metade entre 1929 e 1931, segundo Eric Hobsbawm, o que levou o presidente Franklin Delano Roosevelt, durante os anos de 1933 a 1937, a implantar o “*New Deal*”.

Para propagar o capitalismo que o guiava, os EUA faziam com que seu modo de vida fosse divulgado de forma como se fosse a melhor e mais correta maneira de se viver, e o cinema foi um veículo importante nesta etapa, pois foi utilizado como disseminador de ideologias.

A arte da burguesia

Considerada a arte mais característica do século XX, o cinema surgiu na França no fim do século XIX, na forma de vídeos curtos, com a intenção de registrar a realidade e capturar o movimento – por exemplo, o cotidiano das pessoas, o trabalho, de que maneira eram realizadas as refeições e a forma como andavam pela cidade. Tal arte foi inventada pelos irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière.

Já o também francês Georges Méliès usou dessa arte para entreter as pessoas, pois sua principal atividade foi o ilusionismo. Ele foi diretor de mais de 500 filmes, dentre eles: *Viagem à Lua*, *Miss de Vere* e *Boulevard dos Italianos*. É importante ressaltar que, apesar do fato de Georges Méliès ser um ilusionista, nem todos os seus filmes eram ficções – diversas criações de sua autoria consistiam de documentários.

Assim, de acordo com Henrique Padrós, o cinema estourou como um grande veículo de massa, emocionando o público com imagens, ilusões e mensagens (PADRÓS, 2003: 247). Ele ainda propõe que a criação da indústria cinematográfica remete às modernas empresas do fordismo, não só porque teve em sua concepção engenheiros, mas em razão de:

[...] 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 Bergmann estão entre eles. A indústria de Hollywood marcou a produção do período, diversificando temáticas e investindo muito dinheiro em grandes produções [...]. (PADRÓS, 2003: 237)

Deste modo, Hollywood, desde, aproximadamente, 1915 até hoje, se estabeleceu como um grande celeiro de produção cinematográfica. Na cidade são realizados os filmes que atingem maior repercussão no mundo, atores e diretores residem em sua maioria lá e é, ainda, o local onde os maiores estúdios se localizam.

Tais filmes mantêm, em sua estrutura narrativa, regras e convenções que controlam a história, tais como: verossimilhança (para aproximar o espectador do personagem); filmes com começo, meio e fim; personagem principal passando sempre por um conflito; coerência; clareza; e homogeneidade. Eles são divididos em gêneros, como por exemplo: drama, comédia, *western*, terror, romance, ficção-científica etc.

O cinema, como mercadoria que é – pois, mesmo sendo uma forma de arte, foi concebido no seio do capitalismo e com objetivos iniciais de ser comercializado por meio dos estúdios cinematográficos –, reafirma e insere os valores que lhe são vantajosos financeiramente, requerendo, para tanto, investimento e, conseqüentemente, retorno.

Entretanto, a arte cinematográfica ainda assume outra posição: a de ser produto de seu meio. Podemos perceber, então, que se, por exemplo, Henry Ford ditava em suas fábricas que ser infiel à esposa não estava correto, os filmes demonstrariam isso. Afinal, eles são reflexos dos hábitos e dos costumes daqueles que os assistem, e, se não fossem assim, sua principal característica, que é se aproximar da realidade, estaria nula, como analisa Nildo Vianna:

[...] 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: 06)

Além do mais, os filmes, por mais belos e tocantes que sejam, sempre trazem significados em suas mensagens. No caso dos filmes de Hollywood, segundo Kaplan (1995: 46), “eles trazem uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar”.

Dessa maneira, é possível afirmar que as narrativas midiáticas incidem na construção das representações sociais, 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 (SODRÉ, 2005: 75).

Faz-se necessário destacar que os filmes não são criados por “seres divinos” e sim por humanos comuns, que possuem crenças e valores; não são deuses nem gênios, como sugere o mercado cinematográfico, para fetichizar ainda mais as películas. Os filmes são feitos obedecendo a padrões já estabelecidos, seguindo regras, acordos, recursos financeiros e tecnológicos, e não imaginados magicamente por um ser sobrenatural (VIANA, 2009: 57).

O professor de História e Crítica do Cinema Lisandro Magalhães Nogueira observa que o cinema de Hollywood possui regras bastante explícitas: “a) não se produzirão filmes contra os princípios morais do público, b) serão apresentados modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama e ao entretenimento, c) a lei não será ridicularizada nem poderá despertar simpatia por sua violação”.

Essas normas são designadas, assim, como pedagogia cultural, ou seja, um jeito próprio de ensinar como as pessoas devem agir, sendo doutrinado tacitamente o modo de vida americano, regulando culturalmente outras nações. Poder colonizador esse que pode ser tanto cultural quanto econômico, sempre determinando o que é certo e errado, bom e mau, bonito e feio, verdadeiro e falso – definições dicotômicas e maniqueísmos latentes fazem parte dos roteiros do começo ao fim.

É preciso salientar que os meios de comunicação são um dos reguladores da cultura, configuram-se assim como um significativo espaço de luta do poder pela hegemonia e, geridos por grupos dominantes, revelam uma orientação predominantemente capitalista, que assim torna homogênea toda a diversidade social.

O americanismo e as formas de dominação

Composto por 50 Estados e um Distrito Federal, os Estados Unidos da América são resultado da dominação de 13 colônias britânicas. Em 1776, eles conseguiram sua declaração de independência e a doutrina que os guiou desde seu surgimento, o Destino Manifesto, passou a lhes orientar com mais vigor.

O Destino Manifesto diz respeito ao princípio que expressa a crença de que o povo dos EUA é escolhido por Deus para civilizar a América. Desta maneira, eles acreditam que o sucesso que tiveram nas batalhas que participaram é resultado do cumprimento da vontade divina. A doutrina ainda prega que os povos da América deveriam governar a si mesmos, não permitindo que isso fosse possível por outras nações.

Para comprovar que o imaginário norte-americano foi gerado para não ser menos que o vencedor, o teórico cultural Stuart Hall diz que as identidades nacionais não são coisas com as quais se nasce, mas são formadas com o tempo e transformadas no interior das representações (HALL, 2006: 48) – o que aconteceu fielmente, já que o discurso dos líderes americanos sempre foi o de se autodenominarem triunfantes e fortes, sob quaisquer circunstâncias.

Isto posto, desde o início da formação de sua identidade como nação, os norte-americanos tinham inseridas em suas mentes as ideias de que eles eram os “melhores do mundo” e de que seu jeito de viver era o correto. Demonstração disso é que, por décadas, o mote político dos EUA perante a mídia foi “*be strong while having slaves*”, ou seja, “ser forte ao ter escravos”, sendo essa apenas uma das mais diversas formas de representação que os EUA criavam perante o mundo. Isso serviu para corroborar ainda mais com um pensamento de superioridade que os impulsionou a serem sempre produtores e criadores, não apenas consumidores e conformados. Um povo asceticista, trabalhador e com vocação laboriosa, não apenas pela categoria dos operários, mas inclusive por quem os dirigia.

Por isso, na América, segundo Gramsci, não existia uma camada plutocrática que resistia à modernidade, enquanto que, no Velho Mundo, a resistência pela adaptação ao capitalismo fez com que a Europa ficasse estagnada e retardada, dando cada vez mais espaço aos americanos. Assim relatam os *Cadernos do Cárcere*:

A América não tem grandes “tradições históricas e culturais”, mas tampouco está sufocada por esta camada de chumbo: é essa 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 estas atividades à própria atividade produtiva [...]. (GRAMSCI, 2007: 247)

Consequentemente, surge o americanismo, que é o resultado dessa necessidade imanente de se expressar o capitalismo. Um novo modo de vida, composto inclusive por uma nova burguesia de trabalhadores racionais que recebiam altos salários e que foram moralmente aperfeiçoados pela indústria de Henry Ford.

Essa nova burguesia tinha grau de instrução, era consumista e se tornava cada vez mais ligada às posses materiais. E por não ter tradições históricas e culturais que pudessem lhe prender a uma forma de agir parasitária, como nomeia Gramsci, estava disposta a se submeter às mais diversas formas de intromissão em suas vidas para que pudesse se manter ou acender em uma classe econômica privilegiada.

Gramsci, ao analisar os EUA em sua obra *Cadernos do Cárcere*, destacou uma série de problemas nas condições da sociedade moderna, por vezes contraditórios, que foram a ligação da passagem de um velho individualismo econômico para uma economia programática, aquela que formou essa nova burguesia, uma classe de trabalhadores racionalizados. Dentre eles, estão:

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, 2001: 30-31)*

Controle orquestrado

Quanto à questão da psicanálise, a obra do marxista italiano relata que todo novo modo de viver, durante seu período de imposição, historicamente requereu algum tipo de coerção, dado que o homem é um animal que necessita ser educado. Consideração esta que Taylor também usa, entretanto sob outro viés, em sua falácia de que o operário deve ser um “gorila amestrado”, ou seja, um animal controlado que faz movimentos ensaiados, mecanicamente e repetidamente.

Uma vez que, durante a maioria das mudanças na civilização, as coerções foram brutais, nos processos do fordismo e do americanismo tais práticas não foram diferentes. A pressão para a mudança acontece sobre todo o complexo social, por um determinado grupo dominante que também sofre a mesma pressão.

No pós-guerra, a psicanálise teve bastante importância, permitindo e otimizando a coerção moral exigida pelo novo modo de organização da produção. 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: 263-264)

O principal alvo dessa repressão foi o instinto sexual, fundamentalmente nos jovens. O desequilíbrio sexual foi ainda mais sentido porque muitos homens morreram nas batalhas, de modo que, além de o número de mulheres ficar superior ao dos homens, a crise entrou em conflito com o novo modelo de operário. Esse funcionário teria que ter uma rígida disciplina quanto ao seu sistema nervoso e aos seus instintos sexuais e fortalecer a família (GRAMSCI, 2007: 249).

Da mesma maneira, essa metodologia terapêutica, criada pelo neurologista austríaco Sigmund Freud, que examina o significado inconsciente das palavras e atitudes do ser humano, está ligada a todas as questões trabalhadas acima. Nelas foram abordados pontos que se fundamentaram em procedimentos coercitivos para se conseguir manipular pessoas e orientá-las a conseguirem alcançar determinados resultados, inclusive no cinema.

Um exemplo é o que Freud escreve em sua obra *O Mal-Estar na Civilização*, quando acredita que a formação das famílias se deveu ao fato de que a satisfação sexual não era mais uma vontade passageira – o homem pré-histórico a queria permanentemente (FREUD, 1997: 57). O homem, então, não quer se separar do seu objeto sexual, a mulher. E a mulher, por sua vez, não deseja se separar dos frutos dessa relação, os filhos.

Assim sendo, tal análise empreendida pelo psicanalista se alinha com um dos métodos que Ford impunha aos seus operários, para que fossem estáveis: ter permanentemente uma fêmea para sanar seus desejos, mantê-lo estabilizado e, conseqüentemente, permiti-lo fazer com primazia suas tarefas.

Outra premissa que Ford propagava e que Freud explica em sua investigação dá-se em relação à regulação da energia psíquica e da inserção dos homens em grupos ou clubes, como Rotary Club, YMCA e maçonaria:

[...] Já que o homem não dispõe de quantidades ilimitadas de energia psíquica, tem de realizar suas tarefas efetuando uma distribuição conveniente de sua libido. Aquilo que emprega para finalidades culturais em grande parte o extrai das mulheres e da vida sexual. Sua constante associação com outros homens e a dependência de seus relacionamentos e com eles o alienam inclusive de seus deveres de marido e de pai [...]. (FREUD, 1997: 59)

Logo, fica claro, nas palavras de um médico, que, para trabalhar bem, o funcionário tira forças de sua vida sexual, porquanto, para Ford, ela tem que ser monogâmica e regulada o suficiente para o trabalhador não usar todas as suas energias fora da fábrica. Nessa perspectiva, a inclusão desse funcionário em clubes fechados também colaborou para o seu controle e, conseqüentemente, uma “aceitação” mais fácil das condições impostas por Ford e necessárias ao novo modelo de organização da produção.

Farrapo Humano

Até que ponto um homem com educação, instrução intelectual, trabalho e relacionamentos afetivos estáveis pode chegar quando se vê em um momento da vida onde acha que necessita de um estímulo externo, químico, para ter coragem e se sentir inspirado? Este é um dos dilemas que o filme *Farrapo Humano* propõe no decorrer de sua narrativa. O

drama que tanto consagrou seu diretor/roteirista, Billy Wilder, conta a história do escritor alcoólatra Don Birnam, interpretado por Ray Milland, que toma diversas atitudes abomináveis e humilhantes para manter seu vício em álcool. Tudo isso em preto e branco, o que amplia ainda mais a dramaticidade das situações.

Segundo a obra *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*, a Paramount recebeu uma oferta de 5 milhões de dólares por parte da indústria de bebidas para não lançar o filme. Os empresários do setor temiam que as vendas diminuíssem devido à grande realidade do efeito do álcool que o cinema transmitia. Já os adeptos da Lei Seca ficaram agitados, pois tinham medo de que a película estimulasse as pessoas a se embriagarem.

Logo na primeira cena, em plano único, o espectador é levado a ver Nova York de cima, com seus prédios imponentes regados a uma trilha sonora épica e melancólica, digna de uma saga onde o herói passa por diversos percalços até chegar à redenção.

Posteriormente, a câmera é conduzida até a janela de um apartamento onde está pendurada, por uma corda, uma garrafa cheia de um líquido transparente. Desta forma, entramos no mundo de Don Birnam, uma vida sem cor e repleta de batalhas e mentiras diárias.

Ele mora com o irmão mais novo e enfermeiro Wick, porque não consegue se manter financeiramente sozinho. Como não arruma um trabalho por causa do vício, depende completamente de outras pessoas, inclusive de sua namorada Helen, uma mulher jovem, bonita e editora de uma famosa revista, ou seja, independente e em uma situação completamente oposta à dele.

Uma das coisas mais curiosas deste filme é que o personagem principal não tenta mudar de vida durante toda a narração, buscando, ao contrário, maneiras de alimentar o seu vício. Essa postura se contrapõe ao contexto social da época: uma América pós-guerra, visto que o filme foi produzido em 1945, onde as indústrias estão fabricando a todo vapor, a economia está crescendo vertiginosamente e o fordismo está em um de seus melhores momentos.

Portanto, a condição de Don Birnam é repulsiva. Como é possível um homem saudável e inteligente não querer trabalhar? Ele não era considerado um doente, mas sim um

folgado, preguiçoso e que vivia às custas de outras pessoas. Se não trabalhava não é porque não tinha empregos disponíveis ou não havia condições, mas sim porque não queria.

Billy Wilder retrata, de forma dolorida, o drama de um homem que não consegue controlar os seus desejos, preceito esse que Henry Ford repudiava em seus funcionários por acreditar que a bebida desestabilizava as condições nervosas do ser humano.

Como já explicado anteriormente, o alcoolismo foi um dos principais problemas que os industriais queriam extirpar de suas fábricas. Gramsci diz que o álcool era o mais perigoso agente de destruição das forças de trabalho (GRAMSCI, 2007: 267), porque colocava em risco as energias nervosas – propriedade essa que Ford fazia o possível para manter estável e sob o seu controle.

Esse controle era algo que o protagonista não tinha em relação à bebida. Em uma das cenas, quando está no seu bar de costume, ele pede que Nat, o barman, não limpe as marcas feitas pelos copos das doses que toma sobre o balcão. Ele diz que são círculos, perfeitas figuras geométricas, sem começo, meio ou fim. Como seu vício.

Nas próximas cenas o espectador é levado, por *flashbacks*, a conhecer algumas ocasiões em que Birman se desespera para ter uma garrafa junto de si. Ele rouba o dinheiro que seu irmão deixa no apartamento para a faxineira, vende objetos de sua casa e tenta, inclusive, penhorar sua máquina de escrever, mas sem sucesso – a única ferramenta que poderia lhe dar sustento e que sua mãe o presenteou quando foi morar em Nova York.

A derrocada vem depois, quando é internado na ala de alcoólatras de um hospital público. Lá ele vê outros como ele ou piores, o que o apavora. Quando consegue fugir, ao chegar em casa, se depara com seus próprios fantasmas e padece com sua abstinência.

Outro papel importante na história é o de Helen, a namorada de Birnam. Tal personagem é repleta de contradições perante o contexto social investigado. No pós-guerra, as mulheres assumiram papéis de mantenedoras de suas famílias e ocuparam grande parte do mercado de trabalho. O fator independência era o que as regia. Contudo, o diretor/roteirista, em mais uma de suas sacadas irônicas e inteligentes, colocou Helen – que era estável financeiramente, tinha um bom emprego e gozava de posição social – completamente dependente do afeto de Birnam. Ela mendiga e, por vezes, implora por seu amor, entretanto é uma das únicas que vê o estado de saúde e mental dele como uma doença.

Outra mulher inserida no filme é uma prostituta. Ela conquista o próprio dinheiro, mas depende dos seus serviços com o sexo masculino para tê-lo.

Com esses dois exemplos, fica bem claro que *Farrapo Humano*, ao expor essas duas personagens femininas, corrobora com a análise que Gramsci fez do fordismo quando deixa bem claro que o lugar da mulher é em casa, cuidando do bem-estar dos filhos e do marido. As que fugirem dessa regra estariam alheias ao que o mundo lhes proporcionaria: relacionamentos instáveis, sem filhos e marido, e prostituição.

Ao final do filme, Billy Wilder não deixa claro o que aconteceu. Ele foi obrigado, pelos códigos de censura da época, a colocar um final feliz e, como todos os filmes hollywoodianos de narrativa clássica, uma lição, pois as tramas ainda possuem um fator pedagógico. Wilder, ao fazer seu final, tentou agradar aos preceitos dos códigos e às regras das narrativas americanas, sem deixar de lado o seu cinismo e seu incrível senso crítico. Os princípios gerais de um dos códigos de censura mais famosos na época, o Código de Produção Hays, eram:

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: 37)*

Mesmo não tendo um fim em que todos sorriem, Helen aconselha Birnam de que aqueles que querem se curam dessa doença, bastando ter fé e bastante força de vontade. Ela ainda se coloca ao lado dele para lhe dar apoio e força nos momentos difíceis. Wilder, com seu tom emblemático, termina a película dando a entender ainda que, por se tratar de um vício, uma doença, a qualquer momento poderá haver uma recaída.

Considerações finais

Explicar o fordismo, o americanismo e as formas de dominação dos operários serviu para reafirmar cada tese que Gramsci propôs em *Cadernos do Cárcere*. Entender o cinema

que Billy Wilder, um dos maiores diretores e roteiristas do mundo, produziu auxiliou na compreensão dos bastidores das produções cinematográficas e dos códigos de censura, que iam ao encontro dos princípios morais que Ford estipulava aos seus operários.

Decompor o filme *Farrapo Humano* constitui atividade ímpar para se ter noção sobre até que ponto esse tipo de produção dramática, que trata de um vício e da derrocada de um homem, pode influenciar na vida de seus espectadores, ao ponto de industriais temerem que o índice de consumo de álcool aumentasse após a exibição do filme. As pessoas começaram, contudo, a ver o alcoolismo como uma doença que necessita de tratamento e não de repúdio por parte da sociedade.

Assim, pôde-se perceber que o cinema hollywoodiano, com suas mensagens, regras e recursos, formou o par que o fordismo necessitava para se fortalecer e expandir subliminarmente. Por um lado, os filmes foram patrocinados pelos industriais e, por outro, as películas seguiram as ordens dos que dominam o poder e lhes pagam. Não é, contudo, um par perfeito – como em nenhum casamento os dois membros são perfeitos um para outro –, mas foi uma união de sucesso e que trouxe benefícios para ambas as partes, tendo como efeito colateral a alienação e a alucinação de toda uma geração que consome seus produtos e segue suas ideologias.

Fonte

FARRAPO Humano. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. Intérpretes: Ray Milland, Jane Wyman, Phillip Terry, Howard Da Silva, Doris Dowling, Frank Faylen, Mary Young, Anita Sharp-Bolster, Lillian Fontaine, Frank Orth e Lewis L. Russell. Roteiro: Charles Brackett, Billy Wilder. Baseado no livro de Charles R. Jackson. Música: Miklós Rózsa. Nova York: Paramount, 1945. 1 DVD (101 MIN), P&B. Produzido por Charles Brackett.

Referências bibliográficas

ADORO CINEMA. *Farrapo Humano*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-65267/fotos/detalhe/?cmediafile=19905288/>>. Acesso: 07 nov. 2014.

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente – O cinema de Billy Wilder*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.

- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CLEINMAN, Betch. *Capital da libido – Os EUA em M. M.* Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- 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, 2001.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1941-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. *A Mulher e o Cinema – Os dois lados da câmera*. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. Central do Brasil e o melodrama. In: RAMOS, Fernão Pessoa, et al. (orgs.) *Estudos de Cinema 2000-SOCINE*.
- 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.
- RAGO, Luzia Margareth; MOREIRA, Eduardo F. P. *O que é taylorismo*. Coleção Primeiros Passos. 10. ed. São Paulo: Editoria Brasiliense, 2003.
- SCHNEIDER, Steven Jay. *1001 filmes para vez antes de morrer*. Trad. Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *O globalismo como neobarbárie*. In: MORAES, Dênis de. (org). *Por uma outra comunicação – Mídia, mundialização cultural e poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 1. ed. São Paulo: Papyrus, 2003.
- VIANA, Nildo. *A concepção materialista da história do cinema*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2009.
- WIKIPEDIA. *Destino Manifesto*. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Destino_Manifesto/>. Acesso: 28 out. 2014.