

Estratégias de autenticação no cinema e na televisão: documentário e ficção.

EDUARDO MORETTIN *

O objetivo principal deste *paper* é examinar as estratégias de autenticação empregadas pela ficção e pelo documentário a partir do exame de quatro obras: **O Nascimento de uma Nação** (1915), de David Griffith, **Amistad** (1997), de Steven Spielberg, **Holocausto** (1978), de Marvin Chomsky, e **Shoah** (1985), de Claude Lanzmann.

De maneira geral, tanto o documentário com a ficção recorrem a diversos procedimentos a fim de mostrar a ‘história como ela ocorreu’. Tanto o filme de Griffith quanto o seriado televisivo pertencem ao chamado cinema clássico americano e, ao mesmo tempo, são filmes de representação histórica. No caso dos trabalhos de Griffith e Spielberg, as obras abordam momentos-chave dentro do processo de formação nacional dos EUA no século XIX: a escravidão, o governo de Abraham Lincoln e a Guerra de Secessão, ocorrida entre 1861 e 1865. O holocausto, não ocorrido em solo norte-americano, foi transformado em produto da indústria cultural a partir do seriado a ser consumido pelos telespectadores, fato que adquiri um contorno específico para a cultura daquele país, como veremos. **Shoah**, de Lanzmann, se encontra em outro campo, pois é um documentário que se afastou dos parâmetros até então estabelecidos por, dentre inúmeras questões, evitar a imagem de arquivo para representar aquilo por seu diretor considerado irrepresentável (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2002). Está aqui justamente para entender o diálogo estabelecido por Spielberg em **Amistad** com este filme.

A intenção, portanto, é a de pensar princípios gerais que norteiam a confecção do discurso histórico no campo da ficção cinematográfica a partir de obras consideradas aqui modelares nesta produção e divulgação de sentidos e saberes.

* Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisa financiada pelo CNPq. Este *paper* retoma, revisa e amplia discussão apresentada no XXº Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), realizado em Porto Alegre em junho de 2011.

1. Griffith e a instituição de um paradigma: melodrama e história

É conhecido o lugar de **Nascimento de uma Nação** dentro da história do cinema. Como sabemos, ele representou a consolidação de um determinado tipo de linguagem, denominado hoje de cinema narrativo clássico, consolidando a continuidade como princípio da decupagem. Ela é entendida aqui como a utilização e a coordenação, em função das necessidades do drama, dos diferentes procedimentos constitutivos de sua linguagem (como a adoção do campo e contracampo; a montagem paralela; o plano americano; o *close up*; a composição *tableau*; as locações fora do estúdio). Todos esses procedimentos são articulados narrativamente pela montagem com o intuito de lançar o espectador na ficção, intensificando a emoção, dando-nos a impressão de que nos encontramos na sala de cinema diante de um universo autônomo, através de um processo que procura mostrar cada imagem como fruto de um olhar de uma personagem, identificando-o ao do espectador (XAVIER, 1984, p. 38, e SKLAR, 1978, p. 69). Este dado, em si, já constitui um elemento que contribui para atribuir ao filme histórico verossimilhança, pois todas as motivações das personagens se explicam, assim como os ‘argumentos’ do que nos é contado parecem críveis e auto-justificados neste universo ficcional construído pelo cinema.

O impacto do filme em sua época foi enorme. Ele permaneceu 44 semanas em cartaz em Nova York. Foi o primeiro longa projetado na Casa Branca, tendo sido visto por cerca de 200 milhões de pessoas entre 1915 e 1946 (LITWACK, 1997, p. 136). Foi um fato social e cultural em seu ano de lançamento. Atingindo um público maior, adaptou as visões expressas pela literatura e pela historiografia ao novo meio de comunicação.

Um depoimento dado por Griffith em 1915 nos auxilia a apreender o seu entendimento do processo de visualização da História. Refletindo sobre o poder educativo do novo meio de comunicação, imagina 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”. O que seria, para ele, ‘a história tal como ela ocorreu’? Eis as suas palavras:

there will be no opinions expressed. You will merely be present at the making of history. All the work of writing, revising, collating, and reproducing will have been carefully attended to by a corps of recognized experts, and you will have received a vivid and complete expression¹

Apresentemos, então, 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, assim, 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’” (Apud LANG, 1994, p. 3).

No que diz respeito à historiografia, **Nascimento** remete ao trabalho do historiador a fim de legitimar a leitura proposta. A História, no entendimento do discurso fílmico, é um dado pré-existente, concreto, verdade já estabelecida².

Na abertura de sua segunda parte, que trata justamente do surgimento da Ku Klux Klan, o aviso:

This is an historical presentation of the Civil War and Reconstruction Period, and is not meant to reflect on any race or people of today

É certo que o diretor sabia do potencial explosivo de seu filme e das reações que suscitaria. Por isso, é importante reforçar a idéia da ‘historical presentation’.

Nessa linha de apresentar a correção de sua leitura imagética da história, daquilo que é tido como verdade, Griffith recorre nessa passagem a dois trechos de **History of the American People** (1901), de Woodrow Wilson³. Essa citação conferia ainda maior autoridade à encenação pelo fato de Wilson ser à época presidente dos EUA, presidente que marcou sua gestão por ceder aos interesses sulistas e por instituir práticas

¹ D. W. Griffith, ‘Five Dollars ‘Movies’ Prophesied’, **The Editor**, April 24, 1915 (Apud LANG, 1994, p. 4).

² Ver sobre o assunto SORLIN, 1984, p. 300.

³ Além das obras citadas no próprio filme, fontes iconográficas e o livro de Walter Fleming, **Civil War and Reconstruction in Alabama** (1905), estão entre as fontes pertencentes ao acervo documental do diretor depositado no Museum of Modern Art (BOWSER, 2004, p. 57).

segregacionistas na administração pública (WOLGEMUTH, 1959, p. 158 – 173). Wilson está no filme certamente mais como presidente do que historiador. Porém, a menção destaca apenas esta última faceta de sua atuação.

Além da citação que orienta a leitura geral sobre um determinado evento, as fontes são empregadas para corroborar aspectos mais específicos na constituição da imagem. Esse é o procedimento mais comum no filme de Griffith, sendo empregado diversas vezes. Um exemplo pode ser encontrado na cartela inicial do filme.

Uma primeira observação diz respeito à presença da assinatura do diretor no alto do plano e das suas iniciais (DG) abaixo. Essas marcas conferem a dimensão do ‘pessoalmente dirigido’, distintivos relevantes em um momento de busca de afirmação dentro de um cenário cultural que não atribuía ainda esse estatuto de autor aos criadores das obras cinematográficas.

No que diz respeito à história, o intertítulo traz, por sua vez, a informação acerca da primeira chamada (the first call) para alistamento de voluntários para a guerra. A seguir, o dado a ser encenado: a assinatura do decreto (the proclamation). Abaixo, a observação em caixa alta ‘AN HISTORICAL FACSIMILE’, que está lá para atestar a reprodução fiel, fidedigna do espaço em que a ação transcorrerá. Mais do que a idéia de fac-símile, importa a citação da referência, o ‘after Nicolay and Hay in ‘Lincoln, a History’. A imagem que veremos a seguir estaria, a princípio, autenticada pelas informações colhidas nos livros de História. Reforçando esta chancela, temos o figurino de época e a caracterização do ator que representa Lincoln à maneira consagrada pela iconografia do presidente, como pode ser visto no primeiro momento em que ele aparece no filme.

Há um outro dado de estilo, que se percebe assistindo ao filme. Durante a 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. Depois de lê-lo, deixa-o nas mãos do presidente, passando da direita para a esquerda a fim de auxiliar Lincoln, que assina o decreto. Este, por sua vez, é o efetivo responsável, digamos, pela ‘ação’ vista: sentado, ele acompanha a leitura, levanta-se para conferir o texto, tira seu óculos e, enfim, assina. A pequena movimentação da cena não diz respeito apenas ao ato solene de promulgação de um edito presidencial, mas à perspectiva tableau que norteia a composição do plano.

Há uma tendência nos filmes históricos dessas décadas de acreditar que o imobilismo das personagens e da cena contribuiria para reforçar a noção de imagem autêntica, pois a intenção seria a de colocar o espectador diante de um retrato muito similar a 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.

Dado seu impacto, o filme atualiza diferentes episódios da história americana, transformando-a 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.

2. O tema do Holocausto na televisão e no cinema: algumas ponderações

Pierre Vidal-Naquet afirmou, em texto publicado originalmente em **Le Temps Moderne**, em outubro de 1988, que a contribuição da historiografia francesa para a discussão sobre o tema do extermínio dos judeus, dos ciganos e dos doentes mentais era, com algumas exceções, “mediocre”. Existiam, então, poucos trabalhos (VIDAL-NAQUET, p. 201) escritos por autores que não eram historiadores de formação ou por historiadores que não tinham como foco principal de seu trabalho o tema em questão, como era o caso do próprio Vidal-Naquet, especializado em história antiga. Para ele, a única grande obra histórica francesa sobre o massacre tinha sido **Shoah** (1985), de Claude Lanzmann.

Em seu tempo o documentário não deixou de ser uma resposta à série televisiva **Holocausto** (1978), de Marvin Chomsky, que teve grande sucesso de público, tendo sido exibida vários países ⁴. Recorrendo ao melodrama, a obra trata da história da família judia Weiss durante o regime nazista, passando pela sua dissolução em virtude

⁴ De acordo com MAECK (2009, p. 139) atingiu a cifra de 100 milhões de telespectadores quando de sua exibição nos Estados Unidos.

do processo de extermínio posto em prática pelo Terceiro Reich. Mais precisamente abarca os anos 1935 até 1945.

Sua repercussão acompanhou o tamanho da audiência. Dieter Prokop destaca na série o ‘cuidadoso realismo de encenação’ e a excelência dos atores, que “representam situações emocionais com precisa sensibilidade” (PROKOP, 1986, p. 70). Ele observa também que ‘processos terríveis são filmados, como se tratasse de um passeio dominical que não deu certo’ (idem, p. 73). Enfim, tornou “genocide and death camps part of (...) repertoire’ da ‘soap opera’ (BARTA, p. 139): o massacre industrializado passou a fazer parte do dia-a-dia dos telespectadores de todo o mundo, integrando o cardápio oferecido pelos meios de comunicação do consumo diário do horror.

Nos EUA, apesar do sucesso de público e do apoio de organizações como a American Jewish Committee, houve contestação. Elie Wiesel protestou contra a ‘transformação de um acontecimento ontológico em um melodrama’ (Apud MAECK, 2009, p. 141). Na Europa, as respostas foram de diferentes tipos. Na então Alemanha Ocidental, temos **Heimat** (1985), de Edgar Reitz, que ofereceu em suas 16 horas a visão televisiva daqueles que sofreram mais de perto a experiência a partir de uma crônica familiar a respeito do mesmo evento. Para o diretor do seriado alemão, “the most radical process of expropriation there is, is the expropriation of one’s own history. The Americans have stolen our history through Holocaust” (REITZ apud KAES, 1989, p. 185).

Na França, Lanzmann foi um dos porta-vozes da crítica, apontado a banalização cometida pelo “folhetim hollywoodiano”, cuja tentativa de representar o irrepresentável constituiu “crime moral”, “assassinato da memória” (p. 309), como sentenciou próprio Vidal-Naquet. Para ele, o seriado foi responsável pela “espectacularização do genocídio, sua transformação em linguagem pura e objeto de consumo das massas” (p. 150), impulsionando a literatura revisionista em países como a Alemanha e os EUA.

Em relação ao tema deste *paper*, vale destacar as estratégias que o discurso televisivo constrói para se firmar como autêntico. Dentre vários, temos a recorrência ao uso de cinejornais de época para indicar a passagem de tempo. Logo após a apresentação das personagens principais, vemos em um plano mãos que tocam o piano (a matriarca da família é professora de música). Intercaladas, imagens de noticiários cinematográficos alemães de época indicam, juntamente com a superposição de letreiros

(1936, 1937, 1938), que o tempo passou ⁵. Não somente elipse temporal, o recurso a estas imagens serve como procedimento para alicerçar o melodrama familiar à história, vista aqui como o ‘já acontecido’.

Outra forma de inserção de imagens de época é feita nos momentos em que acompanhamos a personagem de Erik Dorf em seu trabalho. Dorf representa outro pólo familiar, a dos segmentos médios alemães que aderiram ao nazismo sem maior convicção a não ser, na visão da obra, de encontrar uma ocupação bem remunerada e de bem executar as tarefas que lhes eram destinadas. Neste caso, veremos o seu ingresso na S.A., bem como sua ascensão, pautada pela frieza de um burocrata em busca de se desincumbir com presteza das dificuldades que lhe aparecem em seu caminho. Em **Holocausto**, Dorf será um dos responsáveis por dar feição organizada e industrial ao massacre dos judeus e sua máxima pode ser divisada em uma de suas falas: ‘no plans, no pattern’.

Para demonstrar a falta de planos ou de parâmetros nas execuções cometidas contra civis, vemos nos encontros que têm com seus oficiais em seu escritório de trabalho a projeção, tanto de fotografias como de filmes, de ruas repletas de corpos, enforcamentos coletivos e demais ações executadas pelos nazistas contra os judeus ⁶. A reação às imagens é de frieza, impassividade, como ressaltam os primeiros planos de Dorf e Heindrich, por exemplo, no primeiro momento em que acompanhamos uma dessas sessões.

Aqui, a projeção serve para criar o contraponto entre o público e a reação dos oficiais nazistas. Ela também se insere, porém, dentro de uma perspectiva em que somos convidados a ver, como voyeurs, os horrores da guerra. Trata-se de uma dinâmica de fascínio bastante discutida em autores como Susan Sontag, para quem a atração exercida por estas imagens revela mais do que a vontade de conhecer e aprender sobre determinado assunto: estamos em um campo ético no qual o ver se encontra ligado às pulsões de morte mais próximas da curiosidade mórbida que pouco se afeiçoa à experiência em si retratada.

⁵ A passagem citada se encontra no disco 1, parte 1, entre os minutos 18:48 e 19:55 do DVD **Holocaust. Anniversary Edition**, CBS DVD e Paramount, 2008.

⁶ A primeira vez em que vemos uma sessão de fotografias para avaliar a ação empreendida pelos nazistas se encontra na disco 1, parte 2, entre os minutos 15:14 e 16:25 do DVD **Holocaust. Anniversary Edition**, CBS DVD e Paramount, 2008.

Assim, entendemos as considerações de Vidal-Naquet expressas logo no começo deste item. Pensar **Shoah** como obra de história revela o entendimento de que é possível fazer história recorrendo a outros suportes que não a escrita. No caso do filme de Lanzmann, o seu caráter histórico passa pelo entendimento de que a escrita da história “não é neutra, nem transparente. É modelada pelas formas literárias e até pelas figuras retóricas” (p. 169). Estamos diante de um discurso que para ser qualificado como histórico precisa se ligar ao que historiador, “na ausência de um termo melhor”, de real (p. 170).

Shoah apresenta, portanto, esta ligação. Dentre as passagens que poderiam ser trazidas para esta discussão, destaco aquela em que vemos o historiador Raul Hilberg conversando com o diretor a propósito de um documento ⁷. Diante de uma folha de papel que tratava dos horários e dos deslocamentos dos trens por diversos lugares da Europa rumo ao campo de extermínio de Treblinka, acompanhamos por meio de animação uma ilustração da análise da fonte feita pelo historiador. Vemos os termos sendo sublinhados; os nomes de localidades e horários ganhando um círculo, como se fossem anotações à lápis produzidas a partir do discurso proferido por Hilberg, apontando os elementos que devemos prestar atenção. Ao final, Hilberg nos informa que aquele documento de caráter técnico na verdade correspondia ao deslocamento e morte de milhares de judeus. Um relatório produzido para ser técnico a fim de apagar as evidências do crime. Lanzmann demonstra seu fascínio pelo documento, ‘autêntico’ como afirma Hilberg, afirmando se sentir impressionado diante de um simples papel, ele que esteve nos lugares em que os assassinatos ocorreram e entrevistou seus sobreviventes.

Há um sentido na presença do documento e de sua análise que se adequa a estrutura geral do filme, qual seja, a de construir sua leitura do evento a partir do detalhe, do concreto para chegarmos à abstração conceitual. O concreto aqui entendido como a prova documental ⁸.

⁷ A cena se encontra na disco 3, Second Era, 1st Part, entre 1:38:51 e 1:45:29 do DVD **Shoah**. New Yorker Video. International Cinema, 2003.

⁸ Vidal-Naquet, ao discutir o despropósito do revisionismo, afirma: “Mas seria possível existir uma escola para sustentar que a Bastilha foi tomada a 14 de julho de 1789 e outra que afirmasse que foi tomada no dia 15? Aqui pisamos no terreno da história positiva, *wie es eigentlich gewesen*, como as coisas realmente aconteceram, seguindo a fórmula do século passado de Ranke, um terreno em que o verdadeiro simplesmente opõe-se ao falso, independente de qualquer interpretação” (p. 35).

A reiteração do detalhe completa e dá melhor acabamento ao sentido do filme, ao invés de abrir outras portas para o entendimento da questão (não há abertura para outras interpretações – não são discutidas propriamente). Trata-se de evidenciar o fato e sua construção. O caráter do testemunho do historiador é diferente dos demais, pois ele é no filme a persona que expressa a objetividade ⁹.

3. Spielberg e a representação do trauma: escravidão e holocausto

Tratemos agora de **Amistad** (1997), realizado por Steven Spielberg, “um cineasta identificado com os mitos historiográficos oficiais norte-americanos” (NAPOLITANO, 2007). O filme recupera um incidente com um navio espanhol dedicado ao comércio de escravos, ocorrido nos Estados Unidos entre 1838 ¹⁰. 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 comprados os negros em Havana, Cuba; e a marinha 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 negros. 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 vêem na liberdade dos negros um revés ao discurso escravagista no Sul. Externamente, em virtude da pressão da Espanha, 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

⁹ Há divergências, como em tudo que diz respeito ao filme, sobre esta leitura que proponho. Para Shoshana Felman, por exemplo, ‘o historiador não é no filme nem a última palavra do conhecimento, nem a última autoridade em história, mas ele é posto na posição topográfica e cognitiva de um testemunho suplementar’ (FELMAN, 1990, p. 88).

¹⁰ Davis (2000, p. 69 – 119) faz um balanço historiográfico sobre o tema na análise a respeito de **Amistad**. Ela também 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.

Tribunal. Os abolicionistas, por sua vez, pedem o apoio direto de John Quincy Adams, ex-presidente da República, que advoga a favor de Cinque e seus companheiros. Ao final, a vitória é confirmada.

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

O trabalho anterior de Spielberg fora **A Lista de Schindler** (1993), lançado no mesmo ano de **Jurassic Park**. A atriz e produtora negra Debbie Allen 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 (p. 72).

Esse dado é curioso, pois o sucesso estrondoso de **A Lista de Schindler**, filme-evento daquele ano, provocou as reações as mais diversas, todas elas polarizadas. Tal fato fez com que não poucos críticos comparassem as reverberações por ele provocadas na “tradicional esfera pública” ao impacto que **Nascimento** teve em 1915 (HANSEN, 1996, p. 292). Dentre as manifestações, percebe-se que o filme foi muitas vezes evocado para o debate nas conturbadas relações entre a comunidade afro-americana e a judia. Para os afro-americanos, filmes como o de Spielberg “are ways of silencing their own victimhood and making it invisible” (LOSHITZKY, 1997, p. 7). Não me parece casual, nestas circunstâncias, que o diretor tenha escolhido o projeto de Debbie Allen. Trata-se de tornar visível 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 Lista de Schindler** também influenciará o tratamento estético dado ao assunto. Se nele houve a opção pelo preto e branco, em **Amistad** a direção de fotografia tentou evitar que as imagens ficassem bonitas demais. Como diz o responsável por esta direção, Janusz Kaminski, ‘essa história não demanda esse tipo de aproximação’ (Apud DAVIS, 2000, p. 74). A câmera, por sua vez, evita o movimento, incidindo mais na composição fixa, em tableau, em pleno diálogo com seu uso em Griffith. Para Davis, “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” (DAVIS, 2000, p. 74).

O filme, por sua vez, pertence como gênero ao melodrama. Do ponto de vista político, “reitera, paulatinamente, o mito oficial da “democracia americana”, como um destino manifesto que não conhece limites de raça, credo ou cor” (NAPOLITANO, 2007).

Uma sequência permite trabalhar algumas das questões levantadas. Chegamos ao momento em que Joadson, interpretado por Morgan Freedman, recorre a John Quincy Adams (Anthony Hopkins) para que ele interfira no julgamento dos prisioneiros de Amistad, após os abolicionistas terem sido notificados da troca de juiz e retirada do júri. Na conversa que se estabelece, Adams 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”¹¹. 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 a 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 histórica. Porém, mais do que conferir à história autenticidade, dentro dos parâmetros hollywoodianos, a língua aqui é resgatada dentro da perspectiva de uma diversidade que é cultural e histórica. Tratam-se de grupos diferentes, que lutam por preservar seus costumes, mesmo em terras estranhas, e que, por isso, devem ser respeitados na diversidade, não integrados.

¹¹ Steven Spielberg et al., Amistad: ‘Give us Free’, apud DAVIS, 2000, p. 158.

Depois de exposto o plano a Cinque na prisão, temos em *flashback* a história, rememoração 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 no terreno do que John Quincy Adams chamou de ‘boa história’, 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 negras; as torturas, as mortes, a violência, e o sangue, muito sangue.

Não há como não lembrar aqui do início do filme seguinte do Spielberg, **Saving Private Ryan** (1998) em que o desembarque americano na Normandia é registrado visualmente na chave do espetáculo de corpos sendo dilacerados pelos tiros e bombas. Dimensão de espetáculo muito bem conhecida do diretor, bastando para isso recorrer à obra lançada alguns meses antes de **Amistad**, a saber, **The Lost World: Jurassic Park** (1997). Nesse quadro construído pelo diretor, os traumas da Guerra, do Holocausto e da escravidão são transformados em entretenimento, reencenados em conformidade com os ditames da indústria cultural em que estão inseridos.

Uma boa história não se restringe apenas ao drama familiar. Recuperando o que já dissemos a propósito do melodrama em **Nascimento**, ultraje provoca ultraje, princípio do gênero que será aqui mobilizado. O sofrimento dos prisioneiros do navio negreiro será vingado logo no início do filme, quando assistimos a violenta rebelião dos negros, que trucidam os homens brancos no comando, sem que saibamos ainda os seus motivos. Vemos, por exemplo, a espada que é enterrada por Cinque no capitão do navio, transpassando-o até o fim.

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 de marítimo dos escravos, força militar que é representada no filme como polícia humanitária do mundo (NAPOLITANO, 2007, p.).

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. Momento crucial em seu depoimento é o da leitura de documento escrito, contábil, em que o militar completa 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 àquilo que faz o historiador Raul Hilberg diante de uma fonte mostrada por Claude Lanzmann em **Shoah** (1985), cena analisada acima. Recorrendo ao mesmo procedimento no campo da ficção, demonstra-se a leitura que sabemos ser verdadeira do inventário do Teçora, navio negreiro em que ocorreram as atrocidades mostradas.

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 americana desde o seriado televisivo **Holocausto**. 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)

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 por filmes como **Nascimento. Amistad**, por mais que se refira a um episódio que envolveu diferentes nacionalidades e interesses, constrói seu discurso sobre a modernidade apontando o que no passado poderia ter corrigido os erros de sua rota. Expressando um ponto de vista externo à experiência, na medida em que Spielberg não pertence à comunidade afro-americana, ele transforma a democracia americana em monumento transnacional, valor a ser preservado nessa releitura, mesmo que essa visão edulcorada do 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.

De qualquer modo, para que esta representação ganhe conotação de ‘verdade’ e possa, nestes termos, apresentar-se como discurso que elabora, divulga e interfere na memória coletiva sobre o tema, o filme se cerca de procedimentos que procuram autenticar a história apresentada. O objetivo deste paper foi o de apresentar algumas destas estratégias a fim de pensar, como nos adverte Jacques Rancière, a historicidade dos tempos histórico e cinematográfico (RANCIÈRE, p. 45).

Referências

- BARTA, Tony. Film Nazis: the great escape. BARTA, Tony (ed.). **Screening the past. Film and the representation of History**. Westport, Connecticut, Praeger, 1998, p. 127 – 148.
- BOWSER, Eileen. Production. In: USAI, Paolo Cherchi (ed.). **The Griffith Project. Volume 8 – Films Produced in 1914 – 1915**. London: BFI Publishing/Le Giornate del Cinema Muto, 2004, p. 55 – 62.
- DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen. Film and Historical Vision**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- FELMAN, Shoshana. À l’âge du témoignage: Shoah. Vários autores. **Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann**. Paris, Belin, 1990, p. 74 – 194.
- HANSEN, Miriam. **Schindler’s List** is not Shoah: the second commandment, popular modernism, and public memory. **Critical Inquiry**, 22 (2): 292 – 312, winter 1996.
- KAES, Anton. **From Hitler to Heimat. The return of History as Film**. Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- LANG, Robert. ‘The Birth of a Nation’: History, Ideology, Narrative Form. In: LANG, Robert. (ed.). **The Birth of a Nation**. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994, p. 3 - 24.
- LITWACK, Leon. **Nascimento de uma Nação**. In: CARNES, Mark. **Passado Imperfeito. A História no Cinema**. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1997, p. 136 – 141.
- LOSHITZKY, Yosefa. Introduction. LOSHITZKY, Y (ed.) **Spielberg’s Holocaust. Critical perspectives on Schlinder’s List**. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p. 1 – 17.
- MAECK, Julie. **Montrer la Shoah à la television**. Paris, Nouveau Monde. 2009
- MORETTIN, Eduardo. O ‘ver como aconteceu’: cinema e história em Griffith e Spielberg. Texto apresentado no GT ‘Comunicação e Cultura’ no XXº Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação – COMPÓS, realizado em Porto Alegre. Disponível para consulta no site www.compos.org.br
- NAPOLITANO, Marcos. Monumentalização e escrita filmica da história: uma comparação entre **Danton** e **Amistad**. In: CAPELATO, M. H. e outros. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo, Alameda, 2007, p. 65 – 83.
- PROKOP, Dieter. Signos de felicidade e destruição. Holocausto: a estrutura de um produto internacionalizado de comunicação. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dieter Prokop**. São Paulo, Ática, 1986, p. 71 – 82
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Representar o irrepresentável: os abusos da retórica. **Projeto História. Artes da História & Outras Linguagens**. (24): 27 – 41, junho de 2002.
- SKLAR, Robert. **Historia social do cinema americano**. São Paulo, Cultrix, 1978
- SORLIN, Pierre. L’énonciation de l’histoire. In: MOTTET, Jean (dir.). **D. W. Griffith**. Paris, Ed. L’Harmattan, 1984, p. 298 – 317.

- _____. La Naissance d'une Nation ou la reconstruction de la famille. In: **L'Avant-scène Cinema. Griffith: 'La Naissance d'une Nation'. 'The Battle'**. (193 – 194): 5, oct. 1977.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória**. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In: DELAGE, Christian e BAECQUE, Antoine de (dirs). **De l'histoire au cinéma**. Paris, Éditions Complexe, 1998, p. 45 – 60.
- XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984
- WOLGEMUTH, Kathleen L. Woodrow Wilson and Federal Segregation. **The Journal of Negro History**, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1959), pp. 158-173
- WHITE, Mimi. The Birth of Nation: History as Pretext. In: LANG, Robert (ed.). **The Birth of a Nation**. Rutgers: The State University, 1994, p. 214 – 224.