



**Olhar, cultura visual e a intervenção cinematográfica - a escravidão em imagens no filme
Lincoln (2012)**

Fabio Luciano Francener Pinheiro*

O filme *Lincoln* (2012), de Steven Spielberg, retrata os bastidores do processo democrático em torno de uma das decisões mais importantes da história, o fim da escravidão no território norte-americano por meio de emenda à Constituição. A obra se concentra nos meses finais da Guerra Civil, no início da 1865, mostrando a determinação de Lincoln em aprovar a medida e os debates entre republicanos e democratas no Congresso. Um processo que o filme retrata como iniciado, conduzido e coroado pelos esforços de alguns poucos políticos brancos (FONER; MAZUR, 2014). Apesar de ser um filme sobre a emancipação dos escravos, em *Lincoln* a escravidão é, paradoxalmente, ausente – uma omissão grave diante da tragédia que foi o Holocausto Negro¹. Ainda que a premissa do filme seja construída em torno do processo de libertação dos escravos dentro do ambiente democrático, em que uma emenda à Constituição precisa ser aprovada pela maioria, a responsabilidade pela emancipação se torna um esforço exclusivo de homens, no caso o “grande homem branco”, personagem de muitas biografias, “(...) um visionário com um tipo de talento ou ideia pura que deve superar a oposição a esta ideia ou ainda a si mesmo”². Desde o início, o filme nos revela um Lincoln defensor da emancipação, optando por ignorar a influência de abolicionistas como Frederick Douglas e excluindo qualquer participação dos próprios escravos no processo. Os poucos personagens afro-americanos que vemos são reduzidos a condição de serviçais, mesmo sendo de conhecimento público seu ativismo e envolvimento com a causa abolicionista. O contato que Lincoln tem com escravos é restrito a *glass plates*, placas fotográficas com imagens de escravos à venda, que se tornam um passatempo mórbido para seu filho Tad.

Na cultura visual do século XIX, a posse e a circulação de imagens fotográficas ainda eram um fenômeno relativamente recente em 1865. Mas o avanço nas tecnologias de registro e fixação de imagens em superfícies, ainda que caro, permitia um acesso cada vez maior a

*UNESPAR CURITIBA II (Doutorando ECA/USP).

¹ Para expressão *Black Holocaust* e sua similaridade com o Holocausto Judeu ver a definição do America's Black Holocaust Museum: <http://abhmuseum.org/what-is-the-black-holocaust/>.

² Dennis Bingham. *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Jersey: Rutgers, 2010, p. 6 “a visionary with a pure, one of a kind talent or ideia who must overcome opposition to his ideia or even just to himself”.



fotografia. A Guerra Civil americana foi o primeiro conflito de grandes proporções a ser amplamente fotografado, o que certamente teve influência na forma como foi conduzido³. Da

³ Os outros foram a Guerra da Criméia e do México.

mesma forma, Lincoln foi um dos primeiros políticos a perceber o potencial que a fotografia poderia ter nas eleições, uma vez que, acreditava ele, os eleitores seriam mais propensos a votar em um rosto conhecido. Além das imagens de políticos e generais, a fotografia despertou o país para um amplo debate sobre a escravidão.

Nos anos da Guerra Civil, a fotografia apresentou um grande crescimento e expansão em diversas técnicas e formatos. Uma centena de fotógrafos trabalhou separadamente ou em grupos produzir milhares de retratos e imagens do conflito, que eram muito colecionados durante a guerra. A câmera fotográfica conseguiu registrar como os Estados Unidos estavam passando por profundas transformações no período e o mais importante, assumiu o papel de mediar e memorializar o conflito. As fotografias registradas das batalhas, dos soldados e civis tanto no Norte quanto no Sul tiveram um papel fundamental e até então inédito de contribuir para unificar o país em torno de uma memória coletiva⁴. Na estratégia do filme de restringir a escravidão a fotografias, elas ganham um poder de “tornar a experiência traumática do passado palpável e subjetivamente plena de significado”⁵. Selecionamos para a análise as imagens de escravos mostradas no prólogo da versão internacional e as vistas por Lincoln.

Após os créditos dos estúdios e produtores, a tela permanece escura. Ouvimos sons de tiros e explosões ao longe por alguns segundos, quando surge centralizado em letras maiúsculas o nome LINCOLN, seguido das informações em letreiros. Lemos: “*Desde seus primórdios, a experiência americana com a democracia foi ameaçada por divisão interna...*”. Esta e as sentenças seguintes serão curtas, telegráficas, de poucas palavras, centralizadas, porém menores que o nome do personagem. Assumimos neste início a presença de uma instância que organiza as informações visuais e sonoras de forma clara e acessível, o narrador. Neste instante ele se faz presente nas palavras sobre o mapa: o filme delimita com rapidez um espaço histórico e social (o da experiência americana) e um conflito (a divisão interna que ameaça a democracia) deixando bem evidente o papel da democracia para a construção da sociedade americana.

A tela escura é substituída por um mapa dos Estados Unidos no século XIX, que destaca a divisão bem demarcada nos estados do leste, com uma linha vermelha, entre o norte, em tom azulado, e o Sul em tonalidade cinzenta. Há um fade (recurso que marca a passagem de tempo mais alongada, diferente da rapidez do corte, que é uma convenção de transição direta de um plano a outro). A tela se torna escura de novo e os letreiros retornam: “*...sobre a questão da escravidão humana*”. A narração, materializada nas palavras que explicam o contexto da época

⁴ Jeff Rosenheim. *Photography and the American Civil War*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2014.

⁵ Robert Burgoyne e John Trafton. *Violence and Memory in Spielberg's Lincoln*. In: Nigel Morris (edit.) *A Companion to Steven Spielberg*. Chichester (UK): John Wiley & Sons, 2017, p. 380: “(...) to render the traumatic experiences of the past palpable and subjectively meaningful”.

em que se passa o filme, atribui a divisão do país à escravidão, ignorando outros aspectos importantes.⁶



Surge a primeira fotografia do filme. São 23 pessoas, três homens deitados no chão, a maioria mulheres em pé, duas delas com crianças no colo, duas mulheres sentadas diante da porta da casa. O contexto apenas nos permite sugerir que se tratam de escravos. O filme não fornece nenhuma indicação de sua origem, exigindo neste momento uma referência que está ausente do discurso imagético-sonoro que estamos acompanhando. Trata-se de um grupo de *contrabands*, os escravos fugitivos principalmente dos estados da Virginia e de Maryland e que encontravam abrigo no distrito de Columbia, que a partir de 1862 tinha declarado libertos os escravos que ali viviam⁷. O grande fluxo de escravos gerou uma grave crise humanitária, com a instalação de campos e hospitais improvisados nos arredores da capital. Após a primeira Proclamação da Emancipação em 1863, que libertava todos os escravos dos estados confederados, aumentou ainda mais a presença de escravos que buscavam abrigo no Norte.

Sobre a origem do termo *contraband*, que era considerado ofensivo, indicando que os afro-americanos eram uma propriedade de seus senhores sulistas, a palavra era utilizada por documentos oficiais da época da Guerra e por historiadores para se referir aos escravos fugitivos. A raiz do uso do termo está na resposta que o Benjamim Butler deu em 1861 ao pedido de políticos confederados para que escravos fugitivos fossem tratados como propriedade legal e devolvidos aos donos, após escravos se refugiarem no Fort Monroe, por ele comandado na Virginia. Butler respondeu aos sulistas que qualquer propriedade, incluindo escravos, seria confiscada sob a prática de contrabando e eles não seriam devolvidos. O gesto do militar

⁶ A imensidão do território americano, ainda em expansão, as disputas nas fronteiras com nações vizinhas, como o México, a influência de nações européias como Reino Unido, França e Holanda, potências coloniais com grandes interesses comerciais e políticos nos Estados Unidos. Cf.: Antonio Pedro Tota. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2013. Leandro Karnal (et all). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013.

⁷ Fontes: Cumberland Landing, Va. Group of "contrabands" at Foller's house. James F. Gibson, 14 de maio de 1862. 1 negative: glass, stereograph, wet collodion. Photograph from the main eastern theater of war, The Peninsular Campaign, May-August 1862. Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/item/cwp2003000055/PP/>.

Outra fonte: Getty Imagens em duas versões para a mesma imagem. Na primeira; 1 de janeiro de 1861: A group of escaped slaves outside a cabin. Escaped slaves were known as contrabands after the Union General Benjamin Butler (1818 - 1893) announced that any slaves in land controlled by the Union Army would be regarded as contraband property: <http://www.gettyimages.com/license/2665658>. Em outra versão: Portrait of Civil War 'contrabands,' fugitive slaves who were emancipated upon reaching the North, sitting outside a house, possible in Freedman's Village in Arlington, Virginia, mid 1860s. Up to 1100 former slaves at a time were housed in the government established Freedman's Village in the thirty years in which it served as a temporary shelter for runaway and liberated slaves. Fonte: <http://media.gettyimages.com/photos/portrait-of-civil-war-contrabands-fugitive-slaves-who-were-upon-the-picture-id55872223?s=594x594>. Para outras imagens de *contrabands* ver: <http://www.latinamericanstudies.org/contrabands.htm>.

forneceu as bases para o questionamento dos direitos de propriedade sobre os escravos e contribuiu para a emancipação⁸.

A escolha da foto nos permite deduzir a complexidade do problema que será abordado no período em que se concentra o filme, em 1865, quando o país abriga escravos, libertos e fugitivos. As pessoas estão sentadas diante da porta de uma casa simples de madeira e todos olham fixamente para a câmera. A porta da casa está aberta, porém as duas mulheres permanecem sentadas do lado externo, sendo que uma delas tem a pele um pouco mais clara, aparentando ser uma mulata. Trata-se de uma referência visual ao discurso da casa dividida, que se materializará na informação que veremos adiante em palavras.

A publicação de imagens dos refugiados em jornais e revistas despertou a sociedade nortista para os problemas da escravidão, resultando em campanhas para arrecadar alimentos e roupas para os refugiados e pressões para melhorar as condições dos campos. Para muitos americanos dos estados do Norte, o primeiro contato com a escravidão foi por meio de imagens como esta, o que tornava impossível ignorar o problema, pois “um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos”⁹.

Um outro detalhe importante é sobre a técnica. Se a foto realmente for atribuída a Gibson, esta imagem foi produzida em colódio úmido com placa de vidro em um *stereograph*, uma composição em cartão com duas imagens idênticas, uma ao lado da outra, que eram vistas com um *stereoscope*, o que criava uma ilusão de três dimensões¹⁰. Portanto, o que vemos no prólogo é uma das imagens originalmente produzida para ser vista por um mecanismo individual de ampliação da visão por um único observador por vez.

A força desta fotografia está no fato de que ela mostra escravos fugitivos (que obtiveram sua liberdade recorrendo à fuga e não por meios legais ou decisões políticas). Esta imagem funciona neste instante como um mecanismo de pressão ao filme e ao seu protagonista, que ainda não nos foi apresentado. Será para resolver a situação deste grupo de *contrabands*, aqui simbolizando em uma única imagem todos os outros escravos, que as decisões e ações precisarão concretizadas. A foto também mostra que os próprios escravos já estavam procurando resolver o problema da escravidão pelo recurso da fuga para o Norte.

Vemos esta imagem em um movimento de câmera muito breve, porém perceptível, que dura menos de dois segundos, em direção ao grupo – um recurso muito utilizado por Spielberg em seus filmes para destacar um momento de impacto emocional ou a expressão de algum ator

⁸ Laura Russel Purvis. *Contrabands*. In: Kym Rice, Martha Karz-Hyman (ed.). *World of a Slave: Enciplopedya of the Material Life of Slaves in the United States*. ABC-Clio, 2010, 143-146.

⁹ Susan Sontag. *Sobre Fotografia*. Cia das Letras: São Paulo, 2004, p. 30.

¹⁰ Fonte: <http://www.americanantiquarian.org/stereographs.htm>.

diante de alguma revelação. O *zoom* em direção ao grupo, restringindo o campo visual da imagem estática, nos força a contemplar suas expressões tristes, sérias, assustadas e cansadas. Todos, com exceção das crianças no colo, olham fixamente e com curiosidade para a câmera. Com o *zoom*, nós nos tornamos um pouco mais íntimos das pessoas desta foto: mesmo se tratando de uma imagem estática, o recurso do “pseudomovimento”, exterior à imagem no instante de sua produção, dá a fotografia uma força emotiva e reforça o conflito a ser solucionado pelo filme.

Há diferentes versões para a imagem. Em uma delas o grupo de *contrabands* está em Cumberland Landing, em 14 de maio de 1862. Na outra versão, o mesmo grupo está no Freedman’s Village, que fica dentro do cemitério de Arlington, na metade dos anos 1800. Os dois locais ficam no estado da Virginia, porém a distância entre eles varia de duas a três horas: Arlington fica próxima da capital Washington, enquanto Cumberland fica mais ao sul, perto da capital da Virginia, Richmond. Cada uma das versões que se quiser escolher como verdadeira traz consigo uma narrativa.

A região de Arlington, ainda que na Virginia confederada, era ocupada pelas tropas da União desde 1861 e foi ali, ironicamente, em uma *plantation* que pertencia ao general Robert Lee, considerado o símbolo maior da escravidão por liderar as forças militares sulistas, que foi estabelecida em dezembro de 1863, a primeira comunidade para escravos emancipados e fugitivos, chamada de Freedman’s Village. Os homens que moravam ali poderiam se alistar no Exército da União ou trabalhar em plantações do governo, enquanto as mulheres trabalhavam com costura e trabalhos manuais. A comunidade tinha alojamento, escola, hospital e capela. O projeto durou alguns anos após o final da Guerra Civil. Em 1888 moravam ali 170 famílias e uma população de 763 pessoas. Em 1900 o local foi fechado e os residentes indenizados pelo Governo Federal¹¹.

Nesta versão, a fotografia corresponde a um grupo de homens, mulheres e crianças que, embora tendo sido escravos recentemente, no momento em que a imagem é produzida são pessoas livres, participando de uma experiência pioneira de assentamento e educação para os afro-americanos. A partir das informações sobre a rotina do Freedman’s Village podemos inferir que os homens (dois deles usam bonés militares) estariam se unindo as tropas da União ou exercendo alguma atividade na agricultura, as mulheres estariam ocupadas costurando para as tropas e as crianças estariam frequentando as escolas. Se escolhermos esta versão da

¹¹ A Guide to the African American Heritage of Arlington County – Virginia. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://arlingtonhistoricalsociety.org/2017/02/a-guide-to-the-african-american-heritage-of-arlington-county-virginia/>. Outra fonte sobre o Freedman’s Village: <https://www.nps.gov/arho/learn/historyculture/emancipation.htm>.

fotografia como a correta nela vemos uma narrativa que busca delinear algum futuro para o escravo liberto dentro da sociedade americana, ainda que de forma tímida e precária.

Na outra versão para a mesma imagem vemos o mesmo grupo mais ao sul de Arlington na região de Cumberland Landing, um grande acampamento militar das tropas da união ao sul da Virginia. A legenda da fotografia registrada na Biblioteca do Congresso atribui a autoria ao fotógrafo James Gibson, com a data de 14 de maio de 1862. Há outras imagens de Gibson mostrando a região de neste mesmo mês, o que nos leva a crer que muito possivelmente ele seja o autor da foto do grupo de *contrabands*, que deveriam estar no mesmo local na mesma época, durante a campanha da Península, de maio a agosto de 1862¹². Quase nada se sabe sobre o local exato da imagem, apenas a referência a propriedade de alguém conhecido como Fuller. Muito possivelmente o local deveria ser uma *plantation*, que certamente funcionava com trabalho escravo antes da chegada das tropas federais, que confiscaram a fazenda e ali montaram acampamento para facilitar o acesso dos soldados a alimentos e água¹³.

Os campos de *contrabands* foram arranjos temporários para abrigar refugiados nas linhas da União durante a Guerra Civil. As condições variavam de um campo a outro, alguns campos podiam ter entre cem a dois mil ex-escravos, que se movimentavam de um campo a outro. Os recém-chegados só traziam consigo a roupa do corpo e ganhavam vestuário novo e alimentação. Alguns campos eram organizados por escravos libertos, que erguiam alojamentos utilizando barracas do exército. Outros eram supervisionados por militares e desenvolviam programas de educação e emprego.

Os escravos chegavam os campos muito cansados e desorientados por dias ou semanas de fuga pelo território sulista. Alguns arriscavam suas vidas retornando dos acampamentos para incentivar a fuga dos familiares e amigos no Sul. Os campos também eram usados como locais de recrutamento de soldados negros para a União. Se as tropas federais perdessem alguma batalha e fossem obrigadas a se retirar, os *contrabands* acompanhavam os militares. O Exército da União acabou empregando os homens e mulheres livres para tarefas que não diferiam muito de sua experiência como escravos nos territórios confederados. Os homens cavavam trincheiras, eram carpinteiros e servos pessoais de oficiais, trabalham na agricultura, carpintaria e serraria,

¹² Uma visão geral do acampamento, em uma foto feita por James Gibson, está em : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/40081/attributed-to-james-f-gibson-encampment-of-army-of-potomac-at-cumberland-landing-on-pamunkey-river-va-american-may-1862/>.

¹³ Fontes: <http://histclo.com/essay/war/cwa/sold/motv/cwas-motvm01.html>.; <http://slaveryimages.org/details.php?categorynum=15&categoryName=Military%20Activities%20and%20U.S.%20Civil%20War&theRecord=14&recordCount=27>

enquanto as mulheres costuravam uniformes para os soldados. Nesta versão da imagem, as perspectivas para o grupo se tornam mais cercadas de dúvidas e incertezas.

Esta imagem é mostrada pelo narrador ao público. As seguintes são vistas por Lincoln da diegese. Nós o vemos abrindo a porta de um aposento: sua sombra alta e esguia se projeta sobre uma criança no chão. Os ambientes são escuros, iluminados apenas por velas em castiçais. Lincoln se aproxima da criança que dorme iluminada pelo fogo da lareira. O menino repousa sobre um mapa militar. O plano é muito breve, mas na comparação com o roteiro notamos que havia a indicação de que Lincoln se ajoelhará e olharia para o mapa, “*a topographic and strategic survey of the no-man’s land between Union and Confederate forces at Petersburg. He scrutinizes the precisely drawn blue and grey lines*”¹⁴. A informação no roteiro é importante por dois motivos: o local mencionado no mapa, Peterburg, marcará, em uma cena quase ao final do filme, o primeiro contato visual direto de Lincoln com corpos de soldados da União e confederados após a batalha, o que o deixará profundamente abatido. O outro aspecto importante é que o mapa reforça a ideia de divisão entre as cores azul e cinzenta, já vista no prólogo com o mapa dos Estados Unidos dividido entre estados unionistas e confederados.

Sobre o mapa estão soldados de brinquedo e no canto, quase no limite do enquadramento, algumas *glass plates*, placas fotográficas utilizadas no século XIX. Lincoln, ajoelhado, pega duas das *glass plates* e posiciona uma delas diante de seus olhos, com o fogo da lareira do lado oposto. Este gesto é importante pois uma outra fonte de luz estará associada a Lincoln no final do filme, quando da transição por meio de uma vela de seu corpo inerte para o segundo discurso de posse. Há um corte para a reação de seu rosto olhando sério e concentrado para a *glass plate*. Outro corte e vemos a imagem que Lincoln vê: um detalhe importante é que somos conduzidos a descobrir esta imagem no mesmo instante que o personagem, devido a sua presença, mesmo de costas, no limite visual do enquadramento.



Vemos um menino negro com roupas esfarrapadas. Há um sutil movimento de câmera para baixo – uma nítida intervenção do narrador – que nos permite ler o que está escrito sobre a imagem: “*Slave child, age 12, \$ 500*”. Lincoln abaixa a mão direita, coloca a placa no chão e pega outra. A mesma expressão séria e fixa na imagem, que neste momento nos é mostrada do lado oposto, o lado da lareira. Corte.

¹⁴ Tony Kushner, *Lincoln : the screenplay*. Theatre Communications Group. New York, 2012, p. 16.



Mesmo enquadramento anterior agora mostra a imagem de dois meninos. Um movimento de câmera sutil e lemos a legenda na imagem: “*Two Young boys - \$ 700*”. Lincoln observa a imagem mais um pouco.

A visualização destas imagens por Lincoln expressa um dos momentos mais simbólicos do filme. No roteiro lemos: “*A large mahogany box, imprinted Alexander Gardner Studios is open near Tad’s head. The box contains large glass plates, each framed in wood; these are photographic negatives*”.¹⁵ O roteiro previa uma ênfase um pouco maior em alguns detalhes, como a caixa de mogno com a inscrição do nome do autor das imagens que Lincoln observa. Alexander Gardner foi um fotógrafo bastante requisitado na segunda metade do século XIX, tendo fotografado Lincoln em seu estúdio em Nova York e também registrado a Guerra Civil em fotografias que se tornaram icônicas do conflito, como a do soldado morto em uma trincheira ou a das caveiras e ossos humanos alinhados. Imigrante escocês, Gardner foi aprendiz de Mathew Brady, um premiado e famoso fotógrafo em Washington e que também tirou vários retratos de Lincoln. Com o início da Guerra Civil, Gardner é bastante procurado por soldados que desejam um retrato antes de partirem para o front e desejam enviar uma lembrança sua de uniforme militar para seus familiares enquanto estavam no conflito. Graças a relacionamento com Allan Pinkerton, chefe das operações de inteligência da União, Gardner é nomeado por Lincoln como fotógrafo chefe dos engenheiros topográficos dos EUA, o que o coloca em posição privilegiada para registrar as batalhas mais importantes da Guerra Civil, como Antietam e Gettysburg, ao mesmo tempo em que abre seu próprio estúdio em Washington.

O problema é que a imagem atribuída a Gardner não é de autoria dele. Como a imagem dos *contrabands* no prólogo, esta imagem do menino escravo tem diferentes versões, nomes e técnicas e datas. Nela vemos um menino de talvez de 12 a 15 anos. Carrega um olhar assustado e cansado. Está em pé diante de um fundo que aparenta ser um pedaço de lona, possivelmente uma barraca militar ou um estúdio improvisado ao ar livre para aproveitar a luz natural. Ele está no centro do quadro, pés descalços sob um piso de madeira rústica, calças e camisas em farrapos.

Segundo a inscrição que acompanha a versão da Randolph Linsly Simpson African-American Collection, da Beineck Digital Collections da Yale University lemos: “*Taylor. Slave of Col. Hamilton as he arrived at the Fort.*”. A autoria é desconhecida, a foto data de cerca de

¹⁵ Kushner, op. cit., p. 15.

1862 e é uma impressão fotográfica em *carte de visite* medindo 10 x 7 cm¹⁶. Não há como saber com exatidão quem era o Coronel Hamilton mencionado na legenda, pois há dezenas de militares com este sobrenome nos registros da Guerra Civil, mas é possível que o forte mencionado seja o Fort Monroe. Embora situado na costa da confederada Virgínia, o forte pertencia a União e desde o início da Guerra Civil acolhia escravos fugitivos¹⁷.

Outra variante da imagem traz o título de “*600 Miles through swamp and cane brake to fight for freedom*” consta do acervo de John Langdon Ward Magic Lantern Slides da Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections, de autoria desconhecida. Não há nenhuma informação escrita sobre a imagem e seu formato original é de *lantern slides*, como o nome da coleção a que pertence informa, tratando-se de uma placa de vidro que deveria ser visualizada com uma fonte luminosa. A data informada no acervo difere bastante da versão anterior: 1880, o que tornaria sua presença no filme totalmente inverossímil, pois Lincoln estaria vendo uma imagem obtida após sua morte. Um detalhe que chama a atenção é o título, que em si traz uma pequena narrativa, informando que o menino percorreu 600 milhas (o equivalente a 965 quilômetros) atravessando pântanos e um canal para conquistar sua liberdade.¹⁸



A imagem de Taylor, descalço e vestido com roupas rasgadas tem outra variante, em que é acompanhada de outra fotografia, na qual o vemos com uniforme militar, boné, luvas brancas e carregando um tambor. Esta fotografia é conhecida como *Drummer boy Jackson*, uma das imagens mais conhecidas e publicadas da Guerra Civil¹⁹. Durante a Guerra Civil, centenas de meninos exerceram a função de *drummer boys*, músicos encarregados de comunicar ordens durante as batalhas por meio de batidas ritmadas no tambor. A imagem de Jackson antes, com farrapos, e depois, com traje militar, foi bastante utilizada para incentivar o alistamento entre afro-americanos²⁰. O *carte de visite* da The Historic New Orleans Collection traz o título de “*As he is: Drummer Jackson*”, datada de 25 de fevereiro de 1865²¹. Uma das imagens do menino, do John Taylor Album da National Archives Catalog, traz a informação escrita à mão sobre a fotografia: “*Taylor – Drummer boy 78th regiment U.S. Colored Infantry*”.

¹⁶ Fonte: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3520693>.

¹⁷ http://www.encyclopediavirginia.org/fort_monroe_during_the_civil_war#start_entry.

¹⁸ Fonte: http://louisdl.louislibraries.org/cdm/ref/collection/LSU_WLS/id/202.

¹⁹ Fonte: <http://digitalcollections.net.ucf.edu/cdm/compoundobject/collection/AAL/id/11/rec/1>.

²⁰ Dez mil jovens com menos de 18 anos se alistaram no Exército da União. (National Archives).

²¹ Fonte: <http://hnoc.minisisinc.com/thnoc/catalog/1/156593>.

A autoria é creditada ao War Department e o álbum de Taylor abrange imagens entre 1861 e 1865²².

As duas imagens lado a lado mostravam, na perspectiva de observadores brancos, a influência civilizatória que o serviço militar exercia sobre os afro-americanos e que o tambor, um símbolo de organização de preservação temporal, evidenciava que o escravo poderia enfrentar a opressão da escravidão ao ponto de ditar o ritmo do andamento das tropas da União em sua marcha para acabar com a escravidão no Sul²³. Taylor ou Jackson, o que se sabe é que se tratava de um escravo fugitivo bastante jovem, que percorreu uma imensa distância até chegar ao Norte, foi acolhido por militares e transformado em *drummer boy*. As imagens do menino antes e depois dotavam a fotografia de um uso político pró-União. Voltemos ao filme e ao roteiro, o que revelará as intervenções sobre a imagem.

No roteiro, a cena em que Lincoln vê esta imagem é descrita assim: “*He lifts one of the glass plates and holds it to the firelight: it’s a large photograph negative of a Young black boy. There’s a caption, in elegante cursive script: Abner, age 12, \$ 500,00*”²⁴. O roteirista Tony Kushner tomou a liberdade de atribuir um nome fictício ao jovem da foto, descrito em traços gerais como *Young black boy*. Da mesma forma, atribuiu a autoria desta e de outras *glass plates* de escravos que vemos no filme a Alexander Gardner, que comprovadamente não é autor de nenhuma delas.

O nome de Gardner certamente poderia conferir alguma noção de autenticidade a estas imagens, embora, com as informações sobre suas origens, o efeito acabe sendo o oposto. Quanto ao nome previsto no roteiro para o menino, Abner, este foi excluído da versão final do filme, que optou apenas por uma informação direta sobre a imagem: “*Slave child, age 12- \$ 500*”. Estas intervenções sobre uma imagem com existência comprovada no mundo histórico revelam a estratégia do filme em promover alterações deliberadas levando em consideração as necessidades dramáticas e estéticas da cena. Taylor/Jackson se torna Abner e depois apenas criança escrava. As duas referências escritas manualmente sobre as imagens originais foram suprimidas.

A letra cursiva foi imitada para fornecer uma informação que não estava sobre as versões originais. Ao comunicar telegraficamente que Lincoln observa uma imagem de uma criança

²² Fonte: <https://research.archives.gov/id/533233>.

²³ Fonte: <http://www.baas.ac.uk/usso/an-eagle-on-his-button-how-african-american-martial-portraiture-affirmed-black-citizenship-in-the-civil-war/>. Sobre os drummer boys ver: <http://www.civilwar.org/education/history/children-in-the-civil-war/children-on-the-battlefield.html?referrer=https://www.google.com.br/>; <https://emergingcivilwar.com/2016/07/27/a-history-of-civil-war-drummer-boys-part-1/>.

²⁴ Kushner, op. cit., 2012: 16.

escrava, sua idade e seu preço, o filme reforça a pressão sobre Lincoln para resolver com urgência o problema principal que o filme apresenta. “Criança escrava”, de forma genérica, tem maior apelo dramático que Abner ou Taylor ou Jackson, assim como a inserção do preço. Porém, da perspectiva da autenticidade, advogada pelas fotografias, direção de arte, cenários, figurinos e perucas, o filme apresenta questões instigantes.

As imagens do passado, cuja existência comprovamos em acervos, não são incorporadas no filme de forma inocente, elas são propositalmente alteradas. A imagem que o roteiro e o filme criam não é mais a de um escravo, pois Taylor/Jackson havia escapado e seria considerado um jovem livre no Norte. Ao ignorar a transformação do jovem maltrapilho e fugitivo em músico militar, o filme também ignora propositalmente a ação da própria União ao trazer fugitivos para reforçar suas tropas. Da mesma forma, ao sustentar apenas uma imagem de um menino maltrapilho com uma legenda – recuso que tende a direcionar a leitura da imagem – o filme reduz Taylor/Jackson à condição única de ser escravizado, ignorando o importantíssimo fato que foi sua fuga rumo ao Norte, fazendo dele um protagonista ativo e combativo de sua própria história de emancipação.

O momento em que Lincoln vê a imagem não se trata mais de um escravo, mas de um jovem que chamou para si a responsabilidade sobre seu destino. Outra intervenção problemática sobre a imagem é o preço. É de conhecimento geral que os escravos eram comercializados em locais públicos, onde pudessem ser vistos ao vivo pelos potenciais compradores, que assim avaliaram a real capacidade de trabalho do escravo, evitando serem enganados pelos comerciantes e leiloeiros que superestimavam as virtudes dos recém-chegados para o trabalho braçal. Estes leilões eram anunciados em jornais, com breves textos explicativos sobre os lotes, origem, quantidade de escravos, as vezes acompanhados de pequenas ilustrações. Preços apenas eram publicados em anúncios de recompensas por escravos fugitivos. Assim, não faria sentido nem utilidade alguma a existência de uma *glass plate* contendo idade e preço, como se fosse um anúncio comercial.

Outra escolha do filme obedece a um critério puramente estético. A cena mostra Lincoln vendo imagens de escravos em *glass plates*, as placas de vidro que precisavam ser posicionadas contra a luz. Tais placas eram imagens em negativo, a partir das quais seriam feitas reproduções. Assim como a fotografia ainda era uma novidade em 1865, suas diversas técnicas eram consideradas inovadoras. A *glass plate* exigia mais trabalho e dedicação que, por exemplo, o *carte de visite*, um cartão menor com a imagem impressa, que podia ser carregado na carteira e enviado por correio – expediente muito usado por soldados antes de irem as batalhas. Lincoln estaria vendo *cartes de visite* e não imagens de *glass plate*, que em hipótese alguma sairiam do

estúdio de um fotógrafo profissional como Gardner, mesmo que fossem para o presidente ou pior, para servir de passatempo a uma criança. Porém a presença da *glass plate*, no roteiro e no filme, dá à cena um impacto estético e emocional maior, pois sua visualização contra o fogo da lareira tem um efeito mais impactante que se Lincoln visse a mesma imagem em um *carte de visite*.

A outra *glass plate* atribuída a Gardner que Lincoln observa diante da lareira mostra dois meninos negros, ainda menores e mais jovens que Taylor ou Jackson da imagem anterior. Ocupam o centro da composição, restando pouco espaço a direita e a esquerda, com uma área mais livre acima da cabeça. Os dois aparentam ter entre sete e dez anos. O da esquerda é menor que o da direita. Ambos usam chapéus e vestem roupas simples, calças e camisas, em melhores condições que Jackson/Taylor. Estão descalços sob uma superfície que parece ser um piso de ladrilhos, com uma parede atrás deles. Olham atentamente para a frente. O menor, da esquerda, segura com as duas mãos a camisa sobre o peito. O maior traz as mãos unidas na altura do umbigo e traz sobre o ombro a alça de uma mala ou pasta. A imagem original pouco revela sobre os meninos. O título que consta no acervo da Gladstone Collection of African American Photographs da Biblioteca do Congresso informa apenas: “*Two African americans boys facing front*”²⁵. A data estabelecida não ajuda muito: entre 1860 e 1870. O original é um *carte de visite* medindo 10 por 6 cm atribuído ao fotógrafo John D. Heywood. Daguerreotipista, registrou tribos indígenas da Califórnia, além de ter viajado pela Europa e Estados Unidos registrando lugares e pessoas²⁶. Na parte de trás na imagem original lemos: “*J. D. Heywood’s Photographic Art Rooms, New Berne N. C. (Carolina do Norte)*”.

Há uma grande possibilidade que a imagem tenha sido obtida nesta cidade da Carolina do Norte, que na época da Guerra Civil era um estado confederado que apoiava a escravidão. Como na imagem anterior, o filme promove intervenções sobre a fotografia. O roteiro previa a seguinte legenda escrita em letra cursiva sobre a *glass plate*: “*Two Young boys, 10 and 14 - \$ 700.*”²⁷ O filme extraiu a informação sobre a idade dos meninos e manteve o preço. Como não há mais informações sobre a imagem, não podemos afirmar se se tratam efetivamente de dois meninos escravos, se eram *contrabands* fugitivos ou mesmo libertos – uma vez que a imagem foi obtida entre 1860 e 1870, talvez até após a aprovação da 13ª emenda em 1865. O filme

²⁵ Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/collection/gld/item/2010647913/>. O mesmo título se repete em outras imagens anônimas. Das 93 imagens da coleção Gladstone 28 são de afro-americanos sem constar nomes. As fotos com nomes em sua maioria mostram crianças brancas como escravas, uma estratégia utilizada pelos fotógrafos para tentar conquistar o apoio do público branco para a causa por meio da identificação racial.

²⁶ Peter Palmquist, Thomas Kailbourn. *Pioneer Photographers of the far West – a biographical dictionary – 1840-1865*. Stanfor UP, Stanfor, 2000, p. 196.

²⁷ Kushner, op. cit, p. 16.

chamou para si a tarefa de atribuir um valor e idades para os meninos, sem nomeá-los como escravos como no caso da imagem anterior.

No momento em que Lincoln observa as imagens vemos, primeiro, sua expressão séria segurando a placa e em seguida o corte para a imagem em sua mão. A mesma dinâmica – sujeito que olha e o que ele olha – se repete em seguida com a outra imagem. No quadro permanecem em destaque a placa e o rosto de Lincoln. A simetria da composição transmite uma certa vitalidade ao lado de trás da placa, aquele que precisa ficar diante da fonte luminosa para ser visualizado corretamente do outro lado, como se as pessoas destas placas fizessem um apelo indireto (pelo recurso à imagem) ao presidente pela sua libertação. O enquadramento nos torna cúmplices de Lincoln nos dois planos em que ele observa as imagens.

O filme assume a alteração na técnica e ignora a transformação causada pelos retratos impressos que deu ao americano comum “uma liberdade gráfica e política sem precedentes” (ROSENHEIM, 2014: 149). Pessoas comuns, civis ou militares, podiam ter seus retratos, que já não eram mais privilégio de políticos, generais e proprietários rurais. Outro elemento importante da cena, que justifica a alteração para a *glass plate*, é a o fogo da lareira, que ao final será retomado em forma de uma vela em uma lamparina na transição do corpo de Lincoln para seu discurso de posse, no único flashback do filme. MITCHELL (2015) chama atenção para a natureza fantasmagórica da transparência das *glass plates* diante do fogo, pois é esta imagem meio apagada, de difícil visualização, que dá uma dimensão de permanência a quem assiste o filme – muito mais que se fossem utilizados *cartes de visite* impressos²⁸. Uma referência que não pode ser ignorada na cena é a encenação do próprio aparato cinematográfico – metáfora constante nos filmes de Spielberg. Neste caso, Lincoln assiste a um filme privado sobre a escravidão que, paradoxalmente, só se revela mediante este recurso imagético na diegese. SWEET (2013) apresenta uma justificativa para o filme optar por revelar a escravidão em poucas imagens estáticas: “(...) estas imagens nos recordam os horrores da escravidão sem que tenhamos que confrontá-la ao vivo”²⁹.

Referências bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.
- BAECQUE, Antoine. *L'Histoire-caméra*. Paris, Gallimard, 2008.

²⁸ Mary Niall Mitchell (2015) Seeing Lincoln: Spielberg's film and the visual culture of the nineteenth century, *Rethinking History*, 19:3, 493-505.

²⁹ Timothy Sweet. In Harold Bush. What Historians Think About Spielberg's Lincoln. *Cineaste*, spring 2013, 19. “(...) these images remind us of the horrors of slavery without our having to confront it in live action”.

- CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. SP, Alameda Casa Editorial, 2011.
- FONER, Eric. *The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- GOODWIN, Doris Kearns. Team of Rivals. *The Political Genius of Abraham Lincoln*. New York: Simon & Schuster, 2006.
- _____. *Lincoln*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- HOLZER, Harold. *Lincoln: How Abraham Lincoln Ended Slavery in America (a companion book for Young readers to Steven Spielberg film)*. New York. Harper Collins, 2012.
- JUNQUEIRA, Mary. *Estados Unidos: A Consolidação da Nação*. São Paulo: Contexto, 2001.
- KORNIS, Monica. A. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- KUSHNER, Tony. *Lincoln: the screenplay*. New York: Theatre Communication Group. 2012;
- MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.
- REINHART, Mark. *Abraham Lincoln on Screen - Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television*. Jefferson: McFarland & Company, 2009 (2a. ed.).
- ROSENHEIM, Jeff. *Photography and the American Civil War*. Nova York: Metropolitan Museu of Art, 2014.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 2010.
- RUBEL, David, BOUZEREAU, Laurent. *Lincoln: a Cinematic and Historical Companion*. New York: Disney Editions, 2012.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de história, cine de memória: la representación y sus limites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- SANDBURG, Carl. *Lincoln: Os anos da Pradaria, Os anos da Guerra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- SOBCHACK, Vivian (ed.). *The persistence of history – cinema, television and the modern event*. New Yor: Routledge, 1996, p. 145-186.