



FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI – SETÚBAL, SEGUNDA-FEIRA, 12 DE SETEMBRO, DE 2022 - 21H00
MASTERCLASS: FILMES QUE EU AMO – (entrada livre)

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO **Título original: The Birth of a Nation** **Realização: D.W. Griffith (EUA, 1915)**

1. A CONTRIBUIÇÃO DE GRIFFITH

“O Nascimento de uma Nação” é, simultaneamente, um dos mais admiráveis (e importantes) filmes de toda a história do cinema (sendo visto como o nascimento do cinema, enquanto linguagem própria) e um dos mais detestados pelas propostas racistas que contem. Propostas essas que desencadearam na América, depois da sua estreia, um novo surto da KKK. O que se encontra documentado de uma forma muito curiosa no filme de Spike Lee, “O Infiltrado”. É assim um filme com algumas das mais belas sequências da história do cinema, que não posso deixar de amar, e algumas das cenas mais deploráveis de um ponto de vista moral, que não posso deixar de condenar.



“O Nascimento de uma Nação” é uma obra emblemática na história do cinema pela sua originalidade extrema e pela forma como o seu autor sistematizou tudo quanto antes dela se tinha feito e inventado no campo de uma linguagem cinematográfica autónoma. Anotemos então, de forma sucinta, quais as principais inovações de que D. W. Griffith reclama como suas na realidade e que lhe podem ser atribuídas. Muitas delas, na verdade, não se podem chamar tanto “invenções”, mas antes aplicações dessas invenções que ele, ou outros antes dele, as descobriram. D. W. Griffith utiliza-as de uma forma expressiva, narrativa e dramática nova e significativa.

Muitas invenções (a maior parte delas) aconteceram por acaso. Outras foram processos em progresso ao longo dos anos.

Por exemplo: a tão falada **montagem em paralelo** (“cross-cutting”). “O Nascimento de uma Nação” utiliza este processo de forma magnífica, elaborada, coerente, deliberada. Griffith sabia o que queria, que efeitos retirava deste processo de montagem. Esta montagem, alternando cenas passadas em dois ou mais cenários em simultâneo, criava um efeito de suspense, de expectativa e de excitação generalizada entre os espectadores. A sequência mais citada é a derradeira, com Piedmont ocupada por negros em fúria, as tropas da KKK a reunirem-se e prepararem-se para o

ataque, Elsie aprisionada nas mãos de Silas Lynch, uma cabana onde se refugiam sulistas, rodeada por milícias negras. Mas há muitas outras sequências a merecerem citação: Flora a ser perseguida por Gus, o “renegado” negro, é outra situação de grande suspense.

Griffith não inventa a “montagem paralela” neste filme. Há quem sustente, com razão, que ela já tinha sido utilizada, muito antes, ainda que de forma menos eficaz, em “The Great Robbery Train”, de Edwin S. Porter (EUA, 1903) (1). O próprio Griffith a utiliza num filme de 1912 (para só citar este, que podemos ver em DVD), “The Girl and Her Trust”. A novidade está na forma totalmente assumida, intelectualmente estruturada, que ela assume no filme de 1915. Está ainda na maneira como Griffith joga com a metragem

dos planos, por vezes bastante curtos na sua duração, para assim intensificar a rapidez das acções e o efeito de surpresa.

Por outro lado, há que referir desde logo o tipo de produção, a sua monumentalidade, a metragem, o género de obra em causa. Até 1915, um filme nunca ultrapassava em média a duração de 20 minutos. Há meia dúzia de títulos que chegaram aos 30 minutos e "Judith of Bethulia", também de Griffith, de 1914, que ultrapassava já uma hora. Os produtores tinham a teoria de que os espectadores não conseguiam manter a atenção num filme por mais de 15/20 minutos, e opunham-se a tudo o que fosse quebrar esta regra. Tanto mais que, quanto maior fosse a duração da obra, mais ela se tornaria dispendiosa em termos de orçamento, e maior seria a ameaça de fracasso económico. Foi necessário a Griffith uma grande dose de convicção (e um forte empate de capital pessoal, e de amigos) para conseguir reunir o capital necessário. Mas, este género de filme, esta **super-produção histórica** é uma novidade absoluta.

A falta de confiança da "Biograph" neste tipo de produção levaria, aliás, Griffith a abandonar esta produtora e a assinar novo contrato com a "Reliance-Majestic". A "Biograph" limitava o talento do cineasta, que pretendia continuar o seu tipo de produção ambiciosa, com maiores metragens (e conseqüente maior duração), mas também maiores orçamentos, elencos com mais actores, mais figurantes, rodagem em exteriores naturais, temas mais complexos, intelectual e artisticamente mais interessantes. Histórias que estivessem próximas da realidade conhecida do público, e que abordassem temas caros a Griffith, entre os quais avultam algumas obsessões: a virtude ameaçada, a beleza intimidada, a juventude atemorizada. Griffith tinha uma especial predilecção pela obra literária de Charles Dickens, pela descrição de uma Inglaterra vitoriana de grandes desigualdades económicas e sociais, e dela retirava inspiração diária. Depois, tinha outras preocupações que revelavam algum vanguardismo cultural na época. Para Griffith, o cinema era obviamente entretenimento (um prolongamento artisticamente mais elaborado do tal "divertimento de feira" de que falavam os irmãos Lumière), mas também algo mais, uma forma de promover a educação, a elevação do carácter e do comportamento do público.

Daí também o aparecimento de tantos filmes tratando temas como a tolerância, o patriotismo, a justiça social, a situação da mulher, os maus tratos familiares, o alcoolismo, a cobiça, etc. Griffith é um verdadeiro autor, com um conjunto de obsessões e fantasmas próprios muito definido.

Outro aspeto muito interessante a salientar é a necessidade obstinada de **autenticidade**, quase documental, com que Griffith estuda e reconstitui cenários, guarda-roupa, adereços, paisagens, iluminações, ambientes sociais. Esta necessidade de testemunhar a realidade como é, ou como foi, leva-o a reconstituir fotografias da época (como fotografias de Mathew Brady) em planos fixos, que designa como "**facsimiles**" de certos momentos "históricos": o assassinato de Lincoln, a assinatura da paz entre Norte e Sul, a Câmara dos Representantes, etc. Os seus actores – alguns confessaram-no publicamente – sentem a representação de uma outra forma, se o guarda-roupa reproduzir a realidade, se a maquilhagem for perfeita, se os adereços tiverem a verosimilhança necessária, se a paisagem for natural, se os cenários tiverem credibilidade. Se os actores sentirem essa veracidade, os espectadores senti-la-ão também.



Durante alguns anos, e centenas de filmes, trabalhou com **uma equipa técnica e um elenco quase permanentes**. Um mesmo diretor de fotografia, G.W. Bitzer; um mesmo montador, James Smith; um elenco onde surgem invariavelmente nomes como Mary Pickford, Lillian Gish, Dorothy Gish, Linda Arvidson, George Gebhardt, Robert Harron, Arthur V. Johnson, Jeanie Macpherson, Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Mae Marsh, Kate Bruce, Harry Carey, W. Chrystie Miller, Gertrude Robinson, Lionel Barrymore, Elmo Lincoln, Mabel Normand, Donald Crisp, Florence Lawrence, Mack Sennett, entre tantos outros.

Um escrupuloso cuidado posto na **reconstituição de ambientes**, de vestuário, de situações. Este aspecto será uma das contribuições mais curiosas, e que se irá reflectir no trabalho de muitos cineastas ao longo de toda a história do cinema. Esta ideia deverá ter nascido quando Griffith integrou algumas companhias de teatro, que tinham um elenco mais ou menos fixo. Levou para a Biograph esta forma de organização, que lhe foi muito benéfica e lhe permitiu rodar filmes em dois dias. Curiosamente, quase três décadas depois, também Orson Welles leva a sua equipa do "Mercury Theatre" para o cinema, quando se estreia na realização noutro filme farol, "Citizen Kane". Deve dizer-se ainda que esta estrutura foi

depois adoptada por todos os grandes estúdios, que tinham elencos exclusivos, contratados por vários anos. Só a explosão da TV, na década de 50, alteraria este estado de coisas, que, com o hábito, trouxe igualmente alguns inconvenientes graves.

Continuando a falar de atores, haverá que sublinhar um outro aspeto importante no cinema de Griffith. Os seus atores possuem uma **técnica de representar** muito subtil, poderíamos dizer "moderna", atual, muito distante da representação grandiloquente da maioria dos atores do mudo, alguns vindos do teatro, com vícios de representação, outros com defeitos adquiridos pelo facto de o cinema ser mudo e – pensarem – ser preciso acentuar gestos e esgares para tornarem perceptivas junto do público as emoções pretendidas. Griffith, pelo contrário, procurou desde sempre uma representação sóbria, realista, intimista. O que vem colocar um problema técnico curioso, diretamente relacionado com a forma de representar, que está na base de grande parte de toda a narrativa "griffitheana". Há quem diga que a primeira e a mais importante contribuição de Griffith para a estrutura de uma narrativa cinematográfica se fica a dever a algo ocorrido durante as filmagens de "For Love of Gold" (1912), quando colocou a **câmara de filmar** não frontal ao assunto que se filmava, mas **no meio da ação**. Este facto iria desencadear uma imensidão de novidades: os planos que até aí eram quase todos planos de conjunto, equiparando o ecrã ao palco de um teatro, onde os atores evoluem de corpo inteiro no interior de um cenário, passam a ter uma **variedade grande de planos**, desde o "grande plano" (ou "close up") até ao "plano geral", passando por "planos aproximados", "médios", "americanos", de "pormenor", etc. Quanto mais perto a câmara se encontra do ator, menos necessidade há deste exagerar gestos e expressões e mais se pode "filmar a alma através dos olhos", como, julgo, que Ingmar Bergman disse.

Griffith não criou o "grande plano" (um rosto ocupando o ecrã todo). Robert M. Henderson afirma que ele era muito utilizado já em produtoras como a Kinetoscope e a Mutoscope. No citado "The Great Robbery Train", de Edwin S. Porter, por exemplo, existe um invulgar e belíssimo "grande plano" (mais "plano aproximado"!) de um bandido olhando para a câmara (isto é: para o espectador) e disparando a sua arma nessa direção. Mas era um plano isolado, sem efeito narrativo, apenas dramático. Griffith utiliza o "grande plano" de forma intensa. Não para os vulgarizar. Pelo contrário. São raros e quando surgem têm um efeito de choque brutal, ou intensificando emoções interiores (Elsie no quarto, recordando "Little Colonel") ou aumentando o peso de uma ameaça (Gus, o renegado negro, espreitando a presa).

Mas o facto de a câmara deixar de estar parada em frente ao tema, leva a outras liberdades, para lá de diferenciar a grandeza dos planos quanto ao enquadramento. A câmara pode movimentar-se ou pode colocar-se em **ângulos diversos** relativamente à ação que se filma. Era normal Griffith pedir aos seus diretores de fotografia, Bitzer ou Marvin, que fizessem vários planos da mesma ação, mas de diferentes pontos de vista, que poderiam ser de cima para baixo ("**plongée**", em português, "picado") ou de baixo para cima ("**contreplongée**", em português, "contra-picado"), "anomalias" em relação ao tradicional ângulo "**normal**", com a câmara à altura dos olhos, filmando diretamente o tema que lhe está colocado à frente. A filmagem da mesma cena de vários ângulos permitia ao espectador um olhar não unívoco, mas assumir-se como um deus onnipresente. A câmara, colocada em cima de um comboio ou de um carro, movimentava-se em "**travellings**" (laterais, acompanhando uma corrida de cavalos, para a frente, para trás, fixando o avanço da KKK, por exemplo). Rodando sobre o seu eixo, ainda que parada, permitia "**panorâmicas**" imensas, como aquelas que restituem cenas de batalhas e que, em magníficos "planos gerais", vão descrevendo a ação como se o olho humano "varresse" a paisagem.

O "**flashback**", hoje tão adotado e tão unanimemente aceite por qualquer espectador, é uma invenção de Griffith. Não conhecemos "Enoch Arden", filme de Griffith, de 1911, mas aparece descrito em vários relatos que o realizador utiliza aí o "flashback", ao ver-se uma mulher que espera em casa o marido e em que, no plano seguinte, se vê o marido numa ilha deserta. Mas, absolutamente claro é um "flashback" em "O Nascimento de uma Nação": Margaret Cameron é cortejada por um dos irmãos de Elsie, mas repudia-o, depois de recordar a morte de um dos seus irmãos às mãos dos nortistas. Esta evocação no tempo presente de ações do passado era uma técnica desconhecida e arrojada, pois temia-se que o espectador não soubesse relacionar os "tempos" da narrativa (neste último caso, voltar a ver uma personagem já morta, que reaparecia no interior de um contexto completamente diferente).

Muitos outros processos se inventaram para dar a ideia da continuidade temporal ou da rutura. Os "**fundidos**" a negro ou as "**aberturas**" do negro ("fade-in" ou "fade-outs"), os "**encadeados**" ("dissolves"), o fecho ou a abertura em "**iris**" ou a utilização de "**máscaras**" são figuras de estilo que definem uma determinada forma de pontuação. O fundido pode encerrar um capítulo, o encadeado passar suavemente de um plano para outro, de uma ação para outra, de uma personagem para outra, de um tempo para outro. Quanto à "iris" (ou restante utilização de "máscaras"), esta (ou estas) destina-se a centrar a atenção do espectador numa determinada personagem ou ação, ou a revelar um pormenor.

Falando da fotografia, também neste campo há muitas e esplêndidas descobertas, ou novas utilizações. A fotografia e a iluminação criam **atmosferas invulgares**, com iluminação de interiores naturalistas e um uso soberbo do contra-luz ("backlighting"), para fazer ressaltar figuras, sobretudo em cenas de exterior. Por outro lado, utiliza focagem muito suave para criar uma névoa que atenua contornos (e rugas!) ou planos fixos, em determinadas situações. Uma das suas contribuições mais invulgares foi a **fotografia noturna**, usando chama de magnésio. Nas cenas de batalhas, sobretudo em Atlanta, esses efeitos são magníficos, tanto mais que Griffith utilizava a prática de "**tintar**" os seus filmes (colorir cada plano com

uma cor dominante: azul, para o mar, verde para paisagens, castanho claro para dia, em exterior, castanho escuro, para interiores noturnos, com iluminação, vermelho para cenas de violência ou incêndio, etc.). Nas cenas de batalhas, tanto de dia como de noite, há centenas de figurantes bem dispersos, que dão a ideia de milhares, o que também é uma técnica não menosprezável. Sobretudo numa altura em que estava longe de ter sido descoberta a imagem virtual! (essa não, definitivamente não foi uma invenção de Griffith!). O uso da **"tintagem"** destinava-se a criar efeitos psicológicos e dramáticos óbvios, e "dar algum colorido" à obra.

Quanto às legendas, neste caso **"inter-títulos"**, que se intercalavam na ação para explicar certas cenas, dar os diálogos necessários, também foram trabalhados de forma distinta por Griffith, a vários níveis. Desde logo porque são raros, se os compararmos com a média nos filmes da época. Griffith gostava de sugerir ações pela imagem, em vez de as explicar por legendas. Por outro lado, todas tinham um visual diferente, graficamente tratadas, para lá de assinalarem o facto de pertencerem a Griffith ou DG, as marcas que aparecem em cada legenda, para referir a sua autoria e impedir também a cópia (muito frequente nessa época).

Outra contribuição de Griffith, que era também compositor, era a **preocupação com a banda sonora** que acompanhava cada filme seu. Os filmes diziam-se nessa época "mudos", mas isso não impedia que fossem "sonoros": cada filme mais importante tinha uma partitura especialmente concebida para a obra, que era tocada por uma grande orquestra nas salas de grande prestígio, ou era executada ao piano, violino, acordéon, consoante as posses da sala onde se projetava. "O Nascimento de Uma Nação" tinha uma banda sonora particular e de grande qualidade musical.

Por outro lado, ao longo da sua imensa atividade e dos seus 550 filmes, Griffith teve oportunidade de **abordar todos os géneros cinematográficos** que hoje se conhecem e que tiveram uma importância decisiva nas décadas seguintes, quando os géneros tiveram uma utilização muito especial. Griffith abordou o drama, o melodrama, a comédia, a comédia sentimental, o burlesco, a aventura, o filme histórico, o policial, a biografia, o romance, o western, o filme de guerra, a ficção científica, o fantástico. Não os inventou a todos, longe disso, mas terá contribuído para os sistematizar e os popularizar. Mais tarde, haveria casas produtoras que se iriam especializar em determinados géneros: a MGM, no musical; a Fox, no western; a Warner, no policial e na biografia, etc.

Muito mais haveria a dizer sobre a contribuição de Griffith como principal iniciador de uma arte, mas ficará bem terminar esta breve súmula com uma referência excepcional: com Griffith, o realizador adquire o estatuto de principal responsável de uma obra de cinema, sua primeira força criativa e aquele que modela o projeto à sua imagem e semelhança. Para isso procurou nunca perder o controlo das obras que realizou, nem em favor do produtor, nem favorecendo uma vedeta em ascensão. Com ele, o "star system" era ele.

2. O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO



Raras vezes um filme provoca reações tão contraditórias, não só entre espectadores diferentes, como no interior do mesmo espectador. Quando "The Birth of a Nation" é exibido ainda hoje, ninguém fica indiferente: há os que aplaudem e os que contestam, e há sobretudo uma massa imensa que se divide intimamente: este é indiscutivelmente um dos maiores filmes jamais realizados, este é igualmente um dos filmes com um ideário racista mais explícito, entre todos os produzidos no mundo, num país democrático (exclui-se a Alemanha Nazi, por exemplo, por razões óbvias).

Quando se interessou pela realização desta obra majestosa, Griffith tinha em mente um objetivo preciso. Griffith era filho de militar de carreira, originário de uma família

tradicionalista sulista, a educação herdada pesava-lhe nos ombros. Conhecera, por ouvir contar, a história da guerra da Secessão, versão sulista. Com o triunfo do Norte, a História que vinha nos livros da escola, e era contada oficialmente, era a versão nortista. A História é sempre contada pelos vitoriosos. São esses que a passam para os compêndios, segundo a sua ótica. Ora Griffith queria contar a mesma História pela versão dos vencidos. A História que nunca se sabe. Qualquer versão histórica é sempre parcelar e parcial, não tenhamos dúvidas. Até a leitura da História é parcial. Quem lê um tratado de História, lê-o segundo a sua ótica. Quem vê um filme como "The Birth of a Nation", vê-o segundo o seu ponto de vista: quem for racista e adepto do KKK, acha-o brilhante de "objetividade". Esperemos que haja cada vez menos espectadores destes no mundo (aqui estou "eu" já a definir uma clara leitura "pessoal", uma evidente orientação anti-racista e anti-KKK).

Obviamente que a História contada pelo Norte não é toda ela autêntica. A Guerra da Secessão não foi somente uma guerra que opôs escravagistas e abolicionistas, foi muito mais do que isso, opôs duas mentalidades, mas sobretudo duas formas de entender a política e a economia: ao Norte anti-escravagista e industrializado opõe-se o Sul escravagista e rural. O escravo era prejudicial à economia industrial e era essencial à economia rural. Rendia menos ter escravos no Norte industrial. Entre outras razões, algumas genuinamente humanitárias, esta foi uma das razões essenciais para a abolição da escravatura nos EUA. Mas havia outras razões que se serviam desta divergência para mudar os destinos de um país. Até aí os Estados eram soberanos, era necessário unificar o país num único estado-nação. Esta guerra também serviu para isso, para retirar poder aos Estados. Por isso, o Norte era chamado de União, e o Sul de Confederação.

Por isso tudo, e de uma forma muito sucinta, Norte e Sul tinham as suas razões, mais ou menos declaradas, para irem para a guerra. O Norte ganhou, o Sul perdeu, mas nem o Norte era de uma generosidade extrema, nem o Sul de uma maldade requintada. Haveria de tudo, de Norte a Sul. Bons e maus. Altruístas e oportunistas. Não sejamos ingênuos: muitos terão sido os excessos de parte a parte. Até o Presidente dos EUA da altura, Woodrow Wilson, depois de ver o filme, numa sessão privada, terá afirmado: "É como escrever História com luz. O meu único lamento é que tudo seja tão terrivelmente verdadeiro."

Griffith começou por se interessar por um romance, aliás uma trilogia, que tinha como autor um sacerdote baptista da Carolina do Norte, o Reverendo Thomas Dixon Jr., um homem profundamente racista, sobretudo quanto a negros. A trilogia era constituída por "The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden, 1865-1900", "The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan" e, finalmente, "The Traitor". Foi fundamentalmente da segunda parte que Griffith retirou parte do argumento de "O Nascimento de uma Nação" (sobretudo a segunda parte do filme, a "Reconstrução", que conta o aparecimento da KKK) e por isso se compreende que, na sua estreia em Los Angeles, em Janeiro de 1915, o filme se chamasse ainda "The Clansman", passando a "The Birth of a Nation" três meses depois, na sua estreia em Nova Iorque, durante a qual se verificaram igualmente alguns cortes cirúrgicos, de que mais adiante se falará.

Para lá de um sucesso nunca visto até essa altura, um êxito de bilheteira e de crítica invulgares, "The Birth of a Nation" causou uma polémica imensa, com apoiantes e detratores a insultarem-se mutuamente, com salas de cinema danificadas, sessões anuladas, artigos inflamados nos jornais, acusações de toda a espécie, e um notável recrudescimento da atividade da KKK. O que levou a então recém-criada "National Association for the Advancement of Colored People" (NAACP) a acusar o filme não só de racista e "vicioso" na forma como retratava os negros, mas também de branquear a questão da escravatura e fazer o elogio da atividade da KKK.



Uma das conquistas destas reclamações foram mais alguns cortes impostos ao filme, uma cena de amor entre o senador Silas Lynch e a sua empregada mulata, e uma cena de luta. Ações de protesto aconteceram em várias cidades (Boston e Filadélfia, entre outras), e nalguns estados foi mesmo proibida a sua exibição (Chicago, Ohio, Denver, Pittsburgh, St. Louis, e Minneapolis, num total de oito). Em

reposições, em anos seguintes, o mesmo se viria a passar (a obra voltaria às salas em 1924, 1931 e 1938). Curiosamente, ainda hoje, nos sites da KKK, o filme é citado como referência obrigatória e ainda é encarado como forma de arregimentar adeptos para a causa do "Império Invisível". Griffith terá sido sensível a muitas das críticas e, em 1921, relançou uma versão condensada do filme, anulando todas as referências à KKK.

"The Birth of a Nation" teve como orçamento previsto 40.000 dólares (excedido até aos 60.000), mas, tendo em conta todos os demais apoios e patrocínios, nunca terá custado menos de 110.000 dólares, a maior soma jamais gasta por um filme até essa altura. Nunca também os bilhetes haviam custado 2 dólares para se assistir a um filme (Griffith colocou o seu filme ao nível de uma ida ao teatro ou à ópera). Arrecadou 18 milhões na sua estreia, a maior receita de bilheteira de sempre, só comparável a filmes como "Branca de Neve e os Sete Anões", "E Tudo o Vento Levou" ou "West Side Story". De resto, é quase impraticável fazer comparações entre receitas de filmes de 1915, de 1937, de 1960 ou atuais, pois o cálculo da inflação é impossível de estabelecer com precisão e, em 1915, não existia qualquer controlo oficial de número de espectadores.

A produção assumiu números também antes nunca atingidos: 18.000 atores e figurantes, 3.000 cavalos, 7 meses de produção, 5.000 cenários, 1.357 planos rodados.

Curiosamente as críticas que se faziam aos negros, no filme, dirigiam-se afinal a atores brancos, como consequências de um puritanismo que seria prenúncio do futuro código Hayes (1) que não iria permitir, entre muitas outras barbaridades, que negros aparecessem em filmes, como atores, apenas como figurantes sem direito a palavra. Assim, quase até finais da década de 20, no cinema americano não houve atores negros, mas atores brancos, pintados de preto, ou castanho-escuro, com uma graxa especial. Apenas alguns dançarinos e negros sem atividade especial foram contratados para esta obra. O que queria também dizer muito sobre a forma como os negros eram tratados na sociedade norte-americana em geral, e na indústria cinematográfica em particular, muitos anos depois de se ter abolido a escravatura e de se ter instituído igualdade de direitos. Diga-se ainda, como curiosidade extra, que o primeiro filme americano a permitir uma cena de amor e sexo, ainda que sugerida, entre um negro (Jim Brown) e uma branca (Raquel Welsh) foi um western de inspiração europeia, "Cem Armas ao Sol" (100 Rifles), de Tom Gries, aparecido (pasmem-se!) em 1969.

Mas a reação de uma grande parte do público ao filme teve consequências imediatas. No ano seguinte, Griffith, aparentemente para responder às críticas que lhe foram endereçadas, e limpar a sua imagem de intolerância, realizou "Intolerance", um filme que interliga quatro histórias, passadas em tempos históricos diversos, mas todas elas tratando casos de intolerância. Por outro lado, um grupo de realizadores negros independentes, coordenados por Emmett J. Scott, dirige "The Birth of a Race" (2), em 1919, um filme resposta à obra de Griffith, que, todavia, passou quase inteiramente despercebido. Um outro realizador negro, também em 1919, dirige duas outras películas que tomam a defesa do negro afro-americano: "The Homesteader" (3) e "Within Our Gates" (4).

Sobre o filme de Griffith, Marc Ferro dedicou-lhe um estudo particularmente brilhante: "Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documentário ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. O postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História." [5]

" ? Baseados na proposta de Ferro, (...) acreditamos que o filme deve ser abordado não só como uma obra de arte, mas também como produto de uma época, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. O filme enquanto fruto do período em que se reformulam conceitos de participação política e social do negro na sociedade americana comprometeu-se e mostrou uma visão redentora da existência da Ku Klux Klan. David W. Griffith é reconhecido como o "pai do cinema americano" e no filme em questão conta, entre outras coisas, a história da tristemente célebre instituição racista e discriminatória, vendo o problema por uma ótica facciosa e pessoal, chegando ao absurdo de apresentar a Ku Klux Klan como defensora dos direitos do povo americano, na medida em que perseguia e justificava os que não correspondessem ao ideal de nação a ser formado: branca e protestante.

Devemos ressaltar, contudo, que "The Birth of a Nation" também não é simplesmente um documento histórico; ? esteticamente situado no formato ficcional tradicional. Mas vai além, sendo um poderoso agente histórico, especialmente para o povo americano que o produziu e a ele assistiu. Griffith pensa o seu contexto histórico a partir de um espetáculo anterior, fazendo desse filme uma obra de arte à medida em que inova e desenvolve técnicas de filmagens avançadíssimas, o que nos possibilita hoje a realização de um estudo histórico com base nele. O filme é, nesse sentido, um retrato representativo da sua época: técnica e cinematograficamente perfeito e inovador; ideológica e politicamente retrógrado e racista. Com efeito, no final do século XIX, o ponto de vista de que o negro era congenitamente inferior parecia tão amplamente aceite quanto o fora meio século antes. Os darwinistas sociais justificavam a posição secundária do negro alegando que, na luta pela sobrevivência, ele mal conseguia viver. Pessoas influentes endossavam essa opinião." [6]

"The Birth of a Nation" é contaminado pelo uso político, como definido por Benjamim, "no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra prática: a política." [7]. Mais que isso, a técnica de produção do filme como obra de arte é que permite a sua difusão massiva. Pelo seu

próprio custo produtivo, o filme é uma criação artística que pertence à coletividade e é especialmente feita para ela.

Nas palavras de Ferro, o historiador também deve ter em consideração os procedimentos aparentemente utilizados para exprimir duração, ou ainda as figuras de estilo que transcrevem deslocamentos no espaço, etc., pois estes podem, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado. [8]

O crítico brasileiro Ismail Xavier explicita melhor este tema: "No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos (...), mas por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente." [9]

"O engajamento preconceituoso de Griffith é facilmente percebido no seu filme, desde a ambientação da Guerra mas principalmente no tratamento destinado à mulher e principalmente (no tratamento reservado) ao negro em que sempre aparece como desordeiro, pouco sério ou mesmo provocador de conflitos. O negro é mostrado como um indivíduo que necessita, como uma criança, que o monitorizem e direcionem seus atos para que não faça asneira, é mostrado feliz submisso. O medo branco em relação à ascensão social e política negra fica claro e por isso o negro é representado roubando a mulher do branco. É, portanto, aí que se justifica o renascimento da KKK comprometida em defender os direitos dos brancos no país contra as influências indesejadas negra, judia e católica. (10)

Portanto há que colocar o filme no seu tempo e interpretá-lo nesse contexto. A era da Reconstrução já havia passado e muitos dos direitos e garantias adquiridos pelos negros depois do fim da guerra já se tinham diluído. O que o filme mostra é precisamente o papel da KKK no acautelamento dos direitos adquiridos pelos brancos sulistas e que a libertação dos escravos vinha pôr em causa. Para contrariar o terror que o voto negro provocava, criou-se o "Império Invisível." Para se opôr ao terror do exercício livre da democracia, criou-se o terror do poder das armas, do inimigo desconhecido, escondido, encapotado. Veja-se como no filme é a ameaça de uma ou duas violações que põe em marcha a KKK. O tema sexual era o tabu por excelência. "Para a concretização do ideal dessa congregação de pessoas encapuzadas tem-se como meta o combate à miscigenação como meio de isolar uma doença. O estupro de mulheres é o apelo que justifica a necessidade da presença organizada da Klan, pois esse seria o futuro que se traçaria com a permanência do negro no poder." (10)

Voltando a citar Ismail Xavier: "... Ganha toda ênfase a importância da pergunta que o observador dirige à imagem em função da sua própria circunstância e interesse. Afinal, na condição de espectador de um filme de ficção, estou no papel de quem aceita o jogo do faz-de-conta, de quem sabe estar diante de representações e, portanto, não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade no nível da testemunha de tribunal. Aceito e até acho bem-vindo o artifício do diretor que muda o significado de um gesto – o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário." [5]

De facto, o que está colocado para o historiador que se interroga sobre a relação entre cinema e história é realizar uma leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história, sendo que esta última exige que o historiador perceba qual é a sua própria leitura do passado. Ferro afirma que, para "o olhar do historiador, o imaginário é tanto história, quanto História." [5]

Mas a ameaça sexual pode ser apenas uma desculpa encapotada. Na verdade, o que está em causa é afastar os negros, aterrorizá-los, impedi-los de votar, logo de serem eleitos para cargos políticos, logo de terem deputados representativos no parlamento, logo não se legislar em seu favor, mas, muito pelo contrário, legislar no sentido oposto – "corrigir" os "erros" do passado recente. Por exemplo, depois da guerra, pela primeira vez no Sul, a constituição estadual proporcionara, por exemplo, escolas públicas para todas as crianças. Um "erro" a corrigir durante o período de "Reconstrução". Durante os anos de "Reconstrução", "vinte e dois negros foram eleitos para o congresso dos Estados Unidos, sendo que dois serviram no Senado (Hiram R. Revels – Carolina do Norte e Blanche Bruce – Mississipi). Outro "erro" a emendar. A partir de 1870, o poderio político voltou às mãos dos antigos líderes sulistas. A ação violenta da Ku Klux Klan teve um papel determinante. A retirada das tropas federais dos estados do Sul foi outra contribuição decisiva, libertando os brancos da sua contenção: "Os anos posteriores à Guerra de Secessão figuram entre os mais dramáticos da história americana. A sua interpretação suscita vivas controvérsias: pela primeira vez, os negros puderam votar, ocuparam postos oficiais na administração e no governo dos estados sulistas e se substituíram a uma aristocracia que tinha até então reservado para si a direção dos negócios. Mais do que a Independência ou a Secessão, a Reconstrução apareceu aos historiadores americanos como a encarnação do Mal, uma espécie de hiato numa harmoniosa evolução liberal." [11]

A partir de 1871, o Congresso procurou refrear a ação da KKK, tentando diminuir-lhe as atividades, mas não conseguiu realizar seus propósitos. Milhares de negros eram impedidos de votar, por meio do medo e da violência. A partir de 1890, as reações contra a cidadania integral dos negros tornaram-se mais intensas e a discriminação racial espalhou-se. Através de leis e costumes que reforçavam a discriminação, os negros foram empurrados de volta a uma posição de inferioridade. "Em todos os censos de 1790 a

1900, pelo menos 90% da população negra dos Estados Unidos vivia no sul. Depois de 1910, os negros começaram a se mudar do sul para o norte e o oeste.” [19]

“Assim, as duas décadas decorridas entre 1890 e 1910 mostraram-se desastrosas para os americanos negros e os direitos políticos e civis foram sacrificados. A educação, que entre 1865 e 1900 havia reduzido o analfabetismo negro de 90% para 30%, dependia agora do capricho de brancos. Economicamente o agricultor negro estava reduzido a peão ou, então, aos empregos de remuneração mais baixa na indústria sulina. Além do mais, apesar das tentativas de abertura de Theodore Roosevelt, o progressismo pouco oferecia ao negro. No Norte e no Sul, consciências foram tranquilizadas por versões populares pseudo-científicas de darwinismo e genética, que propunham diferenças raciais fundamentais. Uma romantização xaropada de um Velho Sul aristocrata, na ficção e no folclore, colocou um véu sobre suas falhas contemporâneas: estagnação e corrupção políticas, atraso cultural e económico, violência, analfabetismo, ignorância.” [12]

A legislação pela igualdade de direitos só é retomada na década de 60, sob o governo de Kennedy e Johnson. Como emblema dessa luta temos líderes negros como Martin Luther King ou Malcolm X e como data histórica a Marcha de Washington.

Entretanto, em 1993, “The Birth of a Nation” foi proposto para figurar no National Film Registry e, em 1998, numa votação promovida pelo American Film Institute, foi considerado um dos “Top 100 American Films” (ficando em 44º lugar). Nas universidades e escolas de cinema de todo o mundo é estudado e admirado (“it is the single most important and key film of all time in American movie history”) (13)

(1) O Código Hayes será instituído em 1924 e só será anulado na década de 60.

(2) The Birth of a Race ou Lincoln’s Dream

Realização: John W. Noble (EUA, 1918); Argumento: George F.Wheeler, Rudolph De Cordova, John W. Noble, Anthony Paul Kelly, Tom Bret; Música: Joseph Carl Breil; Fotografia (p/b): Herbert Oswald Carleton; Direcção artística: Bruce Bradley; Assistente de realizador: Ralph Dean, Charles Horan, Arthur Vaughan; Supervisão: John W. Noble; Produção: Emmett J. Scott. Intérpretes: Louis Dean (o Kaiser), Harry Dumont (príncipe), Carter B. Harkness (Adam), Doris Doscher (Eve), Charles Graham (Noah), Ben Hendricks Sr., Alice Gale, John Reinhardt, Mary Carr, Jane Grey, Edward Elkas, Anna Lehr, Philip Van Loan, George LeGuere, Warren Chandler, Anita Cortez, Edwin Boring, Dick Lee, David Wall, Belle Seacombe, etc.

“The Greatest and Most Daring of Photoplays ... The Story of Sin ... A Master Picture Conceived in the Spirit of Truth and Dedicated to All of the Races of the World. “The Birth of a Race” é uma espécie de resposta ao filme de Griffith, que, produzido por brancos, acaba por resvalar para outras áreas e assumir-se como uma obra sobre emigrantes brancos.

(3) The Homesteader

Realização: Oscar Micheaux, Jerry Mills (EUA, 1919); Argumento: Oscar Micheaux, segundo romance seu; Intérpretes: Charles D. Lucas (Jean Baptiste), Evelyn Preer (Orlean), Iris Hall (Agnes Stewart), Inez Smith (Ethel), Vernon S. Duncan (N. Justine McCarthy), Charles R. Moore (Jack Stewart), Trevy Woods, William George, etc.

Oscar Micheaux pode considerar-se um realizador invulgar para o seu tempo. Foi o primeiro Afro-Americano a produzir um filme, precisamente este “The Homesteader”, destinado especialmente a audiências negras. Oscar Micheaux produziu 43 filmes, escreveu 7 novelas, uma das quais chegou a “best seller”, e conseguiu, em 1943, estrear num cinema de brancos o primeiro filme inteiramente realizado e produzido por negros.

(4) Within Our Gates

Realização: Oscar Micheaux (EUA, 1920); Argumento: Oscar Micheaux, Gene DeAnna (cópia restaurada); Intérpretes: Evelyn Preer (Sylvia Landry), Flo Clements (Alma Prichard), James D. Ruffin (Conrad Drebert), Jack Chenault (Larry Prichard), William Smith (Detective Philip Gentry), Charles D. Lucas, Bernice Ladd, Mrs. Evelyn, William Stark, Mattie Edwards, Ralph Johnson, E.G. Tatum, Grant Edwards, Grant Gorman, Leigh Whipper, etc. Duração: 79 min.

“Within Our Gates” é uma referência histórica, e por isso mesmo foi seleccionado para figurar no National Film Registry. Perdido há muito, foi encontrada em Espanha, em 1979, uma cópia que permitiu a recuperação e restauro. Encontra-se agora na Library of Congress, e foi considerado um dos 400 mais importantes filmes norte-americanos de sempre pelo AFI (American Film Institute).

(5) Marc Ferro, in “O Filme. Uma contra-análise da sociedade?”, Le Goff, J & Nora, P. (orgs.) História: novos objectos, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988, p. 203.

[6] WOODWARD, C. Vann (org), in “Ensaio comparativos sobre a história americana”. São Paulo; Cultrix, 1972, p.177.

[7] Benjamim, Walter, in “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936), Walter Benjamim - Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. S. P., Brasiliense, 1985 (pp. 165-196), p. 171-72.

[8] Ferro, M., op. cit., p. 16.

[9] Xavier, Ismael, in “Cinema: Revelação e Engano”. O Olhar. (A. Novaes, org.) São Paulo, Cia. das Letras, 1988, p. 368.

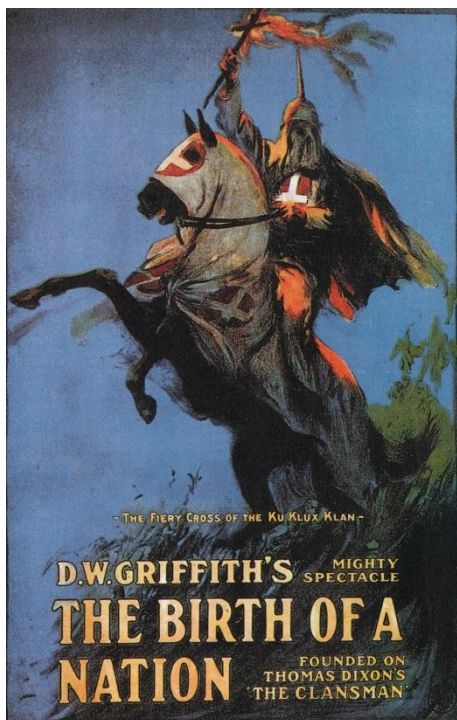
(10) Suzana Lopes Salgado Ribeiro, in "Conquistas Negras: Os Conceitos de Raça e Nação nos Estados Unidos na Passagem do Séc.

XIX para o XX", Núcleo de Estudos em História Oral, USP.

[11] FOHLEN, Claude. In "América anglo-saxônica de 1815 à Atualidade". São Paulo; EDUSP/Pioneira, 1981, p.187.

[11] BRADBURY, Malcolm & TEMPERLEY, Howard. in "Introdução aos Estudos Americanos". Rio de Janeiro; Forense Universitária, s/d, p.203.

(13) Tim Dirks, in Greatest Films, www.filmsite.org.



O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

The Birth of a Nation ou **In the Clutches of the Ku Klux Klan** (versão curta) ou **The Birth of the Nation** (segundo título) ou **The Clansman** (estreia em Los Angeles, primeiro título).

Realização: D.W. Griffith (EUA, 1915); **Argumento:** D.W. Griffith, Frank E. Woods, Thomas F. Dixon Jr., seg. obras de Thomas F. Dixon Jr. (romances "The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan", "The Clansman" (peça) "The Leopard's Spots"); **Música:** Joseph Carl Breil, D.W. Griffith, Jon Mirsalis, e ainda Edvard Grieg ("Peer Gynt suite: In the Hall of the Mountain King"), Philip Phile ("Hail Columbia") e Richard Wagner ("Ride of the Valkyries"); **Fotografia (p/b):** G.W. Bitzer; **Operador:** Karl Brown; **Montagem:** D.W. Griffith, Joseph Henabery, James Smith, Rose Smith, Raoul Walsh; **Guarda-roupa:** Robert Godstein; **Assistentes de realização:** Elmer Clifton, Robert Harron, Joseph Henabery, Thomas E. O'Brien, George Siegmann, Raoul Walsh, Henry B. Walthall; **Departamento de Arte:** Cash Shockey, Joseph Stringer, Frank Wortman; **Efeitos especiais:** Walter Hoffman, 'Fireworks' Wilson; **Duplos:** Leo Nomis, Monte Blue, Charles Eagle Eye; **Produção:** D.W. Griffith, David Shepard; **Intérpretes:** Lillian Gish (Elsie Stoneman), Mae Marsh (Flora Cameron), Henry B. Walthall (Cor. Ben Cameron), Miriam Cooper (Margaret Cameron), Mary Alden (Lydia Brown), Ralph Lewis (Austin Stoneman), George Siegmann (Silas Lynch), Walter Long (Gus),

Robert Harron (Tod Stoneman), Wallace Reid (Jeff), Joseph Henabery (Abraham Lincoln), Elmer Clifton (Phil Stoneman), Josephine Crowell (Mrs. Cameron), Spottiswoode Aitken (Dr. Cameron), George Beranger (Wade Cameron), Maxfield Stanley (Duke Cameron), Jennie Lee (Mammy), Donald Crisp (Gen. Ulysses S. Grant), Howard Gaye (Gen. Robert E. Lee), Monte Blue, William E. Cassidy, Sam De Grasse (Sen. Sumner), William De Vaull (Jake), John Ford (Klansman (assinando: Jack Ford), William Freeman (sentinela), Gibson Gowland, Olga Grey (Laura Keene), Alberta Lee (Mrs. Lincoln), Elmo Lincoln (ferreiro), Bessie Love (rapariga de Piedmont), Eugene Pallette (soldado da União), Charles Stevens (voluntário), Raoul Walsh (John Wilkes Booth), Violet Wilkey (Flora, criança), Tom Wilson (criado de Stoneman), e ainda não creditados no genérico Bobby Burns (chefe do Klan), Edmund Burns, Fred Burns, Peggy Cartwright, Dark Cloud, Lenore Cooper, Charles Eagle Eye, Alberta Franklin, D.W. Griffith, Fred Hamer, Russell Hicks, Walter Huston, Charles King, Donna Montran, Vester Pegg, Alma Rubens, Allan Sears, Madame Sul-Te-Wan, Jules White, Mary Wynn, etc. **Duração:** 190 min. 187 min (versão DVD). **Distribuição em Portugal:** JRB; **Classificação etária:** M/ 12 anos; **Data de estreia em Portugal:** 20 de Abril de 1965 (Cinemateca Portuguesa).

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI-SETÚBAL | SEGUNDA-FEIRA, 26 DE SETEMBRO, DE 2022

MASTERCLASS: FILMES QUE AMO II - 21H00 (entrada livre)

A NOITE AMERICANA

Título original: La nuit américaine

Realização: François Truffaut (França, 1973) | **Duração:** 116 minutos | (em francês)