

Lincoln e a construção da monumentalidade no cinema:

Griffith, Ford e Spielberg

FABIO LUCIANO FRANCENER PINHEIRO*

Na relação do cinema com a história, os filmes podem funcionar como meio, objeto e agente histórico, lembra José D'Assunção Barros (2007). A representação pode ser estudada como fonte de conhecimento do passado, por exemplo. Uma abordagem mais desafiadora pede abordar o filme enquanto produtor de um saber histórico, ou para lembrar um artigo de Robert Rosenstone, avaliar as “possibilidades de plasmar a história em imagens” (1998). Já Antoine Baecque (2008) sugere pensar o cinema enquanto metáfora das ações humanas na sociedade.

As representações cinematográficas de Abraham Lincoln compõem um exemplo bastante rico para se pensar a relação entre cinema e história. Segundo o sítio IMDB já foram feitos 143 filmes com a presença do presidente, o que o torna um dos personagens mais representados em toda a história do cinema. Buscamos identificar como o cinema contribuiu para criar e solidificar o mito em torno da figura histórica, reforçando representações que circulavam no teatro, literatura, imprensa e na própria historiografia. Em seguida comentamos as estratégias clássicas (visuais e narrativas) para a construção e manutenção do mito e empreendemos uma leitura baseada na noção de monumentalidade, tal como proposta por Le Goff. Elegemos para o estudo o filme *Lincoln* (2012) de Steven Spielberg. Trata-se de um cineasta popular, com vários filmes históricos que abordam questões como liberdade e democracia – valores enraizados e representados pelos Estados Unidos em suas produções. A tese que procuramos ilustrar é que Spielberg evita problematizar a história, ao investir no reforço da monumentalização de Lincoln, recorrendo a estratégias do cinema clássico e do melodrama para criar uma legítima hagiografia, com escolhas estéticas que revitalizam o mito, filiando-se assim (e atualizando) um caminho já trilhado pelos cineastas David Wark Griffith e John Ford no cinema.

A construção da imagem de Lincoln começou pouco depois de sua morte. Primeiro, por uma historiografia altamente engajada. Em 1870 o sócio do ex-presidente, James

* Mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e professor da Graduação em Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná.

Herndon, falava de Lincoln como um político habilidoso que trabalhou duro para chegar a Presidência, destaca Martin Jackson (2003, p. 175). A biografia em seis volumes de Carl Sandburg teve seu primeiro volume, *Abraham Lincoln: the prairie years*, publicada em 1926. Para Jackson, Sandburg retrata o jovem advogado Lincoln como alguém que incorpora valores caros à sociedade americana, como honestidade, inteligência, trabalho duro e fé nas pessoas comuns. O presidente passa por uma reavaliação nos anos da Depressão e é mais posicionado no contexto da ascensão do capitalismo na segunda metade do século XIX. Políticos de diversas orientações procuram associar suas causas ao presidente. O Partido Comunista Americano celebrava o Dia de Lincoln todo mês de fevereiro. A década de 1960 investe no revisionismo, com historiadores afro-americanos questionando o conservadorismo das decisões do presidente sobre temas delicados como a escravidão, base para o longa de Spielberg.

De acordo com Eduardo Morettin (2011), o apelo que o presidente exerce nos livros de história, meios de comunicação, estátuas e memoriais receberia um reforço substancial do cinema, ainda no período silencioso. Ele parece pela primeira vez em *Uncle's Tom Cabin* (1903) de Edwin Potter, que foi assistente de Griffith e um dos precursores da gramática cinematográfica com o seu *The Great Train Robbery*¹. De 1911 a 1914 a Vitagraph Studios lançou um filme por ano sobre o presidente. A década de 1920 viu crescer a popularização do mito de Lincoln, com a exploração de sua imagem para impulsionar as vendas de carros, pijamas, bacon e outros bens de consumo. O mito se transforma em marca.

Um marco no esforço do cinema em consolidar a imagem pública do político deve muito a David Wark Griffith e ao seu *Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915). Griffith acreditava que o cinema poderia substituir os livros de história e que um dia os estudantes poderiam ter acesso direto ao passado, graças ao poder das imagens em movimento. O filme se passa durante a guerra de Secessão. Racista, defende a Klu Kluk Klan e a supremacia branca. No esforço para tornar visível a história, Griffith encena o assassinato de Lincoln no Teatro Ford, em abril de 1865. O ator John Wilkes Booth se aproxima por trás do presidente, no camarote, e atira em sua cabeça à queima-roupa. O assassino pula rapidamente para o palco e grita: “Sic semper tyrannis (assim morrem os tiranos)” para sair

¹ Morettin (2011) cita Reinahrt (2008) para antecipar esta data em dois anos, para 1901, com o filme *The Martired Presidents*, do mesmo Potter, para a Edison Company.

correndo pela lateral, enquanto Griffith alterna planos das reações dos familiares no camarote e da platéia em choque.

Griffith retomará o mito de Lincoln em 1930, frustrado pela recusa de Carl Sandburg em aceitar a oferta de 30 mil dólares por um roteiro original. *Abraham Lincoln* é o primeiro filme sonorizado do cineasta e a primeira grande biografia de um personagem histórico transformada em filme na história do cinema sonoro. O tema é a história recente dos Estados Unidos, território no qual Griffith queria influenciar o seu entendimento. O filme acompanha toda a vida de Lincoln, da infância à morte em 96 minutos, o que leva o cineasta a se concentrar nos acontecimentos já consagrados pela historiografia oficial, de conhecimento público. A cena do assassinato nesta versão sonora é aberta com a indicação de data, 14 de abril de 1865 – a necessidade de informar a história acontecendo diante dos olhos do espectador, conforme a crença de Griffith no poder do cinema. Lincoln chega ao seu camarote no Teatro Ford, é aplaudido pela platéia, e pronuncia o discurso que Spielberg irá retomar ao final do filme de 2012. Como se estas fossem suas palavras finais, aquelas a serem lembradas para a eternidade. John Wilkes Booth entra pelos fundos do teatro e se aproxima do camarote. O presidente está concentrado na peça *Nosso primo americano*. Vemos a porta se abrindo. Um corte, escutamos um tiro e vemos a reação do presidente, que move a cabeça ferido. Booth passa diante do presidente e pula no palco. Em uma entonação que chega a ser cômica, com um movimento corporal exagerado, muito amarrado à encenação do período silencioso, repete o famoso “Sic sempre tyranis”, arrastando a pronúncia das sílabas, apontando para o camarote e saindo pela esquerda. O filme termina com a câmera se movimentando em direção à estátua de Lincoln, no memorial em sua homenagem, em Washington. A tentativa de repetir o processo de monumentalização, 15 anos depois, soa artificial e teatralizada demais. Evoluiu a linguagem que o próprio Griffith ajudou a criar, mas evoluíram igualmente as mentalidades, as platéias, a indústria cultural e as estratégias de representação da história².

² Prova de que Griffith e seu projeto de acesso direto à história pelo cinema encontrariam resistência na tecnologia sonora é a inclusão do filme entre os 50 piores de todos os tempos, em livro de 1978.

Em 1939 John Ford dirige *A mocidade de Lincoln (The Young Mr. Lincoln)*³. O filme se concentra no início da advocacia em Springfield, no começo da década de 1830, quando o jovem Abraham Lincoln ainda é um jovem e desconhecido advogado de poucos recursos. Esta opção por um momento específico tem uma força dramática que funciona como pólo oposto ao do filme de Spielberg, que se ocupa dos anos finais do presidente. Ambas as produções trabalham com esta consciência de que a ênfase dramática em um desafio, um obstáculo, um tempo e lugar soam mais emocionalmente eficientes que o projeto griffitiano de abraçar toda a vida do presidente.

John Ford, conhecido pela sua filmografia desenvolvida no western e por construir uma iconografia definitiva para o gênero, aborda a formação do mito de Lincoln. Morettin (2011) aponta que o filme dramatiza a harmonia com a natureza, a paixão pelo conhecimento e coragem do jovem Lincoln. A ideia de que o líder é imbuído de qualidades morais é reforçada pelo caso criminal em que o advogado se envolve. Dois jovens são acusados de assassinar um auxiliar do xerife durante uma briga. Antes que a multidão da cidade faça Justiça com as próprias mãos, Lincoln se coloca na porta da prisão e os impede, revelando coragem e posteriormente inteligência e sabedoria durante o julgamento. O final é bastante emblemático: o jovem sobe uma colina, enfrenta chuva e tempestades e vemos o seu busto esculpido em pedra. Sinal das dificuldades a serem enfrentadas com a proximidade da Segunda Guerra Mundial, de acordo com Morettin.

O filme de John Ford traz muito da obsessão de seu produtor, Darryl Zanuck, pelo mito de Lincoln. Uma declaração sua, de 1936, dá uma idéia desta relação. “*Lincoln deveria ser tratado como um símbolo. Os dois homens que personificam o perdão na história do mundo são Jesus Cristo e Abraham Lincoln*”⁴. Tal afirmação demonstra tanto a força da biografia do ex-presidente junto ao imaginário popular, como o papel dos produtores na leitura de uma figura histórica e sua transformação em mito. Zanuck sustentava a ideia de que o homem americano era o árbitro da história, uma vez que se dedicou a outros personagens históricos da sociedade americana em *biopics* como *The House of Rothschild* (1934)

³ Não seria a primeira vez que John Ford se envolveria com o mito de Lincoln. A figura do ex-presidente sustentava a trama de *The Prisoner of Shark Island* (1936), um drama sobre o médico Samuel Mudd, que poucas horas após a morte de Lincoln, atende e trata do assassino John Wilkes Booth. Mudd é preso e injustamente acusado de envolvimento na conspiração para o crime.

⁴ “*Lincoln should be treated as a symbol. The two men who personify forgiveness in the history of the world are Jesus Christ and Abraham Lincoln*”.(2006: p. 167).

Alexander Graham Bell, Jesse James (1939), Buffalo Bill, Wilson (1944), além de outros longas históricos dirigidos por Ford (*As Vinhas da Ira e Como era Verde o meu Valle*) e produções de fundo histórico⁵. A história sempre foi vista como uma fonte preciosa de narrativas para Hollywood e para Zanuck em especial, que prosperava na era de Ouro aplicando fórmulas e esquemas dramáticos a personagens famosos na história.

Este gênero histórico, segundo Michèle Lagny (2009), proporciona um espetáculo e tem um fim educativo: tanto os que o vendem quanto os que o fazem acreditam que o cinema recria melhor o passado que qualquer discurso. Zanuck acreditava que as biografias levadas às telas deveriam ser histórias de grandes homens que enfrentam a miopia e a hostilidade das sociedades de sua época e que lutam por grandes causas. A última grande biografia sobre o político era a de Griffith, de 1930. O público precisava de mais uma boa história com seu ex-presidente, concluiu Zanuck. Um dos roteiristas do produtor, Lamar Trotti, escreveu um roteiro que unia elementos históricos da juventude de Lincoln com ingredientes de um drama criminal, vagamente baseado em um caso real ocorrido em 1858.

Zanuck e Ford viram no roteiro de Trotti sobre Lincoln uma grande representação da história e um grande drama. O Lincoln de Ford é um herói da longa galeria de tipos fordianos que se movimenta em um espaço que foi igualmente cristalizado no imaginário cinematográfico pelo seu diretor, o oeste selvagem. Morettin (2011) aponta que a obra de Ford retoma esta geografia constantemente ao associar a ideia de que a democracia existiu em função deste espaço e dos conflitos que nele ocorreram. No mesmo ano de *The Young Mr. Lincoln*, Ford também lança *The Stagecoach (No Tempo das Diligências)* outro marco desta associação entre espaço inóspito e democracia, além de referencia no gênero que consagrou o cineasta. Fernando Vugman (2006) afirma que o western, enquanto ritual fundador dos Estados Unidos, projeta um espaço de recursos naturais infinitos e paisagens sem limites visíveis, o que traz implícitas as estratégias expansionistas e a ideologia do Destino Manifesto. Ou seja, a expansão territorial se justifica em nome da defesa dos valores da liberdade e das instituições democráticas. Os filmes de Ford mostram esta paisagem árida e os conflitos entre natureza x civilização, selvageria x lei, marasmo x progresso (estrada de ferro/ telégrafo/carruagem). Este retrato da difícil construção de um projeto de nação atrelado à

⁵ *Moulin Rouge, Ramona, In Old Chicago, Os miseráveis, Cardeal Richelieu, A Conquista de um Império, Caminho da Glória, Navio Negroiro, Mensagem a Garcia, Viva Zapata, O Mais Longo dos Dias.*

expansão, é povoado por valentões embriagados e briguentos de feiras, multidões ignorantes dispostas ao linchamento, platéias de tribunal dispostas a condenar réus em julgamento. No filme de 1939, a força que enfrenta estes elementos, o portador da voz civilizatória, depositário dos mais altos valores humanos, como liberdade, justiça e igualdade, é o jovem Lincoln.

O filme de Spielberg, que sempre se declarou publicamente fã ardoroso da obra de John Ford, moderniza e dá continuidade a este esforço de monumentalização. Assim como Griffith e Ford, que se voltaram ao passado para criar mitos no cinema, Spielberg tem um interesse particular no passado dos Estados Unidos⁶. *A Lista de Schindler* (1993) é um dos filmes mais debatidos do cineasta. Thomas Elsaesser (1996) avalia a representação que o filme faz do Holocausto em comparação a outras produções que abordam o tema, como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e procura decifrar como Spielberg recria tal evento traumático. As manifestações a favor do cineasta, lembra, defendem que não há problema em levar recursos cinematográficos como o drama, melodrama, suspense e violência na abordagem da História. Uma das críticas direcionadas ao filme é que ele se concentra demais nos atos de um indivíduo (o empresário Oscar Schindler), o que afasta a narrativa do destino e destruição dos judeus em getos ou campos de concentração. Spielberg filtra os eventos pelos olhos de seu protagonista, levando o público a identificar-se com o seu ponto de vista, sua transformação e seus gestos de abnegação. O acontecimento histórico em si traz uma dimensão muito mais chocante, cruel e coletiva, não captada pelo filme. O próprio Lanzmann criticou o personagem Schindler, chamando-o de “pequeno gangster alemão”(1996, p. 163). Elsaesser afirma que os filmes de Spielberg sofrem de uma típica arrogância pós-moderna, baseada na crença de que o cinema pode redimir o passado, recuperar o real e até resgatar aquilo que nunca foi real. Marcos Napolitano (2007) em estudo sobre as estratégias de representação utilizadas em outro

⁶ Uma rápida passada por alguns de seus filmes como diretor confirma este interesse. Um de seus primeiros filmes, *1941* (1979) trata do pânico instaurado em uma cidade da Califórnia diante da possibilidade de uma invasão japonesa após Pearl Harbor. A Segunda Guerra, ou melhor o papel de liderança e defesa da liberdade protagonizado no conflito pelos Estados Unidos, aparece em vários filmes do diretor. Os quatro filmes de um de seus maiores sucessos de bilheteria, *Indiana Jones*, se passam entre os anos da Guerra. O mais recente, de 2008, aborda a ameaça comunista. *Império do Sol* (1987) é sobre um menino inglês que precisa sobreviver à ocupação japonesa. *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) acompanha um grupo de soldados no Dia D. *Cavalo de Guerra* (2011) é a adaptação de uma peça de teatro sobre a amizade entre um jovem e seu cavalo, na Primeira Guerra. *Munique* (2005) aborda o episódio do assassinato de atletas israelenses durante os Jogos de 1972 e a perseguição e assassinato dos terroristas por agentes israelenses.

filme do cineasta, *Amistad* (1997) afirma que esta produção promoveu o encontro da tradição de luta pelos direitos civis com o trauma de um outro Holocausto, pouco encenado, o africano.

Não se pode abordar os filmes históricos de Spielberg fora das tradições estéticas nas quais ele se insere. Duas delas, o cinema clássico e o melodrama, são ferramentas preciosas para compreender o que poderia ser lido como simplificações, distorções e exageros, dentro do jogo do perde-ganha (perde a História com H maiúsculo? Ganha o filme?). Na narrativa clássica os recursos visuais e sonoros devem sustentar o processo narrativo. Há um protagonista que luta por atingir um objetivo e é motivado para este fim. No caminho, enfrenta obstáculos e forças opostas. A narração clássica se desenvolve sobre um perfeito jogo de encadeamento de causas e efeitos em planos, cenas e sequências, uma milimetricamente costurada na anterior e na seguinte (Bordwell, Staiger, Thompson: 1985). A História, caso faça parte da ambientação dramática exigida para colocar o enredo em movimento, é mais um elemento impulsionador das ações e reações do protagonista do que necessariamente um acontecimento complexo em si. Guerras, rebeliões, revoltas, massacres, genocídios serão estruturados em torno de uma narrativa orientada por um personagem central. Já o melodrama é um gênero que conserva sua força junto ao público porque mantém um caráter pedagógico, ao tornar visíveis embates entre o bem e o mal, em espetáculos nos quais estas forças são bem demarcadas com palavras e gestos. Os dramas familiares, as perdas, encontros, reencontros, despedidas, reviravoltas e renúncias marcam os personagens melodramáticos, que compõem uma galeria interminável de heróis virtuosos, vilões cruéis e mulheres dispostas a grandes sacrifícios. Nos filmes de Spielberg há pelo menos uma grande cena de encontro, reencontro ou despedida, filmada com todos os ingredientes visuais mais caros ao gênero. Ismail Xavier (2003) aponta que o encontro da tradição melodramática com efeitos visuais das novas tecnologias de criação e manipulação de imagens garantiu a reciclagem do gênero, que assim vem envolvendo o público com uma combinação de sentimentalismo e prazer visual.

Marcos Napolitano (2007) afirma que Spielberg é um cineasta identificado com os mitos historiográficos oficiais norte-americanos. Uma observação do material disponibilizado para a divulgação de *Lincoln* fornece algumas pistas de como a história serve o cinema e

como as tensões desta relação são amenizadas ou ignoradas pelo cineasta. Ficamos sabendo que Spielberg cultiva um grande interesse em Lincoln desde sua infância. Aos quatro anos, os pais do cineasta o levaram para conhecer o memorial em Washington e ele afirma ter se encantado com a escala gigantesca da estátua e que, quando mais se aproximava dela, mais se sentia atraída pelo rosto dela. Pierre Nora menciona que monumentos são “testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade”(1993, p.10), sensação justificada pela reação do cineasta. A produtora do cineasta, Kathleen Kennedy, conta que alguns dos filmes e personagens mais interessantes de Spielberg vêm da História. Em 2000, o cineasta soube que a escritora Doris Kearns Goodwin estava escrevendo o livro *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*. Os dois mantiveram contato por vários anos, com Spielberg sempre demonstrando curiosidade por detalhes da vida do presidente. Antes mesmo do livro ser concluído e lançado em 2005 e se tornar um best-seller naquele ano, o cineasta comprou os direitos de filmagem. Spielberg e o roteirista Tony Kushner (de *Munich*, outro filme polêmico filme histórico do cineasta) concentraram o enredo nos últimos meses de vida de Lincoln.

O impacto do filme nos Estados Unidos ajuda a compreender como são recebidas as estratégias de monumentalização, sua aceitação ou crítica. A crítica cumpre papel importante na circulação de um filme, pois é detentora de um saber (teórico, histórico, estético) que a legitima a fornecer uma determinada leitura da obra e a orientar o espectador em suas escolhas. Apresento alguns comentários que relacionam representação e história. Roger Ebert, do *Chicago Sun Times*, elogia como o roteiro foi construído, destacando como a redação da 13ª emenda foi sendo mostrada suavemente, “sem fazê-la soar como uma lição obrigatória de história”⁷. Moira Macdonald, do *Seattle Times*, descreve o Lincoln de Spielberg como “alguém que gostaríamos de conhecer, alguém que sentimos que já conhecemos. Esta é a magia do cinema – a história ganha vida diante de nossos olhos”⁸. A mesma celebração, da história que ganha vida, foi adotada pelo *Los Angeles Times*. Steven Rea classifica o filme de

⁷ “(...) without making it sound like na obligatory history lesson.” Disponível em <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121107/REVIEWS/121109989/1023>.

⁸ “(...)This is movie magic — history coming to life, before our eyes”. Disponível em http://seattletimes.com/html/movies/2019620408_mr09lincoln.html

“bela peça de história”⁹. Ty Burr, do Boston Globe, diz que a performance do ator britânico Daniel Day Lewis, que interpreta Lincoln, “carrega o peso da história”¹⁰. Claudia Puig, do *USA Today*, afirma que o ator entrega tanta dignidade e inteligência ao personagem, que sua presença na tela “é como se um arquivo de imagens históricas tivesse sido desenterrado.”¹¹ Ann Hornaday, do *The Washington Post*, lembra que Spielberg trouxe Auschwitz e o Dia D na Normandia com tamanha riqueza de detalhes, fazendo dele o melhor cineasta da atualidade ao unir pesquisa zelosa e interpretação criativa do drama histórico¹². Liam Lacey, do *The Globe and Mail* escreveu que um filme sobre Lincoln é um filme sobre Barack Obama: ambos eram homens de origem humilde, altos, magros e excelentes oradores, entre outros paralelos¹³.

O entusiasmo da crítica deixa clara a opção pela leitura dramatizada que o filme promove, reforçando uma rede de discursos que aborda um filme como a própria história em si, reforçando a proposta de Griffith sobre o cinema escrever diretamente a história. Alguns historiadores norte-americanos seguem os críticos. Parecem seguir a tese de Hayden White, de que a história emprega um modo de narração tão válido quanto o discurso literário, o que reduz o peso da objetividade buscada na pesquisa histórica. O artigo de Kevin Lenin tem um título que se conecta muito bem a este debate: *Os historiadores precisam dar uma pausa a Spielberg*¹⁴. Historiador especialista em Guerra Civil, com livros e pesquisas sobre o tema, Lenin argumenta que a maioria das histórias sobre o passado passam sem problemas diante dos historiadores, mas que esta postura muda quando o maior diretor de Hollywood decide fazer um filme sobre Lincoln. Lenin firma que Hollywood jamais fará um filme que agrade os historiadores. Pede que seus colegas sejam mais sensíveis as especificidades do cinema e as

⁹ “(...) Spielberg’s handsome piece of history ...”, Disponível em http://www.philly.com/philly/entertainment/movies/20121116_As_Lincoln__Daniel_Day-Lewis_stands_very_tall.html

¹⁰ “The performance carries the weight of history (...)” Disponível em <http://www.boston.com/ae/movies/2012/11/08/steven-spielberg-with-tony-kushner-with-help-from-daniel-ideas-lewis-tell-one-our-country-greatest-stories-using-dialogue-filled/gZ0lbEjx4TkCDcmNQBSwZK/story.html>

¹¹ “(...)it’s as if historical footage has been unearthed (...)”. Disponível em http://www.usatoday.com/story/life/movies/2012/11/08/lincoln-review/1671981/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+UsatodaycomMovies-TopStories+%28Life+-+Movies+-+Top+Stories%29&utm_content=Google+Reader

¹² Disponível em <http://www.washingtonpost.com/gog/movies/lincoln,1114422/critic-review.html>.

¹³ Disponível em <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/spielbergs-lincoln-holds-a-mirror-up-to-barack-obama/article4832613/>

¹⁴ Disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/historians-need-to-give-steven-spielberg-a-break/265579/>

limitações enfrentadas pelos cineastas. “Vamos ao cinema para ser entretidos e transportados para um tempo e um lugar diferentes (...) Spielberg pode não captar cada detalhe histórico corretamente, mas é impossível não ver seu filme como um comentário sobre nossos próprios desafios políticos”¹⁵, defende Lenin. Percebemos a proximidade com o pensamento de Rosenstone, para quem “(...) os filmes não são espelhos que mostram uma realidade extinta, mas construções, obras cujas regras de interação com o passado são necessariamente diferentes das obedecidas pela história escrita”¹⁶. Harold Holzer, consultor histórico do filme e autor de um guia para acompanhar e entender o filme, também defende esta liberdade criativa¹⁷. Ele admite que o filme tem vários momentos que jamais teriam acontecido realmente, mas defende com veemência as escolhas do cineasta. Lembra de uma conversa com Spielberg na qual este afirmou que “é uma traição do trabalho do historiador explorar o desconhecido. Mas é tarefa do cineasta usar a imaginação criativa para recuperar o que é perdido para a memória (...) uma das tarefas da arte é ir a lugares impossíveis que a história deve evitar”¹⁸.

Tendo em mente o quadro traçado até aqui, apresento uma breve análise das sequências de abertura e de encerramento do filme. Jacques Le Goff (1990) diferencia documento (escolha do historiador, testemunho, prova objetiva) do monumento (perpetuação das sociedades históricas), sem deixar de questionar os limites entre estas noções. Vê o monumento como uma roupagem, que pode ser desmontada. No caso do cinema, tal percepção nos permite questionar o monumento que a linguagem e a narração cinematográfica procuram criar.

Após a exibição dos créditos das produtoras, ouvimos ruído de trovões, seguidos por tiros. Assim que surge o nome Lincoln, centralizado, com letras brancas, sobre fundo negro, ouvimos gritos do que parece ser uma batalha. Há entre os trovões, os tiros e as vozes

¹⁵ “We go to the movies to be entertained and transported to a different time and place (...) Spielberg may not get every historical detail right, but it is impossible not to watch this movie as commentary on our own political challenges.”

¹⁶ A história nos filmes – os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra: 2010, p. 62.

¹⁷ Lincoln: How Abraham Lincoln Ended Slavery in America: A Companion Book for Young Readers to the Steven Spielberg Film.

¹⁸ “It’s a betrayal of the job of the historian (...) to explore the unknown. But it is the job of the filmmaker to use creative imagination to recover what is lost to memory (...) one of the jobs of art is to go to the impossible places that history must avoid.” Disponível em <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/11/22/what-s-true-and-false-in-lincoln-movie.html>

humanas a mediação deste nome, grandioso no espaço que ocupa na tela: a ele caberá harmonizar estes três registros sonoros, que em breve ganharão força com o acréscimo de imagens. Vemos, na sequência, o primeiro plano do filme: é um campo de batalha, que cola os sons que ouvimos às imagens de um conflito: o tom é cinzento, escurecido pela chuva, revelando homens de azul (soldados da União) lutando na lama contra homens de uniforme cinza (confederados). Ao fundo, vemos a bandeira americana atravessando o quadro, carregada por um homem negro, que corre da direita para a esquerda. A bandeira está impecável, em pleno contraste com a sujeira da batalha, como se ela pairasse sobre os soldados e não pudesse ser maculada com a chuva, lama ou o sangue do conflito. É um monumento, para lembrar aos homens pelo que eles lutam e ao mesmo tempo um projeto de nação a ser construída, tão elevado e digno que não se deixa contaminar pela batalha. Entre os vários planos de soldados lutando, percebemos com mais atenção um soldado negro da União que domina e mata um soldado branco confederado, sufocando-o na lama. Em seguida, vemos três confederados acertando um soldado da União com baionetas. A montagem opõe claramente dois grupos de homens: os soldados negros da União enfrentam um homem por vez, apenas com as mãos, enquanto do outro lado, os confederados covardes matam um único homem desarmado. Pela crueza e violência das imagens, a sequência lembra a representação do desembarque dos aliados na Normandia, na abertura de outro filme histórico de Spielberg, *O Resgate do Soldado Ryan*.

Quase ao final da bateria de imagens, ouvimos uma voz masculina que diz: “Alguns de nós eram da segunda companhia de negros do Kansas. Lutamos com os rebeldes em Ferry Jenkins, em abril último, só depois que eles mataram todos os soldados negros que capturaram em Poison Springs”. Então vemos, em outro ambiente, o soldado da União que afogou o confederado na cena anterior. Esta voz pertence a ele, que é mostrado com uma câmera em movimento em direção ao seu rosto, enquanto ele continua falando. Antecipar a narração por meio da inclusão de diálogo de uma cena anterior na seguinte é um recurso muito comum da narração clássica. Assegura a fluidez na transição e disfarça a interrupção no fluxo imagético com os cortes. Temos uma breve expectativa antes da mudança de cena, expectativa que certamente atribui esta voz, flexionada na primeira pessoa do plural “alguns de nós...” a alguém que esteve presente no conflito que acaba de ser mostrado. Confirmamos

esta expectativa quando o personagem da cena seguinte prossegue com o que agora, percebemos, trata-se do ato de contar esta batalha a um interlocutor .

O soldado conclui seu relato e uma segunda voz masculina, fora do campo visual do quadro, pergunta seu nome. Com o movimento da câmera abrindo campo visual, já vemos um segundo soldado ao lado deste. Ambos dizem seus nomes a este interlocutor que agora vemos de costas e é chamado de senhor. A câmera interrompe o movimento até vermos uma composição equilibrada, com este personagem misterioso de costas ocupando a metade esquerda e os dois soldados negros à direita, cercados por outros soldados em movimento. Há equilíbrio e igualdade: este personagem está ao mesmo nível dos soldados, porém seu peso é maior, pois o espaço que ele ocupa sozinho é ocupado por outros dois. A voz deste personagem é suave, calma, serena, decidida. Vemos que ele veste um casaco marrom escuro, cuja cor se destaca no tom dominante do azul dos uniformes dos soldados a sua volta. O segundo soldado, mais baixo, passa a frente do primeiro e com tom firme e decidido reclama que os negros lutaram tanto quanto os brancos, mas recebem salário menor. Reivindica a existência de oficiais negros e que a população possa aceitar a ideia de, em cinquenta anos, um coronel negro e em cem anos o voto. Ao final desta fala, há uma pausa de alguns segundos, um corte e vemos o personagem de frente: está parcialmente iluminado, cercado de soldados no escuro, sentado sobre um caixote de madeira. Pergunta ao cabo o que ele vai fazer após a guerra.

O local onde Lincoln está sentado, uma caixa de madeira cercada por barris, forma uma espécie de poltrona, que guarda similaridade com o memorial erguido em sua homenagem em Washington – a monumentalização cinematográfica joga com um monumento anterior ao filme. Dois jovens soldados brancos abordam o presidente e recitam trechos do discurso de Gettysburg¹⁹, até que são interrompidos por uma voz que ordena um comando. Os dois jovens brancos se afastam, assim como os dois soldados negros. O mais baixo deles, o cabo Ira, volta e fica de frente para Lincoln, que se levanta do caixote. O plano em câmera alta mostra o presidente por trás e o soldado abaixo da plataforma.

¹⁹ Neste trecho vemos o discurso pronunciado pelos soldados desde o início, contendo as idéias de liberdade e igualdade como princípios fundadores da nação. Proferido em 19 de novembro de 1863, no cemitério de Gettysburg, é um dos discursos mais comentados e estudados pela historiografia norte-americana. Para comparações com diferentes versões do texto, ver : <http://myloc.gov/Exhibitions/gettysburgaddress/Pages/default.aspx>

Tradicionalmente este tipo de composição tende a revelar relações de forças entre personagens, com o superior impondo-se sobre o inferior. Tal dimensão está presente, embora a composição equilibrada, com divisão similar de espaços vazios e as duas formas humanas, anule em parte este desequilíbrio. O cabo recita as frases finais do discurso de Gettysburg, dá as costas ao presidente, segue em direção aos outros soldados e continua falando até desaparecer ao fundo, envolto em névoa, quando ouvimos “um governo do povo, pelo povo e para o povo não deve desaparecer da terra”. Neste exato momento a câmera se aproxima do perfil de Lincoln, que parece meditar sobre aquelas palavras.

Estas escolhas revelam conseqüências importantes na estratégia de monumentalização construída pelo filme. Primeiro, ao encenar o diálogo de um presidente da república com os soldados, face a face, com seus seguranças posicionados atrás dele, Spielberg ajuda a alimentar a ideia de um Lincoln humilde e acessível a todos, com legítimo interesse humano pelas pessoas. A condução da conversa com o cabo sobre o papel dos negros o mostra como bom ouvinte e político hábil. Segundo, a diluição do seu mais famoso discurso entre soldados traz claramente a intenção de retratar como a força de suas palavras se multiplica e se torna parte de um horizonte de expectativas de igualdade. Com pouca circulação ou acesso restrito de registros impressos do pronunciamento para soldados de patentes mais baixas, é pouco provável, historicamente, que eles tivessem gravado as palavras ouvindo-as apenas uma vez em Gettysburg. A presença de dois brancos e dois negros mostra a divisão de forças, aceitação e circulação das teses deste discurso na sociedade da época. É como se o filme, sem rodeios, também tivesse uma consciência clara de que está lidando com um mito e faz questão de mostrar as origens da criação deste mito no instante em que ele se manifesta na história. A terceira observação diz respeito ao final da cena, quando a câmera se aproxima de Lincoln. Este movimento, que acontece após as palavras finais do discurso, devolve ao presidente a responsabilidade de tornar a promessa das palavras de seu próprio discurso em atos, fazendo assim circular a semente das ideias de igualdade numa espiral que envolve toda a sociedade: os que decidem e falam e os que lutam e acreditam nas promessas dos políticos. A encenação revela como o Lincoln de Spielberg encara estas palavras ditas pelo cabo Ira mais como uma enorme responsabilidade do que como um elogio. Nos breves instantes antes da fusão que demarca o fim da cena, vemos seu rosto parcialmente iluminado abatido, carregado de

preocupação, naquele plano que poderia ser descrito como típico da “solidão do poder”, freqüente em biografias de figuras históricas.

Autoconsciente da nobreza de sua missão e de seu legado para a história, o Lincoln de Spielberg desenvolve-se em tom hagiográfico, reforçando as virtudes de seu protagonista. Mais que um santo, o Lincoln que vemos poderia ser descrito como um Cristo: é uma figura semidivina - o próprio filme aborda este aspecto em um diálogo entre Lincoln e sua esposa. A dimensão sacrificial em prol de um bem maior, exigindo como tributo a própria existência, fica muito bem demonstrada nos instantes finais do filme. Na Casa Branca, Lincoln conversa com assessores sobre um discurso em torno de igualdade racial. O empregado negro, Slade, entrega a ele o sobretudo, a cartola e um par de luvas negras. A música, em acordes tristes, antecipa aquelas que seriam suas últimas palavras: “É hora de ir, embora eu preferia ficar.” Ele deixa a sala e joga as luvas sobre uma mesa. Partirá para o sacrifício de mãos limpas e puras, nos diz o plano. O empregado as recolhe e vai atrás. Em silêncio, Lincoln sai de costas em direção à porta, sua figura quase desaparece no quadro. O empregado se vira para a câmera, compondo um primeiro plano. Permanece um longo tempo observando o presidente partir. Vemos, sob o seu ponto de vista, um olhar de agradecimento implícito, um leve movimento da boca que revela admiração e um pressentimento negativo sobre o destino do presidente, que parte de costas com os ombros caídos.

Spielberg opta por não mostrar o assassinato no Teatro Ford, em 15 de abril de 1865. Poderíamos supor que esta exclusão, em si de grande peso dramático em uma biografia sobre os últimos meses do presidente, seria coerente com a estratégia de monumentalização até aqui construída. Trata-se de sustentar o sacrifício em vida, o conflito vivenciado pelo personagem, as resistências à Nona Emenda, a incompreensão de vários segmentos da sociedade, o exemplo de humildade, caráter e retidão que fica durante a vida. Que o monumento, como lembra Le Goff (1990), recorda os mortos para as futuras gerações, tenha sua criação em cima das escolhas do personagem em vida. Cumpre então fazer circular esta morte e valorizar sua dimensão sacrificial. Em um camarote no Teatro Groover, Tad, o filho mais novo de Lincoln, assiste absorto ao um espetáculo teatral *Aladin e a lâmpada maravilhosa*, que mostra homens lutando com espadas, cercados por efeitos de fumaça e recursos cênicos que arrancam aplausos – de certa forma, uma metáfora da própria ilusão que o cinema constrói. Mal se

fecham as cortinas, um homem entra afoito no palco e diz: “O presidente foi baleado no Teatro Ford.” A platéia grita, Tad parece não acreditar no que ouve e começa a chorar e a gritar, agarrando-se com força as colunas do camarote. É uma cena de melodrama: Spielberg filma a reação da morte do pai – e não do presidente – do ponto de vista de uma criança encantada com a ilusão de uma peça. Ilusão que se rompe com a notícia da morte.

Na cena seguinte, vemos a primeira dama Mary Todd chorando, amparada por uma empregada. Em um pequeno cômodo, vemos homens de expressão carregada. Um deles está inclinado sobre uma cama, tendo o filho mais velho de Lincoln, com expressão abatida, ao lado. O quarto revela onze homens de negro, com rostos parcialmente iluminados, que cercam o presidente, inerte sob a cama, em um camisolão branco, carregado de uma luz intensa que vem de uma fonte superior. É uma figura frágil, miúda, fraca, com o corpo posicionado com pernas unidas para o lado direito, mão esquerda estendida ao lado do corpo. É inevitável a associação com uma iconografia que retrata o Cristo após ser retirado da cruz. A fonte e a intensidade da iluminação reforçam esta associação, evidenciando sua artificialidade, pois a única iluminação que vemos no ambiente é um lampião do lado direito. O médico se afasta do corpo de Lincoln, olha no relógio e diz: “São 7h22 da manhã de sábado, 15 de abril. Está tudo acabado. O presidente não é mais. Agora ele pertence às eras (*He belongs to the ages*)”²⁰. Estas eras, ou idades, dependendo da tradução, podem ser entendidas como sendo a própria história, aquela feita pelos grandes homens e suas grandes decisões e sacrifícios, ou as eras futuras, dos que ainda virão e poderão usufruir dos benefícios oriundos deste momento histórico que o filme revela. Há um corte e a câmera lentamente se aproxima do corpo, com um movimento em direção ao lampião, que agora ocupa todo o quadro: sua chama e o corpo de Lincoln se fundem, ao mesmo tempo em que ouvimos outro famoso discurso do presidente, proferido em 4 de março de 1865, após a rendição do General sulista Robert Lee. O recurso de linguagem nos diz que o personagem passa da morte do corpo à vida de seus exemplos e palavras. A revelação do discurso neste momento, após a morte de Lincoln, dá a entender que se trataria do último pronunciamento público do presidente. Na verdade, é uma liberdade que o filme toma, pois o último discurso oficial aconteceu quatro dias antes de sua morte. A escolha aqui justifica-se pelo potencial dramático das palavras, reforçando a ideia de

²⁰ Outra versão informa que a frase seria: “*He belongs to the angels*” (*Ele pretence aos anjos*). Cf. doc.TV Quem matou Lincoln?

que seu teor soa como mensagem para as gerações futuras. É uma fala que trata da esperança de entendimento após a Guerra Civil. A chama da vela no interior da lamparina ocupa o centro do quadro: nela surge a figura esguia do presidente, como uma aparição que vem do passado para o presente - do filme e nosso, em 2013. A chama desaparece e vemos Lincoln em pé, de óculos, discursando, com uma multidão de homens brancos e negros atrás dele, atentos à sua fala. Ele abre os braços, gesticula, lê o texto em um papel a sua frente e olha para a multidão. Há outra platéia à sua frente: ele está diante da Casa Branca, com a bandeira americana tremulando no canto direito, não mais acima da lama como na batalha que abre o filme, mas acima de homens brancos e negros em harmonia. Ao longe, mal se pode discernir a figura do político dos que o ouvem: aos olhos do filme, ele se torna um deles. Lincoln fala de perdão para os combatentes e necessidade de cuidar das viúvas e órfãos. Levanta os braços e os mantém abertos, ao afirmar : “...fazer tudo que se pode conseguir e acalantar uma paz duradoura entre nós mesmos e entre todas as nações”²¹. Mantém os braços abertos, à altura dos ombros, em forma de cruz, enquanto a tela escurece. Lincoln oferece sua própria vida em sacrifício da paz entre norte e sul e da abolição da escravidão. 73 anos separam o jovem advogado de Ford dos últimos meses de vida do presidente na versão de Spielberg. Em 1939, Lincoln antecipava os desafios que seriam trazidos pela Guerra e o nazismo. O Lincoln de Spielberg espelha o mundo contemporâneo, no qual o primeiro presidente negro na história dos Estados Unidos inicia seu segundo mandato tendo que lidar com uma crise econômica interna e uma nova ordem geopolítica mundial, envolvendo conflitos em curso no Oriente Médio. São problemas que pedem união em torno de uma liderança carismática e firme. Com Griffith, Ford ou Spielberg, Lincoln revela como o cinema encontra a história a se coloca a serviço da perpetuação do mito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAECQUE, Antoine. **L’Histoire-caméra**. Paris, Gallimard, 2008.
- BARROS, José D’Assunção. **Cinema e História – as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História**. *Ler História* Lisboa: 2007. n° 52, p.127-159.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia UP, 1985.
- CARNES, Mark (org.). **Passado Imperfeito – a História no Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

²¹ “(...) to do all which may achieve and cherish a just, and a lasting peace, among ourselves, and with all nations.”. Disponível em <http://www.bartleby.com/124/pres32.html>.

ELSAESSER, Thomas. Subject positions, speaking positions: from holocaust, our Hitler, and heimar to shoah and schindler's list. In: SOBCHACK, Vivian (ed.). **The persistence of history – cinema, television and the modern event**. New Yor: Routledge, 1996, p. 145-186.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? IN: __. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 29-115.

JACKSON, Martin. Abraham Lincoln. In: COLLINS, Peter (Ed.). **The Columbia Companion to American History on Film – How the movies have portrayed the American Past**. New York: Columbia UP, 2003, p. 175-179.

KORNIS, Monica A. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAGNY, Michéle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J. e outros. **Cinematógrafo – um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema e o mito da democracia americana :Abraham Lincoln e John Ford**. Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 11-22, janeiro/abril 2011.

_____, “ Ver o que aconteceu”: Cinema e História em Griffith e Spielberg. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 196-207, dez. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparativa de Amistad e Danton. CAPELATO, Maria H e outros. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

NORA, Pierre. **Entre memória e história a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Dennison de (coord.). **História e Audiovisual no Brasil do século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011.

RAMOS, Alcides F. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP, Edusc, 2002.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes – os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra: 2010.

_____. **História em imagens – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens**. O Olho da História 5, 1998, p. 105-116.

SMYTH, J. E. The lives and deaths of Abraham Lincoln, 1930-1941. In: __. **Reconstructing American historical cinema : from Cimarron to Citizen Kane** . Lexington: The UP of Kentucky, 2006, p. 167-194.

VUGMAN, Fernando. Western. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Internet:

<http://www.thelincolnmovie.com/?publishing>.

Televisão

Quem matou Lincoln? Produção de Ridley e Tony Scott. National Geographic Channel. 3 de março de 2013.