

'Ver o que aconteceu': Cinema e História em Griffith e Spielberg¹

Eduardo Morettin

Resumo: O objetivo deste texto é discutir as conexões entre o discurso histórico e cinematográfico, a partir das estratégias de autenticação em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of Nation*, 1915), de David Griffith, e *Amistad* (1997), de Steven Spielberg. Serão examinadas as leituras que os filmes fazem da representação do tema da escravidão e os vínculos com o contexto em que foram produzidos, analisando também as questões de estilo presentes nas duas obras.

Palavras-chave: cinema e história; filme histórico; cinema norte-americano

Abstract: 'Regarding what happened': **Cinema and History in Griffith and Spielberg.** This text aims at discussing the connections between the historical and cinematographic discourse, starting from the authentication strategies employed by two films: *The Birth of Nation* (1915), from David Griffith, and *Amistad* (1997), from Steven Spielberg. This article will examine the different interpretations of the slavery theme and the link to the context in which they were produced, including the analysis of the style used on these two films.

Keywords: cinema and history; historical film; North-american cinema

O objetivo principal deste artigo é examinar as conexões entre o discurso histórico e fílmico, a partir das estratégias de autenticação empregadas pelo cinema para validar a representação de um tema. Tendo em vista este quadro geral, analisarei a forma como a escravidão é tratada em dois filmes norte-americanos, a saber, *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), de David Griffith, e *Amistad* (1997), de Steven Spielberg.

Da análise fílmica à representação de um tema: formas cinematográficas da História

Algumas *démarches* teóricas e metodológicas precisam ser apresentadas de imediato no que diz respeito ao universo que será abordado. Em primeiro lugar, a opção aqui foi

¹ - Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Cultura" do XX Encontro da Compós, na UFRGS, Porto Alegre, RS, em junho de 2010. Agradeço aos colegas do GT pelas contribuições no aperfeiçoamento deste texto.

a de tratar das questões concernentes à relação entre cinema e história tendo os filmes como ponto de partida. Assim, evita-se uma excessiva discussão teórica descolada dos materiais que lhe conferem suporte, ao mesmo tempo em que a análise fílmica é priorizada no processo de avaliação das imagens como fonte histórica (MORETTIN, 2011, p. 61-64). Deve-se, enfim, considerar, como diz Jacques Aumont, (2004, p. 203) “a forma ‘trabalha’, ela ‘vive’, ela nunca é um veículo inerte”.

De certa maneira, esta opção sinaliza que, atualmente, depois dos trabalhos iniciais de Marc Ferro, deve-se enfrentar o específico fílmico enquanto fonte histórica. A presença desse tema em uma das revistas mais importantes do saber historiográfico reforça esta perspectiva. Em 1973 o artigo de Ferro, *Le film: une contre-analyse de la société*, é publicado em *Annales* integrando o dossiê dedicado à história não-escrita (MORETTIN, 2011, p. 39-64). O cinema passa a ser um dos novos objetos que se descortinavam aos olhos dos pesquisadores. Novos dossiês são dedicados ao assunto em 1996 (aqui intitulado *Film et histoire*) e em 2008 (já assumindo a denominação *Cinéma et histoire*). Em ambos, como as nomeações dadas aos eixos temáticos indicam, são os filmes que ocupam o primeiro lugar na análise histórica.

Outro exemplo recente pode ser trazido ao debate. Antoine de Baecque abre o seu *L'Histoire-caméra* examinando o primeiro plano de *'Non' ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira. A partir desta análise pontual, que nela encontra elementos que orientam a leitura de todo o filme, o autor aponta a interpretação da história proposta por Oliveira. Baecque (2008, p. 13) prioriza o exame da imagem para, depois, chegar ao conceito, ou, nas palavras do autor, “às formas cinematográficas da história”, ou seja, “uma *mise en scène* escolhida por um cineasta para dar forma a sua visão de história”.

Recuperarmos essas obras enquanto meio de compreensão de um período que rompe com a postura de distanciamento geralmente adotada pelos próprios filmes de representação histórica que, ao se dizerem autênticos ou fidedignos à reconstituição de uma época, criam a ilusão de nos colocar diante do passado tal como ele teria sido, como se não houvesse nenhum tipo de mediação entre o evento e as imagens na tela. Identificar a leitura que fazem do passado e estabelecer os pontos de conexão com o seu presente problematizam essa vontade de mostrar a ‘história como ela ocorreu’.

Além do diálogo com a historiografia e com as formas de intervenção do cinema sobre o seu presente, uma outra vertente desta discussão diz respeito à construção de uma memória empreendida pelo meio de comunicação de massas. Ele se tornou veículo de transmissão de conhecimentos por intermédio da produção cinematográfica de filmes históricos, ou seja, de reconstituições de época. Eles sempre constroem uma determinada imagem sobre um tema, interferindo na forma pela qual ele é apropriado pelos diferentes segmentos sociais que, ao assistirem uma obra a respeito de qualquer evento histórico, comparam e confrontam as informações veiculadas com aquilo que aprenderam, estudaram ou conheceram do assunto.

O cinema incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação da memória, cristalizado no século XIX nos museus e monumentos destinados à visita pública. Nesse sentido e em determinadas situações, ele ocupa no advento do século XX um papel cívico, constituindo-se também como lugar de memória (NORA, 1993) da modernidade. Suas imagens fazem parte "do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias" (LE GOFF, 1984, p. 103).

Enfim, essas são as questões gerais que nortearão as análises dos filmes aqui apresentados. Tanto o filme de Griffith quanto o de Spielberg pertencem ao chamado cinema clássico norte-americano e, ao mesmo tempo, são filmes de representação histórica que abordam momentos-chave dentro do processo de formação nacional dos Estados Unidos no século XIX: a escravidão, o governo de Abraham Lincoln e a Guerra de Secessão, ocorrida entre 1861 e 1865. A escolha dos dois diretores se deve ao papel que desempenharam em sua época, marcados pela imensa repercussão de suas obras.

Analisar esses filmes nos leva à conjugação de diferentes temporalidades: o passado, configurado na dimensão do monumento e da memória, como explicado antes, e o presente, pois toda obra intervém no cenário social em que necessariamente se insere. Invenção do XIX vinculada à Segunda Revolução Industrial, o novo meio de comunicação de massa atualiza, por meio da representação fílmica da história, os mitos fundadores nacionais para sua audiência, sempre dialogando com questões do contexto imediato dentro do qual foi produzido e para o qual faz sentido.

É importante pensar essa confluência temporal se levarmos em consideração que, principalmente nas primeiras décadas do século passado, o cinema, como nos diz Miriam Hansen,

foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em um discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização (HANSEN, 2001, p. 502).

Alguns questionamentos podem ser feitos a partir desta reflexão: quais são os ajustes que os filmes propõem na recuperação de experiências também traumáticas em seu passado? Quais são os discursos sociais por elas encenados? A que grupos esse discurso interessa? Quais são os descompassos entre a tradição e a modernidade sinalizados pelas obras? Em 1915, por exemplo, representar a Guerra de Secessão, o assassinato de Lincoln e a escravidão denotavam a decisão de reabrir feridas, de enfrentar as soluções encontradas no passado e de, principalmente, intervir à sua maneira nos debates existentes em uma sociedade marcada pela intensa concentração urbana nas metrópoles e por uma clara tensão social decorrente do fluxo migratório e das questões raciais. Nesse sentido, essa intervenção denota que o cinema foi e é arma de combate (FERRO, 1977, p. 15).

2. 'Ver o que aconteceu': a visualização da história em Griffith

É conhecido o lugar de *Nascimento de uma Nação* dentro da história do cinema (XAVIER, 1984). Como sabemos, o filme representou a consolidação de um determinado tipo de linguagem, denominado hoje de cinema narrativo clássico. Esse processo de uniformização estética a partir dos Estados Unidos foi, de certa maneira, facilitado pelo domínio exercido pelos norte-americanos no mercado cinematográfico mundial, decorrente, por sua vez, da sua vitória na Primeira Guerra, fato que lhes permitiu a consolidação de seu poderio econômico.

Nascimento foi lançado no ano em que se comemorava o 50º aniversário do fim da Guerra de Secessão, culminando "cinco décadas de culto nacional à rememoração" (BOWSER, 2004, p. 55). Seu impacto foi enorme, um fato social e cultural em 1915. Permaneceu 44 semanas em cartaz em Nova York, tendo sido o primeiro longa projetado na Casa Branca. Foi visto por cerca de 200 milhões de pessoas até 1946 (LITWACK, 1997, p. 136). Conseguiu, portanto, ampliar em muito a repercussão do livro que serviu de inspiração, a saber, *The Clansman* (1905), do reverendo Thomas Dixon Jr. Ao atingir um público bem maior, adaptou as visões expressas pela literatura e pela historiografia ao novo meio de comunicação. Contribuiu, assim, para justificar em seu presente as ações da Ku Klux Klan, conferindo-lhe nova amplitude.

Um depoimento dado por Griffith em 1915 nos auxilia a apreender o seu entendimento acerca do processo de visualização da História. Refletindo sobre o poder educativo do novo meio de comunicação, imaginava no futuro o cinema ocupando o lugar do livro. Para ele, em uma cinemateca idealizada, as imagens em movimento eliminariam as dúvidas dos alunos/consultentes, pois nos colocariam diante do conhecimento puro, permitindo o "see what happened" (ver o que aconteceu). Com isso, "there will be no opinions expressed. You will merely be present at the making of history" (não haverá opiniões expressas. Você apenas estará presente diante da história sendo feita") (GRIFFITH, 1915, apud LANG, 1994, p. 4).

Apresentaremos as diferentes estratégias que *Nascimento* recorre para nos colocar, a princípio, diante desse passado, tal como dito acima, dentro de uma perspectiva que nos quer mostrar apenas os fatos, não suas versões (WHITE, 1994, p. 214–224).

Em primeiro lugar, temos o recurso à citação das chamadas fontes históricas nos intertítulos. A imagem é vista como ilustração do chamado documento e das obras dos historiadores. Como Griffith reafirmou em 1947, um ano antes de sua morte: "These facts are base on an overwhelming compilation of authentic evidence and testimony. My picturisation of history as it happens requires, therefore, no apology, no defense, no 'explanations' (Estes fatos foram baseados em extensa compilação de testemunhos e evidências autênticas. Minha visualização da história tal como ela aconteceu, requer, por esta razão, nenhuma desculpa, nenhuma defesa, nenhuma 'explicação') " (apud LANG, 1994, p. 3).

Orientando a leitura geral sobre um determinado evento, as fontes e as referências são citadas para corroborar aspectos mais específicos na constituição da imagem (XAVIER, 1984, p. 59). Esse é o procedimento mais comum no filme de Griffith, sendo empregado diversas vezes. É como se a história fosse um dado preexistente, concreto, verdade já estabelecida (SORLIN, 1984, p. 300). Assim, *Nascimento* remete ao trabalho do historiador a fim de legitimar a leitura proposta, como veremos.

No intertítulo 'A Primeira Chamada para os 75.000 voluntários', por exemplo, temos a informação acerca da primeira chamada para alistamento de voluntários para a guerra. A seguir, o dado a ser encenado: a assinatura do decreto pelo presidente Lincoln. Abaixo desta frase, em fonte de tamanho menor, com alinhamento à direita e espaçamento simples, seguindo o formato de uma citação deste artigo, lemos a observação em caixa alta 'AN HISTORICAL FACSIMILE' (um fac-símile histórico), sucedida pelos dizeres "of the President's Executive Office on that occasion, after Nicolay and Hay in *Lincoln, a History* (do escritório do Presidente naquela ocasião, segundo Nicolay e Hay em *Lincoln, a History*)". Esta observação está lá para atestar a reprodução fiel, fidedigna do espaço em que a ação transcorrerá. Mais do que a ideia de fac-símile, importa a citação da referência bibliográfica, o *Lincoln, a History* (1890), pois a imagem que veremos a seguir estaria, a princípio, autenticada pelas informações colhidas nos livros de História. Reforçando esta chancela, o plano seguinte nos mostra o ator que representa o presidente caracterizado à maneira consagrada pela sua iconografia.

Há um outro dado de estilo a ser comentado. Durante esta cena, os atores, dispostos atrás de Lincoln, estão praticamente imobilizados. O único a se deslocar é o responsável por entregar o documento a ser assinado. A pequena movimentação da cena não diz respeito apenas ao ato solene de promulgação de um edito presidencial, mas à perspectiva *tableau*, estática, que norteia a composição do plano. Acreditava-se que o imobilismo das personagens e da cena contribuiriam para reforçar a noção de imagem autêntica, pois a intenção seria a de colocar o espectador diante de um retrato muito similar ao de uma fotografia tirada no momento da ação ou a de uma pintura de história, gênero tão em voga no século XIX, sobre o mesmo fato. Atribuindo movimento, o cinema as torna 'vivas', mais 'naturais' e, portanto, próximas de uma certa noção de verdade.

Nesse mecanismo de transferência da autoridade emanada do livro de história ou das fontes para a composição das imagens há clara manipulação. Dentre as passagens que ilustram esta afirmação, temos a sequência dedicada a mostrar os distúrbios na Assembleia Estadual e o controle exercido por uma maioria de deputados negros, maioria que na verdade não era tão ampla assim (LITWACK, 1997, p. 138).

É inadmissível hoje, como era para muitos setores da sociedade norte-americana de então, a forma como os deputados negros são retratados nesta passagem: descalços, bêbados e sem qualquer noção de decoro. Nessa fantasia construída pelo diretor, emerge ao final da sequência o motivo que efetivamente perturba. Trata-se da aprovação da lei que

permite o casamento inter-racial. Da forma como o filme trabalha, trata-se da união civil, na verdade, entre homens negros e mulheres brancas, pois vemos os deputados negros olhando de forma maliciosa para desavisadas moças brancas que visitavam a Assembleia. Para Griffith, o verdadeiro pesadelo é a miscigenação, a mistura entre as raças.

O mulato, em *Nascimento*, expressa as dificuldades em trabalhar as diferenças entre negros e brancos (LANG, 1994, p. 17 e ss.). Dentro da perspectiva melodramática, que trabalha no filme a caracterização bem diferenciada dos personagens (uns são bons, outros são maus), o mulato também é problema, pois ele não pertence nem a um lado (branco) nem a outro (negro). Ele é produto de uma união sexual tida como indesejada. Os principais vilões do filme, Syllas Lynch e Gus, são mulatos. Lynch é o protegido de Austin Stoneman, político que representa o Norte e que tem projetos de ser o próximo presidente. Ele é aquele que Stoneman pretende tornar o 'symbol of his race'. Para concretizar seus planos, o político o envia ao Sul a fim de organizar o voto dos negros. Lá ele se torna governador e ordena todo o tipo de arbitrariedade contra aqueles que são mostrados como vítimas de um ataque injusto. Ao final, porém, a criatura se volta contra o seu criador, pois ele sonha com um 'Black Empire' e pretende tornar a filha de Stoneman e heroína do filme, Elsie, interpretada por Lilian Gish, sua rainha. Enfim, um traidor, outra marca típica do melodrama para caracterizar a vilania, porque ambiciona o poder e a mulher branca. Fica clara, então, a escolha do termo utilizado para designá-lo na sinopse encaminhada a *US Copyright Office: 'Frankenstein'*, 'um produto demonizado da miscigenação' (LANG, 1994, p. 19). Como no romance de Mary Shelley de 1818, há um responsável pelo monstro: Austin Stoneman.

Cabe ressaltar um outro processo de autenticação de *Nascimento*, desta feita assentado na retomada de representações construídas no campo da política, como o famoso discurso de Lincoln de 1858, intitulado *A House Divided*. Na convenção republicana em que aceita sua indicação para disputar o Senado por Illinois, Lincoln reafirma a necessidade de união, partindo do pressuposto de que a sociedade americana estava dividida entre uma metade livre e outra escrava. Como o então candidato ao senado sentenciou: "a house divided against itself cannot stand (uma casa dividida contra ela mesma não pode ficar em pé)". Griffith retoma a imagem, reformulando-a e revertendo a equação. Ao invés da 'House Divided', temos a "Besieged Cabin", ou seja, a 'cabana ameaçada'².

Na parte final do filme, membros das famílias que representam os estados do Norte e do Sul, os Cameron e os Stoneman, fogem da perseguição que lhes é feita pelos soldados negros do exército que policia a cidade de Piedmont, na Carolina do Sul. A fuga é causada por uma série de injustiças praticadas pelos negros e seus representantes, polo do vício, cabe mais uma vez lembrar. A virtude reprimida encontra seu último refúgio em uma isolada cabana, lugar onde dois veteranos que lutaram ao lado do Norte na Guerra de Secessão vivem juntos com uma criança.

2 - Devo esta observação a Mary Junqueira, a quem agradeço.

Antes do aperto de mãos que sela a união, lemos em um intertítulo: “*The former enemies of North and South are united again in common defense of their Aryan birthright* (Os antes inimigos do Norte e do Sul estão juntos novamente na defesa comum do seu direito ariano de nascer)”, termos que antecipam o discurso nazista. As bases que alicerçam a nação, metáfora expressa na imagem da casa/cabana, são brancas. Nela, portanto, não cabe o negro, salvo o submisso, simbolicamente presente na figura da empregada, atriz branca com seu rosto pintado de preto, outro sinal evidente de exclusão e preconceito³. Os que não se submetem são subordinados à força, subordinação que é a chave para manter a pátria unida e livre para sempre (LANG, 1994, p. 10).

Ao final, todos os que se encontram na cabana são salvos. Seguindo o modelo clássico do melodrama, o triunfo da verdade não é acompanhado pela instituição de uma sociedade nova, “mas sim [pela] reforma da antiga sociedade da inocência que agora eliminou aquilo que ameaçava sua existência, reafirmando seus valores” (BROOKS, 1974, p. 346).

Sendo um manifesto pela pureza da raça branca, devemos voltar às considerações iniciais de Miriam Hansen. Se há um ‘impacto traumático’ trazido pelo contexto imediato, esse diz respeito ao receio, compartilhado por republicanos e democratas no período entre 1890 e 1915, momento de maior tensão racial nos Estados Unidos (LITWACK, 1997, p. 138), que a herança anglo-saxã fosse perdida.

Com os afrodescendentes, o racismo era manifesto, como sabido. Em 1913, temos a fala do então senador e antigo governador da Carolina do Sul, “Pitchfork” Ben Tillman, apoiando o linchamento público de estupradores negros (LANG, 1994, p. 18). Por outro lado, os negros se organizaram a fim de lutarem por melhores condições. Lembremos que a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) foi criada em Nova York em 1909, tendo sido uma das associações que mais combateu a versão racista de Griffith.

Além dos negros, preocupava aos defensores da raça pura a chegada maciça de contingentes imigratórios da Ásia e do leste e sul da Europa, como nos mostra Martin Scorsese em *Gangues de Nova York* (2002)⁴. Essa presença também era vista como ameaçadora à pretendida homogeneidade. Sinal desta tensão foi o convite feito pelo Comitê para a Proteção do Bom Nome dos Imigrantes em 1914 aos produtores de cinema para discutir a negativa representação dada pelos filmes aos judeus (BOWSER, 2004, p. 58).

3 - Quando em 1922 *Nascimento* foi relançado, Griffith enfrentou uma audiência para defender seu filme da acusação de racismo. Em seu depoimento, disse que ‘duas das mais heroicas figuras do filme são negras’, a saber, dois velhos empregados libertos que defendem os interesses de seus patrões. Por sua submissão são considerados ‘heróis’. Em *Nascimento*, porém, não são equiparados em importância a qualquer um dos personagens brancos pertencentes ao campo da virtude. Para o diretor, ‘o verdadeiro vilão é um homem branco’, qual seja, Austin Stoneman, como indicamos acima, o criador do ‘monstro’ (Cf. ‘New York vs. The Birth of a Nation’, DVD ‘D. W. Griffith’s The Birth of a Nation. Special Features Disc’, Kino Vídeo, 2002). Ver também STOKES, 2007, p. 129–170, 227–241, e KAUFFMAN, 2004, p. 91 – 98.

4 - Aos índios esse discurso não se aplicava, dado que a prática era a de um contínuo processo de extermínio (LITWACK, 1997, p. 139).

Dado seu impacto, *Nascimento* atualiza diferentes episódios da história norte-americana, transformando-os em mito. Recorre a eventos amplamente divulgados pela literatura escolar e demais produções literárias, como o próprio assassinato de Lincoln e a fome em Petersburg (SORLIN, 1977, p. 5), demonstrando o poder de divulgação do cinema em relação à História, nesse caso contribuindo para construir uma memória racista do fato.

3. Ficção e 'verdade': cinema e história em Spielberg

O tema da escravidão continuou a ser representado de forma recorrente no cinema norte-americano, dialogando com a forma pela qual a questão racial era enfrentada pela sua sociedade. Tratemos agora de *Amistad* (1997), realizado por Steven Spielberg, "um cineasta identificado com os mitos historiográficos oficiais norte-americanos" (NAPOLITANO, 2011, p. 69). O filme recupera um incidente com um navio espanhol dedicado ao comércio de escravos, ocorrido nos Estados Unidos em 1838⁵. Durante a travessia, logo no início do filme, ocorre um motim de escravos da etnia Mende, liderados por Cinque. Os únicos brancos sobreviventes são os condutores da embarcação, que conseguem enganar os amotinados e levar o navio até New Haven, na parte norte da costa estadunidense, onde são presos. Todos reclamam a posse da carga: a Espanha, por intermédio da rainha infante Isabela; os sobreviventes, que alegam ter comprado os negros em Havana, Cuba; e a marinha norte-americana, que apreendeu o navio. Por outro lado, os abolicionistas pretendem obter a liberdade dos prisioneiros, devolvendo-os para a África. Um primeiro julgamento ocorre, e a perspectiva que se apresenta é de vitória para os Mende. As tensões se avolumam, e o caso ganha repercussão inesperada. Internamente, os políticos ligados aos estados do sul pressionam o então presidente, Martin Van Buren, candidato à reeleição, a fim de que o caso seja julgado a favor da Espanha, pois veem na liberdade dos negros um revés ao discurso escravagista no sul. Se no âmbito interno os escravagistas adotam esta posição, a política externa também é tensionada pela pressão da Espanha, que reclama a sua propriedade, ou seja, os escravos. Van Buren resolve trocar o juiz e realizar um julgamento sem a presença de um júri. Apesar dessa manobra, a vitória é da causa abolicionista. O governo apela ao Supremo Tribunal. Os abolicionistas, por sua vez, pedem o apoio direto de John Quincy Adams (Anthony Hopkins), ex-presidente da República, que advoga a favor de Cinque e seus companheiros. Ao final, a causa é ganha por Adams.

Spielberg trata de um tema que ainda não havia ocupado um lugar significativo no imaginário norte-americano sobre a escravidão, de acordo com Natalie Zemon Davis. Para ela, a travessia e os horrores do navio negreiro, até então, "havia ocupado um pequeno papel na memória popular dos afro-americanos" (DAVIS, 2000, p. 70).

5 - Davis (2000, p. 69-119) faz um balanço historiográfico sobre o tema na análise a respeito de *Amistad*. Ela é bem minuciosa no cotejo entre a história, entendida como 'o que aconteceu', e aquilo que é visto como ficcional no filme, ou seja, distorções ou falsidades.

O trabalho anterior de Spielberg fora *A Lista de Schindler* (1993), lançado no mesmo ano do seu *Jurassic Park*. A atriz e produtora negra Debbie Allen (p. 72) havia tido contato com a história de *Amistad* em 1978. Após ter visto o filme do diretor sobre o Holocausto, resolveu que o projeto deveria se concretizar pelas mãos de Spielberg.

Esse dado é curioso, pois o sucesso estrondoso de *A Lista de Schindler*, filme-evento daquele ano, teve as críticas as mais diversas, todas elas polarizadas. Tal fato fez com que não poucos comparassem as reverberações provocadas na "tradicional esfera pública" pelo filme sobre o extermínio dos judeus ao impacto que *Nascimento* teve em 1915 (HANSEN, 1996, p. 292). Dentre as manifestações, percebe-se que *Lista* foi muitas vezes trazido para o debate nas conturbadas relações entre a comunidade afroamericana e a judia. Para os afroamericanos, filmes como o de Spielberg "are ways of silencing their own victimhood and making it invisible (são formas de silenciar a violência de que fomos vítimas, tornando-a invisível)" (LOSHITZKY, 1997, p. 7). Não é casual, nestas circunstâncias, que o diretor tenha escolhido o projeto de Debbie Allen. Trata-se de tornar visíveis os traumas concernentes à escravidão. O fato de Allen ter pensado em Spielberg demonstra, por sua vez, que não houve por parte dos afro-americanos apenas vozes de condenação ao diretor.

A experiência anterior com a representação do Holocausto também influenciou o tratamento estético dado ao assunto ao tema da escravidão. Se em *A Lista* houve a opção pelo preto e branco, em *Amistad* a direção de fotografia tentou evitar que as imagens ficassem bonitas demais. Como diz o seu responsável, Janusz Kaminski, 'essa história não demanda esse tipo de aproximação' (apud DAVIS, 2000, p. 74). A câmera evita o movimento, incidindo mais na composição fixa, em *tableau*, em pleno diálogo com seu uso em Griffith. Para Davis (2000, p. 74) "Spielberg cortou movimentos de câmeras enérgicos (...); ele queria que os espectadores sentissem que eles estavam observando a ação em *tableau*, mais do que arremessados dentro dela".

Uma seqüência permite trabalhar algumas das questões levantadas. Chegamos ao momento em que Joadson, interpretado por Morgan Freedman, recorre a Adams para que ele interfira no julgamento dos prisioneiros de *Amistad*, após os abolicionistas terem sido notificados da troca de juiz e retirados do júri. Na conversa que se estabelece, o ex-presidente indica a postura que deve prevalecer: 'diante de um tribunal, quem contar a melhor história, vence'. Adams pergunta: 'qual é a história deles?'. O ser africano ou ter nascido em um determinado país não diz sobre a história da personagem. É preciso mais.

Isso, de certa maneira, reflete sobre a postura do filme em relação à representação da história. É preciso ter um bom *plot*, que interesse aos outros, para que ela seja de fato relevante. O trabalho do filme, portanto, é esse: "misturar ficção com eventos verdadeiros" (SPIELBERG apud DAVIS, 2000, p. 158). Contar uma boa história é o princípio do cinema de ficção em geral ao tratar do passado, mais do que apresentar uma história ancorada nos fatos e no trabalho dos historiadores.

A partir dos questionamentos de Adams, a tarefa é a de recuperar essa boa história, para nos convencer definitivamente sobre a justiça da causa. A seguir, Joadson e Baldwin, o advogado de Cinque e seu grupo, procuram conhecer a língua Mende,

pertencente à etnia dos escravos aprisionados. Partem em busca de um intérprete, que possa mediar o contato entre brancos e negros. A presença da língua é também um índice de acuidade. Porém, mais do que conferir à trama autenticidade, dentro dos parâmetros hollywoodianos, a língua aqui é resgatada dentro da perspectiva de uma diversidade que é cultural e histórica. Trata-se de grupos diferentes, que lutam por preservar seus costumes, mesmo em terras estranhas, e que, por isso, devem ser respeitados por sua diferença.

Depois de exposto o plano a Cinque na prisão, temos em *flashback* a 'boa história', lembrança motivada pelo reencontro de um pequeno objeto de marfim que para ele tinha significado sentimental, que o recordava não apenas de sua terra, mas de sua mulher e família. Voltamos à África e ao seu grupo. A música entra, então, para conferir a dimensão trágica. Entramos, portanto, no terreno que John Quincy Adams gostaria de conhecer, a partir do ponto de vista do herói negro, a princípio, pois é dele que vem o relato.

Capturado por negros, ele é levado ao navio negreiro. Nele, acompanhamos seus horrores. É o momento, portanto, de reencenar o trauma testemunhado e narrado por Cinque. Tudo nos é mostrado: a exploração sexual das mulheres; as torturas, as mortes, a violência, e o sangue, muito sangue.

O *flashback* termina no tribunal. Logo a seguir, assistimos ao depoimento do capitão da marinha britânica encarregado de patrulhar o Atlântico a fim de coibir o comércio marítimo dos escravos, força militar que é representada no filme como polícia humanitária do mundo (NAPOLITANO, 2011, p. 75). O depoimento de Cinque é corroborado pelo capitão. Visualmente, essa confirmação é dada pela fusão que une as imagens dos dois. O oficial inglês conhece as estratégias utilizadas pelos comerciantes de escravos para apagar as provas no momento da abordagem: a 'carga' é jogada ao mar. Momento crucial em seu depoimento é o da leitura de relato escrito, contábil, acerca da entrada e saída de 'peças' em sua embarcação. O comandante completa em seu testemunho as lacunas deixadas de maneira proposital pelos responsáveis pelo crime. Não há como não deixar de comparar a leitura que ele propõe do documento com o que faz o historiador Raul Hilberg diante de uma fonte mostrada por Claude Lanzmann em *Shoah* (1985)⁶. No documentário, o historiador demonstra como em uma folha que tratava dos horários e dos deslocamentos dos trens pela Europa nos países ocupados pelos nazistas, no decorrer da Segunda Guerra, era possível desvendar o destino trágico de milhares de vidas, dado que se tratava do transporte de judeus para os campos de extermínio. Tratava-se de um documento produzido para ser técnico a fim de apagar as evidências do crime. *Amistad* recorre ao mesmo procedimento de *Shoah*: o inventário do navio negreiro Teçora é desconstruído pelo depoimento e pelas imagens atentas que nos revelam as atrocidades dissimuladas nos termos contábeis.

6 - Lanzmann e *Shoah* estiveram no centro das polêmicas em torno de *A Lista de Schindler*, como bem demonstra o artigo de Miriam Hansen (1996).

Miriam Hansen, ao apontar as diferenças entre *Lista de Schindler* e *Shoah*, procura entender o sentido da transformação do Holocausto em produto midiático e sua reiterada presença na cultura norte-americana. Para ela,

the screen memories of the Holocaust could be read as part of an American discourse on modernity, in which Weimar and Nazi Germany figure as an allegory of a modernity gone wrong. The continued currency of these mythical *topoi* in the popular media may indicate a need for Americans to externalize and project modernity's catastrophic features onto another nation's failure and defeat – so as to salvage modernity the American way (HANSEN, 1996, p. 311)⁷.

Retratar a escravidão dentro dos mesmos termos culturais, incorporando à indústria cultural uma experiência histórica de trauma, significa um ajuste de contas com esse passado racista, racismo exacerbado e incentivado por filmes como *Nascimento. Amistad*, mesmo se referido a um episódio que envolveu diferentes nacionalidades e interesses, constrói seu discurso sobre a modernidade apontando o que no passado dos Estados Unidos poderia ter corrigido os erros de sua rota. Exprimindo um ponto de vista externo à experiência, na medida em que Spielberg não pertence à comunidade afro-americana, ele transforma a democracia norte-americana em monumento transnacional, valor a ser preservado nessa releitura, mesmo que essa visão edulcorada a respeito das instituições políticas no processo histórico esteja longe de dar conta de todas as contradições inerentes a uma sociedade escravista e, depois, segregacionista. A representação fílmica por parte de Spielberg de duas experiências (holocausto e escravidão) talvez indique a consciência de que esse projeto de modernidade norte-americana também apresentou vicissitudes que são internas e que a catástrofe não foi exterior à sua constituição.

Adams em determinada passagem de *Amistad* admite que o eminente conflito entre norte e sul seria “a última batalha da Revolução americana”. Sabemos que não foi, dado que as contradições desse processo sempre se renovaram, para o bem e para o mal, deixando suas marcas nas representações da história feitas pelo cinema.

Referências

- AUMONT, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. SP: Cosac & Naify.
- BAECQUE, A. (2008). *L'Histoire-caméra*. Paris: Gallimard.
- BOWSER, E. (2004). The Birth of a Nation. Production. In: USAI, P. C. (ed.). *The Griffith Project*. London. BFI Publishing/Le Giornate del Cinema Muto, v. 8, p. 55- 62.
- BROOKS, P. (1974). *Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. Poétique*. n. 19, p. 340-356.
- DAVIS, N. Z. (2000). *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press.

7 - Tradução do autor: “as memórias cinematográficas do Holocausto podem ser lidas como parte do discurso americano da modernidade, na qual Weimar e a Alemanha nazista figuram como uma alegoria da modernidade fracassada. A circulação contínua deste *topoi* mítico na mídia pode indicar a necessidade dos americanos de externalizarem e projetarem um traço catastrófico da modernidade na queda e no fracasso de outra nação – como uma forma de salvar a modernidade do *American way*”.

- FERRO, M. (1977). *Cinéma et histoire*. Paris: Ed. Denöel/Gonthier.
- KAUFFMAN, J. B. (2004). The Birth of a Nation: Distribution and reception. In: USAI, P. C. (ed.). *The Griffith Project*. London: BFI Publishing/Le Giornate del Cinema Muto, v. 8, p. 91 – 98.
- HANSEN, M. (2001). Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. SP: Cosac & Naify, p. 497-557.
- _____. (1996). Schindler's List is not Shoah: the second commandment, popular modernism, and public memory. *Critical Inquiry*. v. 22, n. 2, p. 292 – 312.
- LANG, R. (1994). The Birth of a Nation: History, Ideology, Narrative Form. In: LANG, R. (ed.). *The Birth of a Nation*. NJ: Rutgers University Press, p. 3-24.
- LE GOFF, J. (1984). Documento/monumento. In: ROMANO, R. (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 95 – 106.
- LITWACK, L. (1997). Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation). In: CARNES, M. (Org.). *Passado Imperfeito*. RJ: Record, p. 136-141.
- LOSHITZKY, Y. (1997). Introduction. LOSHITZKY, Y. (ed.). *Spielberg's Holocaust. Critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, p. 1-17.
- MORETTIN, E. (2011). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H. e outros (Orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. SP: Alameda, p. 39- 64.
- NAPOLITANO, M. (2011). Monumentalização e escrita fílmica da história: uma comparação entre *Danton* e *Amistad*. In: CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. SP: Alameda, p. 65 – 84.
- NORA, P. (1993). Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, dez.
- SORLIN, P. (1984). L'énonciation de l'histoire. In: MOTTET, J. (dir.). *D. W. Griffith*. Paris: Ed. L'Harmattan, p. 298-317.
- _____. (1977). La Naissance d'une Nation ou la reconstruction de la famille. In: *L'Avant-scène Cinema. Griffith: 'La Naissance d'une Nation'. 'The Battle'*. n. 193-194, p. 4-13, oct.
- STOKES, M. (2007). *D. W. Griffith's The Birth of a Nation*. NY: Oxford University Press.
- XAVIER, I. (1984). *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. SP: Brasiliense.
- WHITE, M. (1994). The Birth of a Nation: History as Pretext. In: LANG, R. (ed.). *The Birth of a Nation*. Rutgers: The State University, p. 214-224.

EDUARDO MORETTIN é professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da USP e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Coordena também o Grupo de Pesquisa 'História e Audiovisual'. É bolsista Produtividade do CNPq.

eduardomorettin@usp.br

Artigo recebido em agosto
e aprovado em outubro de 2011.