



**Estados Unidos do Cinema – reflexões sobre a força dos recursos cinematográficos na construção de um passado para circulação popular e a memória de Lincoln em três filmes contemporâneos**

FABIO LUCIANO FRANCENER PINHEIRO\*

Poucos países filmaram e filmam tanto seu próprio passado quanto os Estados Unidos. É incalculável a quantidade de produções norte-americanas que constroem, reconstroem e fazem circular narrativas em forma de imagens sobre sua própria memória, desde suas origens até a contemporaneidade. A história norte-americana ocupa espaço considerável na produção cinematográfica do país, além de circular mundialmente em mercados exibidores de vários países, seguindo um modelo de ficção de apelo popular. Portanto, graças ao cinema, não seria errado admitir que muita gente conhece mais o passado dos Estados Unidos do que o de sua própria nação.

Esta união entre cinema e memória é tão enraizada na cultura norte-americana, que eventos como a Independência, a morte de Lincoln, a conquista do Oeste, a Guerra do Vietnã, o assassinato de Kennedy os ataques de 11 de setembro não podem ser considerados apenas acontecimentos fixados em um determinado espaço e uma época. Dito de outra forma, é difícil ignorar as diversas narrativas audiovisuais, tanto no cinema quanto na TV, sobre estes eventos. Precisas ou tendenciosas, omissas ou parciais, tratam-se de contribuições que problematizam a percepção e a recriação do passado enquanto narrativa.

O caminho para o estudo sério do cinema foi aberto caminho aberto pelos *Annales*<sup>1</sup> e pela ampliação das noções de documento e fonte. Um dos expoentes da escola, o historiador Marc Ferro (1992: 86), defende que “(...) o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”. Para Ferro, cujos estudos são pioneiros nesta relação entre cinema e história, os filmes são História: eles reconstróem, alteram, mascaram, subvertem, reinterpretem os acontecimentos e na maioria das vezes são, para além da obrigação de estudo nos livros escolares, a única fonte de conhecimento sobre o passado para a maioria do público.

---

\* UNESPAR - Campus Curitiba II. Doutorando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Meios e Mensagens Audiovisuais da ECA-USP.

<sup>1</sup> Referência às idéias defendidas por Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel, historiadores franceses de vanguarda no período entreguerras e fundadores da *École des Annales*, movimento responsável por questionar os paradigmas da história tradicional e abrir a disciplina a novas concepções de documento, fonte, cronologia e métodos de análise.



O crítico e historiador francês Antoine Baecque acredita que o cinema deveria ser encarado pelos historiadores “(...) como agente e metáfora das ações humanas em sociedade”

(2012: 12). Para o estudo produtivo do encontro entre cinema e história, Baecque sugere abordar aquilo que é específico do cinema, evitando que tanto a história quanto o filme se tornam meras ilustrações da relação entre os dois<sup>2</sup>.

Rommel-Ruiz (2011: 7) sustenta que se deve encarar o filme histórico enquanto *historiografia*, ou um pensamento sobre o passado. Segundo ele, os filmes históricos são erroneamente avaliados pelos historiadores acadêmicos que a eles aplicam parâmetros mais condizentes com textos escritos. As diversas especificidades do discurso cinematográfico ficcional, sobretudo a centralidade da narrativa, impossibilitam o filme histórico de narrar o passado exatamente como teria acontecido. “Cineastas devem contar uma boa história, e se o desenvolvimento do *plot* e do personagem pedem exagero histórico e até fabricação, os fatos históricos provavelmente são sacrificados para fazer avançar a narrativa”<sup>3</sup>.

Isso não quer dizer que filmes históricos não levantam questões históricas relevantes: ao contrário, eles constantemente trazem para o debate público os mesmos problemas que motivam a historiografia acadêmica. Considerar o filme como documento que revela algo sobre o tempo em que foi produzido e consumido é justamente permitir ao filme exercer o papel do historiador.

A força e a popularidade do audiovisual na sociedade contemporânea são inegáveis. Um estudo de 1973 revela que, naquele ano, uma pessoa de 14 anos teria visto 18 mil assassinatos na tela e assistido a 350 mil comerciais. Aos 18 anos esta mesma pessoa teria sido submetida a 17 mil horas de experiências visuais. O resultado, informa o estudo, seriam dez anos de sua vida tomados pelo cinema e pela televisão. Rollins (2003) evoca este cenário – hoje ampliado com a presença de dispositivos como computadores, laptops, smartphones e conteúdos distribuídos por redes sociais na internet – para argumentar que para muitos americanos *os meios audiovisuais é que definem a história*, ou o que ele chama de “memória popular”, uma visão informal do passado<sup>4</sup>. Cinema e televisão, é forçoso admitir, definem na contemporaneidade a nossa percepção do tempo e da experiência histórica.

Filmes, ao menos filmes de ficção destinados ao consumo massivo, miram o público médio contemporâneo. Refletem assim seus valores, ideias e preconceitos do tempo em que estão inseridos e consumidos. Dada sua importância na sociedade americana, filmes são

---

<sup>2</sup> Antoine Baecque. *Camera Historica – The century in cinema*. New York: Columbia UP, 2012, p. 12. Trata-se da versão norte-americana do já clássico *L'Histoire-Caméra* (Paris: 2008)

<sup>3</sup> W. Bryan Rommel-Ruiz. *American history goes to the movies : Hollywood and the American experience*. Nova York: Routledge, 2011, p. 7. Do original: “*Filmmakers must tell a good story, and if plot and character development require historical exaggeration or even fabrication, historical facts are likely to be sacrificed to advance the narrative*”.

<sup>4</sup>*The Columbia Companion to American History on Film*. O estudo mencionado é de John Harrington, citado na introdução da obra.

excelentes exemplos de como produtores, roteiristas e cineastas do passado pensaram sobre acontecimentos importantes de sua história. Um exemplo simples mostra o quanto a relação entre cinema e história dos EUA é problemática, tensa e profunda.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Rollins (2003) lembra que se tornaram extremamente incômodos filmes sobre a Revolução Americana e a luta pela Independência contra a Gra-Bretanha. Os dois países eram aliados no conflito na Europa. Um produtor chegou a ser preso por ter realizado um filme que mostrava os ingleses como vilões – um retrato que não interessava naquele momento.

Eis a relevância de se considerar a História dos Estados Unidos e sua relação com a História de seu cinema, da conexão que os filmes históricos conseguiram obter com os fatos que os inspiraram e da reelaboração do passado que estes filmes colocam em circulação. Tal recorte fugiria ao objetivo deste texto.

Portanto, pretendo restringir o foco da reflexão a alguns assuntos do passado norte-americano e seu tratamento pelo cinema e aprofundar a reflexão em torno de algumas representações contemporâneas de Abraham Lincoln pelo cinema americano, como indicativas desta relação entre História e Cinema dentro de uma cultura marcada pela força do audiovisual na produção de imagens e narrativas populares. Se no imaginário norte americano a figura de Lincoln encarna valores como heroísmo, renúncia, bondade, caráter, tal aceitação se deve sem dúvida alguma à contribuição de diversos filmes, produtores, cineastas e atores, que de tempos em tempos, desde o começo do século XX, viram no presidente um assunto atraente, um modelo de conduta e um personagem admirado e reconhecido pelo público, ávido por conhecer em imagens o que já conhecia por outras fontes.

Nos Estados Unidos, o encontro entre cinema e passado tem início ainda no século XIX, antes mesmo que o que se conhece por cinema fosse criado – uma tecnologia de registro e projeção de imagens em movimento. Um dos vários pioneiros nesta área, o inventor Thomas Edison, com auxílio de William Dickson, criou o kinetoscópio, um aparelho com visor individual que exibia trechos curtos de filmes. Os filmetes exibiam boxeadores, dançarinas, fisiculturistas, artistas de ruas, beijos e espirros. Circulavam também reencenações de batalhas recentes com participação de tropas americanas, como a Guerra Hispano-americana, Guerra dos Boers e da campanha nas Filipinas. Os conflitos eram recriados no estúdio de Edison, em New Jersey, geralmente contando com a participação de militares. Estamos aqui em um território mais próximo da reportagem, ou da atualidade, como eram conhecidos filmes que tratavam de assuntos contemporâneos, do que de operações da História propriamente dita. A justificativa para este interesse é que o público lia nos jornais – com semanas de atraso – as

notícias sobre os conflitos, o que gerava um interesse natural em ter acesso a eventuais imagens, fotos e filmes sobre os acontecimentos.

Um dos primeiros filmes narrativos da História do Cinema, ou a sustentar princípios que viriam a definir a narrativa cinematográfica, recorre ao passado recente. Trata-se de *The Great Train Robbery*, de um auxiliar de Edison, Edwin Porter. O filme de 1905 tem cerca de dez minutos e trata basicamente, como o título denuncia, de um assalto a um trem pagador, da perseguição e captura dos bandidos. A produção sintetiza todo um imaginário popular sobre assaltos a trens, comuns na época, ao mesmo tempo em que reconstitui uma iconografia e motivos narrativos que seriam a marca de um gênero tipicamente norte-americano, o western: armas, tiroteios, cavalos, perseguições, esconderijo na natureza. Não é a gratuita esta relação. O cinema americano inventa o gênero western ao mesmo tempo em que recria nas telas acontecimentos de décadas anteriores. A lição que tiramos destes exemplos é que as tecnologias de registro de imagem permitiram diminuir ou no limite, eliminar a distância entre o passado e sua exibição como evento, tornando complexa a própria questão de definição de critérios para o que pertence à atualidade e o que pertence à memória.

Nesta relação entre cinema e passado dos Estados Unidos é fundamental abordar como o cinema americano representou a Guerra Civil, conflito encerrado apenas três décadas antes dos equipamentos e tecnologias do cinema. Em estudo sobre a representação da Guerra Civil e o período da Reconstrução no cinema, Browne e Keiseir Jr (2003) calculam em cerca de 700 o número de produções de Hollywood centradas no período entre 1861 e 1877. Nenhum outro período da História dos Estados Unidos foi tão filmado, nem mesmo a participação do país na Segunda Guerra Mundial.

Exemplar para este caso é o filme *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*), de 1915 e uma das produções mais polêmicas na história do Cinema. O pano de fundo do filme é a Guerra Civil americana, encerrada com um saldo de 600 mil mortos tanto da União quanto dos estados confederados. Neste cenário o filme de David W. Griffith mostra o relacionamento de duas famílias, uma do norte, outra do sul. Com duração de 190 minutos, incomum para os padrões da época, o filme consolida o longa metragem narrativo como padrão da indústria, explicitando o domínio de técnicas narrativas que asseguram clareza nas transições especiais e temporais, elevando assim o cinema à condição de arte tão nobre quanto o teatro e a literatura. Cenas de batalhas com muitos figurantes, edição que alterna entre diferentes lugares, mantendo o suspense, contribuíram para que o filme se tornasse um marco rumo à orientação narrativa. O cinema aprende a contar uma história narrando justamente a História.

O retrato heróico que Griffith constrói dos cavaleiros da Klu Klux Khan e a forma negativa como mostra os negros libertos – além de escalar brancos com o rosto pintados de preto para algumas cenas – fazem do filme um dos mais racistas de toda a história. Em várias cidades americanas, protestos e boicotes de associações de afro-descendentes – revoltadas com a representação dos negros e com o retrato idílico do Sul, ignorando as atrocidades da escravidão - aconteceram paralelamente a marchas de membros da Klux e ações judiciais questionando a liberdade de expressão. Alheio às reações que o filme gerou, o próprio Griffith acreditava na missão do cinema em fornecer acesso direto aos acontecimentos do passado, dispensando os livros de História. No filme há várias cenas antecedidas por letreiros que revelam fontes como “extraído de um fac-símile original”, como por exemplo a reconstituição do assassinato de Abrahm Lincoln no Teatro Ford, em 14 de abril de 1865.

Litwack (1997: 136) calcula que, de 1915 a 1946, cerca de 200 milhões de pessoas assistiram ao filme, com maior sucesso na Alemanha e na África do Sul. Griffith era filho de família sulista, no Kentucky, cujo pai militar lutou e perdeu a Guerra para a União. A representação desigual e tendenciosa de brancos e negros espelhava suas crenças, mas também as do pregador batista Thomas Dixon Jr., autor do romance *The Clansman*, que originou o filme. O cineasta já levanta em 1915 uma questão ética importante que deverá nortear a produção e consumo dos filmes, que começam a se firmar como fato cultural no começo do século XX: até que ponto pode o cineasta adentrar o terreno do historiador? Quais os limites a serem respeitados quando o cinema se propõe a filmar (ou melhor reconstruir) o passado?

A Guerra Civil rendeu aquele que certamente é o mais famoso e popular de todos os filmes americanos já feitos até hoje: *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*) de 1939. O produtor do filme, David Selznick, tinha claro o objetivo de interpretar o passado americano para uma audiência de massa. O filme foi pensado ao mesmo tempo como um filme de guerra e um filme para as platéias femininas. Traz uma relação com a história que se tornará a marca de produções que evocam o passado: uma trama de encontros e desencontros (amorosos ou familiares) tendo como pano de fundo um conflito de grandes proporções, que pela sua grandeza ou violência, força a separação (temporária) dos protagonistas. Após enfrentarem diversos obstáculos, encarnados nas forças históricas e sociais do conflito entre o norte o sul, os protagonistas terminam juntos.

*E O Vento Levou* foi um dos primeiros filmes de grande público a dar destaque a uma personagem negra, a criada Mammy – que fez de sua intérprete, Hattie McDaniel, a primeira mulher afro-americana a receber um Oscar de Atriz Coadjuvante em 1940. Mas o tratamento

dado a brancos e negros reflete a interferência de seu produtor, Selznick. “Mesmo tendo conferenciado com o órgão americano voltado para a causa da população negra, Selznick preferiu concentrar-se no público branco, não nos contestadores negros, e o filme reflete sua atitude cavalheiresca” (CLINTON, 1997: 132). Esta atitude se revela na representação dos empregados negros, que oscila entre a comicidade e a lealdade aos patrões brancos.

Tratar da Guerra Civil é tratar da representação de Abraham Lincoln no cinema. Em seu levantamento sobre a construção cinematográfica de Abraham Lincoln no cinema e televisão, Mark Reinhart calcula, na segunda edição do livro, de 2009, em cerca de 300 os títulos que abordam, discutem, retratam, parodiam ou apenas mencionam o ex-presidente dos Estados Unidos<sup>5</sup>. Seu inventário incorpora todos os formatos audiovisuais que abordam Lincoln: filmes de longa metragem, ficção, documentários, curtas, vídeos didáticos, programas educativos infantis, reconstituições e dramatizações com avançados recursos gráficos para canais como History Cannel e Discovery.

Em ordem cronológica, a lista de Reinhart começa com *The Martyred Presidents* (1901), a primeira aparição da imagem de Lincoln em um filme de um minuto, da Edison Company. Com direção de Edwin Porter, que alguns anos depois faria *The Great Train Robbery*, o filme mostra uma mulher que chora em um altar. Neste altar vemos em flashes as imagens dos presidentes Lincoln, James Garfield, Willian MacKinley – os três assassinados durante seus mandatos. A relação de Reinhardt termina com *National Treasure: Book of Secrets* (2007), uma aventura fantasiosa que coloca o protagonista como descendente daquele que seria o mentor por trás do assassinato de Lincoln. À extensa relação, poderíamos acrescentar alguns programas produzidos com encenação de batalhas, do assassinato do presidente e da captura de John Wilkes Booth, o ator que atirou no político no teatro Ford.

Todo este interesse do cinema por Lincoln começa já no início do século passado, quando o próprio cinema ainda era uma espécie de sucessor natural da fotografia, atribuindo movimento a ela. Reinhart (2009) cita três motivos simples para o interesse natural do cinema americano pelo ex-presidente. O primeiro é o interesse do próprio Lincoln pela fotografia, inventada algumas décadas antes. O político foi o primeiro a tirar proveito da nova técnica, visitando com frequência estúdios. A ideia era que se os eleitores pudessem reconhecer quem ele era, poderiam votar nele. Ele foi o primeiro presidente fotografado em larga escala e em vários momentos, então seria natural a jovem indústria do cinema tirar proveito do fato de que

---

<sup>5</sup> *Abraham Lincoln on Screen – Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television.*

suas feições eram muito populares na época. Apenas a Biblioteca do Congresso tem cerca de 1600 imagens sobre Lincoln, entre fotografias, retratos e desenhos.<sup>6</sup>

O mesmo argumento é válido para a Guerra Civil americana, o primeiro grande conflito militar registrado em imagens, ao lado da Guerra da Criméia e da Guerra do Paraguai. Outro fato de interesse associado ao político e ao conflito é a importância da Guerra Civil como definidora de uma ideia moderna de nação, como ruptura perante um passado idílico e rural jeffersoniano, cujas forças radicais de centralização da política e da economia foram bem representadas nos já mencionados *O Nascimento de uma Nação* (D. W. Griffith, 1915) e em *Gone with the Wind* (Victor Flemming, 1939).<sup>7</sup> Tais filmes abordam o impacto devastador do conflito em narrativas carregadas de elementos trágicos e heróicos.

Seria natural que o cinema – e a televisão a partir da década de 1950 - buscasse nestes acontecimentos históricos a fonte para seus espetáculos, dado o seu apelo junto à memória coletiva. Para Reinhardt o motivo mais relevante, é que “Lincoln se tornou uma lenda para muitos americanos, que enxergavam a sua história de vida como a personificação do espírito americano, envolvendo inteligência, compaixão, decisão e amor ao país”<sup>8</sup>.

Embora extenso, o levantamento de Reinhart é mais uma compilação das produções audiovisuais sobre o presidente. Cada filme ou documentário vem seguido de um comentário, uma apreciação superficial geralmente relacionada à correspondência do filme com os acontecimentos históricos, reconstituição de época e desempenho de atores. Em muitas produções sobre a Guerra Civil ainda no período silencioso, no começo do século XX, Lincoln é retratado concedendo o perdão a um condenado à morte – uma associação com os ideais cristãos de compaixão e perdão e uma forma de salvar pelo filme as vidas perdidas na realidade trágica do conflito.

A maior produção sobre Lincoln no período silencioso é o já mencionado *The Birth of a Nation* (1915), no qual Reinhardt elogia as “sequências memoráveis” e a “soberba recriação” de seu assassinato no Teatro Ford. O autor conclui que as produções da fase silenciosa capturaram melhor a imagem de Lincoln simplesmente porque estavam mais próximas de sua época. Uma premissa um tanto inocente e engessada, sem levar em conta a

---

<sup>6</sup> Ainda jovem, o advogado Lincoln percebeu na fotografia um instrumento que ajudaria a popularizar sua imagem. Ver *Lincoln Through the Lens: How Photography Revealed and Shaped an Extraordinary Life Lincoln's Photographs: A Complete Album*.

<sup>7</sup> Redeeming the South, Redeeming the Nation. In: American History goes to the movies, p. 48.

<sup>8</sup> Tradução livre de “Lincoln had become a legend in the minds of many Americans. They viewed his life story as a personification of the American spirit, embodying the virtues of intelligence, compassion, resolve and love of country” (p. 7).

descoberta de métodos, técnicas, documentos e constantes reavaliações que a História promove sobre os acontecimentos.

A tecnologia sonora trouxe a oportunidade de saciar a curiosidade pública quanto à voz de Lincoln: grave, profunda e decidida, estereótipo confirmado por algumas produções. Lincoln ganharia voz em uma produção perdida de 1924 e em um curta de 1929. Mas caberia a Griffith o primeiro grande filme totalmente sonoro sobre o presidente, em 1930. Com vários problemas técnicos e artísticos, o filme torna visível a dificuldade do cineasta em se adaptar a nova tecnologia. Os filmes seguintes que merecem destaque são *Young Mr. Lincoln* (1939, John Ford) e *Abe Lincoln in Illinois* (1940), produções que ofuscaram outros filmes nos anos 30. “É lamentável da perspectiva do historiador que estes filmes vieram a ser considerados por muitos como os maiores retratos de Lincoln de todos os tempos, porque ainda que eles sejam bem construídos, dramas de entretenimento, eles são peças históricas muito pobres”<sup>9</sup>.

Opondo-se às críticas de Reinhardt, Rosenstone (2010) defende que o Lincoln de John Ford está repleto de situações inventadas, de uma cronologia distorcida, mas que nem por estes fatores pode ser ignorado como peça histórica. “O Lincoln deste filme pode ser admirável, mas não é um ícone” (2010: 145). O próprio final, com a passagem da imagem do ator Henry Fonda para o memorial em Washington, revela “as diferenças entre a fragilidade de nossos heróis em carne e osso e os monumentos que erigimos em sua homenagem” (p. 145). Morettin (2011) em estudo sobre o filme, lembra da força alegórica desta sequência e de como ela promove o diálogo entre representação cinematográfica e iconográfica, associando cinema, escultura, memória e civismo<sup>10</sup>.

Darryl Zanuck, o produtor do filme de John Ford, era fascinado pela biografia de Lincoln<sup>11</sup>. Uma declaração sua, de 1936, ilustra esta relação. “*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.* (Lincoln deveria ser tratado como um símbolo. Os dois homens que personificam o perdão na história do mundo são Jesus Cristo e Abraham Lincoln.” (SMYTH, 2006: 167). Para Zanuck, um dos grandes produtores da era de ouro dos estúdios de Hollywood, o homem americano era o árbitro da história. Os filmes produzidos por ele

<sup>9</sup> Tradução livre: “It is unfortunate from a historian’s perspective that they have come to be regarded by many as the greatest Lincoln portrayals of all time, because although they are both well-crafted, entertaining dramas, they are also very poor historical pieces”, op. cit, p. 12.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> A eleição de Lincoln pelo cinema tem ainda raízes que atendem mais ao cinema que à história, explica Smyth (2006, p. 168). Sua humanidade de classe trabalhadora fazia dele um bom personagem: George Washington e o general Robert Lee não fotografavam tão bem quanto Lincoln.

retratavam personagens históricos da sociedade americana em *biopics* como *The House of Rothschild* (1934) *Alexander Graham Bell*, *Jesse James* (1939), *Buffalo Bill, Wilson* (1944), além de outros longas históricos dirigidos por Ford (*As Vinhas da Ira*, *Como era Verde o meu Valle*) e produções de fundo histórico. A história sempre foi vista como uma fonte preciosa de narrativas para Hollywood e para Zanuck em especial, que prosperava aplicando fórmulas e esquemas dramáticos a personagens históricas.

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. Ainda que a Fox estivesse produzindo filmes que de alguma forma mencionavam Lincoln e em alguns casos seu assassino John Wilkes Booth, a última grande biografia sobre o político era a de Griffith, de 1930. A peça *Abe Lincoln in Illinois* estreou com grande sucesso em 1938. O público precisava de mais uma boa história com seu ex-presidente, concluiu Zanuck. Um dos roteiristas do produtor, Lamar Trotti, escreveu um drama 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 tanto uma grande representação da história quanto um grande drama, escrito por um roteirista visto por ambos como historiador e criador de enredos, além de uma criação que não era adaptação de peça teatral nem de biografia, mas resultado de roteiro original. Ford então convenceu Henry Fonda a aceitar o papel do político, vencendo a resistência do ator com o argumento de que ele interpretaria um jovem advogado ingênuo que nem dinheiro para comprar um cavalo tinha. (NEELY JR., 1997). Na fusão do Lincoln humano com o monumental, o sentido histórico do filme de Ford, destaca Rosenstone, reside “nas tentativas de comparar as fontes conflitantes de conhecimento sobre a vida e a imagem de Lincoln” (ROSENSTONE, 2010: 144).

A partir da década de 1940, o cinema cede espaço para a televisão como suporte para a circulação da imagem de Lincoln. A primeira produção televisiva foi uma adaptação em três partes da peça de Robert Sherwood, *Abe Lincoln in Illinois*, em 1945. Desde então o político vem sendo presença freqüente em produções sobre sua vida ou sobre a Guerra Civil, além de ter sua imagem associada a vendas de carros, móveis e diversos produtos e hoje circular em piadas, paródias e em quadros em talk shows e animações como *os Simpsons*. As produções televisivas incorporam recursos tecnológicos como a possibilidade de reencenações de acontecimentos históricos, com a apresentação de documentos e recriação de batalhas. Além destas obras, que mantém viva a imagem, de Lincoln junto ao grande público, centenas de

produções didáticas, para exibição em escolas ou em parques e monumentos, relembram o presidente. Reinhardt lembra ainda que raras produções que ridicularizaram ou ofenderam Lincoln fracassaram e foram canceladas.

Apesar da importância de Lincoln e da circulação de seu mito tanto pela historiografia quanto por diversos suportes iconográficos, como peças, livros e filmes – a conta sobre os livros escritos sobre ele, sua época ou que o citam passa dos milhares - há pouca reflexão sobre o Lincoln construído pelo cinema e televisão. Além do já citado trabalho de Reinhardt (2009), um levantamento com comentários gerais superficiais, podemos citar algumas reflexões mais consistentes.

As análises de Mark E. Neely Jr na coletânea de Mark Carnes limitam-se a comparar as versões cinematográficas de John Ford e John Cromwell com acontecimentos consagrados pela historiografia<sup>12</sup>. J. E Smyth tem dois estudos consistentes sobre o Lincoln de Ford, destacando o papel do roteirista Lammart e do produtor David Zannuck na construção do mito<sup>13</sup>. O capítulo de Martin Jackson na coletânea de Peter Rollins promove uma leitura sobre como cada década moldou uma imagem de Lincoln de acordo com sua época e as circunstâncias históricas e sociais em jogo<sup>14</sup>. W Bryan Rommel Ruiz avalia as representações de Lincoln associadas a filmes sobre a Guerra Civil, Escravidão e Reconstrução, como *The Birth of a Nation* (1915), *Gone with the Wind* e o mais recente *Tempo de Glória* (*Glory*, 1997).

A contribuição mais recente é a de Melvyn Stokes, que reconhece: “pouco trabalho foi feito sobre como Lincoln foi representado no cinema americano”<sup>15</sup>. Referência obrigatória para a abordagem da construção do mito de Lincoln é o estudo de Merrill Peterson, *Lincoln in American Memory*, publicado em 1994<sup>16</sup>. Em 484 páginas, apenas três são dedicadas a representação de Lincoln no cinema, em breves registros sobre os filmes de Griffith (1930), Ford (1939), Cromwell (1940) e o filme de Capra *Mr Smith goes to Washington* (1939) e algumas produções para a televisão.

<sup>12</sup> Passado Imperfeito – A história no cinema. 1997.

<sup>13</sup> Young Mr. Lincoln : between myth and history in 1939. In: Rethinking History: The Journal of Theory and Practice. Volume 7, Issue 2, 2003, os. 193-214. 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.

<sup>14</sup> Martin Jackson. 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.

<sup>15</sup> Abraham Lincoln and the Movies. American Nineteenth Century History - Journal of the Association of British American Nineteenth Century Historians. - Melvyn Stokes Volume 12, Issue 2, 2011 pages 203-231.

<sup>16</sup> Lincoln in American Memory. New York: The Oxford UP, 1994.

A má vontade para com o cinema e televisão é tão grande e tão evidente que Peterson, professor e historiador reconhecido e premiado por um estudo de base similar, sobre a construção da memória de Thomas Jefferson, mal aborda superficialmente a imagem do presidente no suporte audiovisual e já passa para representações teatrais e musicais. Independente de sua teimosia, o livro de Peterson é de uma grandeza que merece ser sintetizada. O autor acessou e comparou milhares de diferentes fontes para traçar um painel de como Lincoln foi gradativamente sendo construído enquanto mito no imaginário da sociedade americana. Uma construção que já teve início em seu funeral, em si um espetáculo público. O trem com o corpo de Lincoln atravessou setes estados durante duas semanas até chegar a Springfield, onde foi sepultado. A reação das pessoas à notícia da morte foi acrescentada a dimensão cristã sacrificial impregnada no noticiário. Um milhão de pessoas acompanharam o cortejo. Poemas, ilustrações em jornais e o primeiro livro sobre a intimidade do casal Lincoln. O livro traz ainda detalhes sobre a construção dos monumentos em Washington e Springfield, estátuas e murais em diversas cidades dos Estados Unidos, orações, canções, hinos religiosos, a atividade dos colecionadores de objetos pessoais do presidente, sua imagem durante e após as duas guerras mundiais e na luta pelos direitos civis, os diversos artigos em jornais, os primeiros biógrafos e a recepção dos livros sobre o político.

Três títulos recentes, naturalmente não abordados na coletânea de Reinhardt, dão uma ideia de quem é o Lincoln construído pelo cinema para as platéias contemporâneas. O primeiro deles é *Abram Lincoln Vampire Hunter*, (*Abraham Lincoln Caçador de Vampiros*, 2012) produzido por Tim Burton, cineasta em cujos filmes Antoine Baecque percebe uma “América Desvendada, um mundo onde o imperador está nu (...) em que corpos, fantasmas e mortos vivos ressurgem” (2012: 312), com direção do russo-cazaque Timor Bekamambetov. Com grande liberdade inventiva frente aos acontecimentos históricos, o filme retrata o presidente como herói do gênero horror que caça e mata vampiros, com todos os códigos visuais e narrativos inerentes ao subgênero.

Sem meios tons, o Lincoln do filme é um árduo defensor da liberdade dos escravos desde sua infância difícil, um trabalhador honesto e esposo fiel, traços diluídos entre sequências de lutas com vampiros. A representação joga com a consciência histórica e com o peso do mito que está lidando logo no início, quando cenas da Washington atual são desconstruídas até 1865. Após uma citação do Gênesis sobre a força do nome Abraão, “pai de muitas nações”, uma voz grave anuncia: “A História prefere lendas a homens, nobreza a brutalidade, discursos inflamados a boas ações silenciosas. A História lembra da batalha e esquece o sangue...” sabemos que esta voz pertence a Lincoln e que se tratam das últimas

palavras registradas em seu diário, na tarde de 14 de abril de 1865, momentos antes de ir ao Teatro Ford.

O Lincoln de Burton/Bekamambetov assume esta noção da História como um julgamento de gerações posteriores sobre atos do passado, e assinala ainda a idéia – daí o diário associado ao prólogo – da história como narrativa, abrindo assim possibilidades de distorções e encaixes da figura mítica fora dos limites históricos em que foi forjada dentro e fora do cinema. Exemplar desta liberdade em tratar ficcionalmente o passado são as cenas da batalha de Gettysburg, em que o exército dos confederados sulistas é composto de vampiros impossíveis de serem mortos em batalha tradicional.

*The Conspirator* (Robert Redford, 2011) não trata diretamente de Lincoln, mas de uma conspiração em torno de seu assassinato. Logo após o assassinato no Teatro Ford pelo ator John Wilkes Booth e as tentativas de matar o secretário de Estado Stanton e o vice-presidente Andrew, sete homens e uma mulher são presos. O filme, um drama de tribunal, concentra-se no julgamento de Mary Surrat, 42 anos, dona de uma pensão em que Booth e outros criminosos planejaram os atentados. Ela é defendida por Frederick Aiken, um jovem militar da União que após a Guerra torna-se advogado. Acusada injustamente, com sua defesa cerceada e um julgamento conduzido por um Tribunal Militar, nos moldes de uma violenta Inquisição, armada para vingar rapidamente o assassinato e Lincoln perante a opinião pública, Surrat é condenada à morte por enforcamento.

É primeira mulher executada nos Estados Unidos – um acontecimento histórico quase que totalmente ignorado, mas que expôs a fragilidade de um sistema democrático que se orgulha de promover a igualdade e a Justiça. Frustrado com a morte de Surrat, Aiken abandona o Direito e funda o jornal *The Washington Post*. O filme é a primeira produção da American Film Company, companhia fundada em 2008 com o objetivo específico de produzir exclusivamente filmes sobre o passado dos Estados Unidos. Para garantir a veracidade dos acontecimentos de suas produções, a companhia conta com o trabalho de diversos historiadores que atuam como consultores. A intenção é criar filmes que sejam mais fiéis aos acontecimentos. Talvez esta intenção, aliada a à direção de Redford, expliquem em parte por *The Conspirator* é um filme sóbrio, direto, com o mínimo possível de interferência de recursos de linguagem na narração, com riqueza de detalhes em cenários e objetos de época.

Outra produção recente, agora na linha das cinebiografias sérias, para usar a classificação de Rosenstone (2010: 140) trata de Lincoln. É o filme homônimo de Spielberg, de 2012, que se apresenta mais como o acesso direto e bruto aos acontecimentos, mas que promove as mudanças exigidas pela estrutura clássica ficcional. O filme concentra-se nos

últimos meses do mandato de Lincoln, nas articulações políticas e militares para derrotar os confederados e abolir a escravidão – as duas causas são entrelaçadas. Também no filme de Spielberg vemos Lincoln deixando a Casa Branca em direção ao Teatro Ford. Menos heróico que o caçador de vampiros, o Lincoln de Spielberg se aproxima mais da idéia de monumento, de uma construção para perpetuar o passado e inspirar as gerações futuras, dada o caráter irretocável e as virtudes de seu protagonista. Baseado no livro de Doris Goodwin, trata das articulações de Lincoln e seus auxiliares para aprovar a Nona emenda, que daria liberdade aos escravos.

Assim como Griffith e Ford, que se voltaram ao passado para criar mitos no cinema, Spielberg tem um interesse particular no passado dos Estados Unidos. O material de divulgação do filme fornece algumas pistas de como a história serve o cinema e como as tensões desta relação são amenizadas. Spielberg cultivava 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. 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.

A recepção do filme junto à crítica não ignorou a relação entre cinema e história. O artigo de Kevin Lenin tem um título que se conecta muito bem a este debate: *Os historiadores precisam dar uma pausa a Spielberg*<sup>17</sup>. 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 às especificidades do cinema e as limitações enfrentadas pelos cineastas. “Vamos ao cinema para ser entretidos e transportados para um tempo e um lugar diferentes (...) Spielberg pode não

---

<sup>17</sup> Disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/historians-need-to-give-steven-spielberg-a-break/265579/>

captar cada detalhe histórico corretamente, mas é impossível não ver seu filme como um comentário sobre nossos próprios desafios políticos”<sup>18</sup>, defende Lenin.

Ecoa aqui 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”<sup>19</sup>. Harold Holzer, consultor histórico da produção e autor de um guia para acompanhar e entender o filme, também defende esta liberdade criativa<sup>20</sup>. 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”<sup>21</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- BAECQUE, Antoine. **L’Histoire-caméra**. Paris, Gallimard, 2008.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia UP, 1985.
- \_\_\_\_\_, **Film art – an introduction**. 5<sup>th</sup> ed. MacGraw-Hill, 1997).
- CARNES, Mark (org.). **Passado Imperfeito – a História no Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2<sup>a</sup> ed. SP, Alameda Casa Editorial, 2011.
- CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo (org.). **Domínios da História – ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- COLLINS, Peter (Ed.). **The Columbia Companion to American History on Film – How the movies have portrayed the American Past**. New York: Columbia UP, 2003.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e terra, 1992.
- 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.

<sup>18</sup> “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.”

<sup>19</sup> A história nos filmes – os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra: 2010, p. 62.

<sup>20</sup> Lincoln: How Abraham Lincoln Ended Slavery in America: A Companion Book for Young Readers to the Steven Spielberg Film.

<sup>21</sup> “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>

- \_\_\_\_\_, “ **Ver o que aconteceu**”: **Cinema e História em Griffith e Spielberg**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 196-207, dez. 2011.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo, n. 10, dez. 1993.
- PETERSON, Merrill. **Lincoln in American Memory**. New York: The Oxford UP, 1994.
- REINHART, Mark. **Abraham Lincoln on Screen - Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television**. Jefferson: McFarland & Company, 2009 (2a. ed.).
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROLLINS Peter C. (org.). **The Columbia companion to American history on film : How the movies have portrayed the American**. New York: Columbia University Press, 2003.
- ROMMEL-RUIZ, W. Bryan (2011). **American history goes to the movies: Hollywood and the American experience**. Nova York: Routledge, 2011.
- 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. **Reconstructing American historical cinema : from Cimarron to Citizen Kane**. Lexington: The UP of Kentucky, 2006.
- STOKES, Melvyn . **Abraham Lincoln and the Movies**. **American Nineteenth Century History** - Journal of the Association of British American Nineteenth Century Historians. - Volume 12, Issue 2, 2011, ps. 203-231.