

CINEMA E HISTÓRIA: o imaginário norte americano através de Hollywood.

Por: Priscila Aquino Silva *

Neste artigo procuramos entender os processos de interação da sétima arte com seu contexto histórico, tendo em vista perceber o nascimento de uma Era da Imagem. A escolha do período de estudo, entre 1910/ 1940, se dá por corresponder ao período inicial de florescimento da técnica e da indústria cinematográfica. A relevância do assunto consiste na possibilidade de melhor entendimento das articulações e influências do contexto histórico no cinema numa época em que vemos o advento da sociedade de consumo norte-americana e às transformações ocorridas que levaram ao incremento do *"american way of life"*. Trata-se de ver o cinema como uma forma de discurso público, o que nos direciona para a necessidade da construção de uma alfabetização crítica com relação à imagem. A necessidade de decodificar e interpretar a mensagem por trás da imagem.

* Estudante do curso de graduação de História da Universidade Federal Fluminense desenvolve pesquisa vinculada ao *Scriptorium – Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos* da UFF sob a orientação da professora doutora Vânia Leite Fróes.

Cinema: Indústria ou Arte?

A historiografia durante muito tempo negou a legitimidade do filme como documento histórico. Uma história de cunho positivista teimava em considerar o cinema como um instrumento de distorção do passado, que quando não o falsificava, trivializava-o. Somente a partir de 1970, com a “revolução francesa da historiografia”¹, ou seja, com Escola dos Annales e a reformulação do conceito e dos métodos da História, é que a historiografia passou a encontrar no filme um importante canal através do qual conseguiu apreender testemunhos da sociedade, de sua mentalidade, de seus costumes e de sua ideologia. Nosso objetivo de estudo nesse artigo, é justamente tentar, através do cinema, abrir uma janela que nos permita entrar em contato com a sociedade norte-americana do início do século XX – e assim empreender também análise do nascimento do cinema. Nesse sentido tentaremos desvelar o significado histórico de alguns filmes escolhidos por serem paradigmáticos. Esperamos esclarecer questões concernentes ao advento de uma economia programática, como

¹ BURKE, Peter. *A Escola dos Annales 1929-1989. A Revolução Francesa da Historiografia*. Editora Unesp, São Paulo. 1997.

chama Gramsci, ao lançarmos nosso olhar para o fordismo; a questão da construção da nação americana; a Primeira Guerra Mundial e, como não podia deixar de ser, o cinema como válvula de escape e formador de uma nova mitologia e simbologia para aquela época e para aquelas pessoas. Contudo, antes de começar o estudo da sociedade em si, faz-se necessário esclarecer nossos pressupostos teóricos ao analisarmos as produções cinematográficas com as quais trabalhamos.

Em primeiro lugar gostaria de definir o tipo de conceito de ideologia que estamos nos imbuindo, já que o campo que está sendo tratado aqui é justamente esse. Tentaremos, como Duby², conceber a ideologia como representação do real, nunca o real em si – e por ser uma representação ela não consegue abarcar a realidade em sua plenitude, é sempre reducionista e formadora de estereótipos. Ou seja, consideramos o real sempre mais rico de possibilidades e por isso ao lançarmos nosso olhar para o cinema e para sua influência na sociedade norte-americana

² DUBY, Georges, História social e ideologia das sociedades, in *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

não o enxergaremos como reflexo fechado e cristalino desta. Assim, o cinema está para a sociedade americana tal qual a religião estava para a sociedade européia do século anterior, ele representa um modelador do inconsciente coletivo -através de seus heróis, de suas sagas, de seu *glamour*, ele criou uma simbologia e uma forma de se relacionar com o público que conduz o receptor a internalização desse significado. Tem uma missão civilizatória, narrando e atualizando o mito “América para os americanos”, estabelecendo um código de ética próprio e cumprido uma função expansionista ao conquista novas fronteiras culturais.³

Porquanto, a pergunta que se faz mister, pois sua resposta norteará a nossa análise, é: afinal, o cinema é uma indústria maquiavélica que a mando da burguesia controla a vida dos pobres trabalhadores, ou ele seria uma inocente obra de arte? Acreditamos que nem uma nem outra. Consideramos sim, o cinema como arte, que tal qual a arte renascentista, precisa de um mecenas. E como qualquer arte, é preciso historicizá-la. Muitas vezes sua produção tem um quê de industrial; arregimentando em torno de si todo um complexo de

³ KEHL, Maria Rita. “Cinema e Imaginário.” *In*. XAVIER, Ismael. (org) *O Cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago. 1996.

estruturas sociais, políticas e econômicas - difundindo hábitos e costumes e influenciando a sociedade. Insere-se no mundo da máquina como um instrumento de coerção moral mas isso não o descaracteriza como arte. Segundo George Sadoul: “é impossível estudar a história do Cinema como arte, sem evocar os seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, da sua economia, da sua técnica”⁴ E se o cinema é uma indústria o filme é uma arte. Portanto, esse será o nosso olhar, imbuídos desses pressupostos teóricos que tentaremos chegar à sociedade de consumo norte- americana e às transformações ocorridas que levaram ao incremento do “*american way of life*”. No bojo dessa análise tentaremos entender historicamente os primórdios do cinema, enquanto técnica e como essa nova forma de relação pode modificar radicalmente a percepção humana da realidade. Portanto utilizaremos uma análise profunda do discurso veiculado através da imagem sem vilipendiar as técnicas utilizadas para a construção dessa imagem. .

A construção de uma nação

⁴ SADOUL, George. *Appud* GÓES, Laércio Torres de. O mito cristão no cinema: “o verbo se fez luz e se projetou entre nós” Salvador: EDUFBA, 2003. Pg 13.

Quando lançamos nosso olhar para o início do século XX nos Estados Unidos nos deparamos com diversos fatores que levam à exacerbação do patriotismo nacional. A primeira guerra foi, obviamente, um dos fatores principais, visto o poder de união nacional contra um outro desencadeado pela guerra. Assim, fazia-se imperativo construir e reiterar a idéia de nação para um povo evidentemente múltiplo em suas origens. Neste contexto insere-se o filme “*O nascimento de uma nação*” de D. W. Griffith - um dos pais do cinema americano. Nele podemos ver o advento de uma linguagem cinematográfica que servirá de modelo narrativo para os demais filmes que o seguiram. Desta forma este filme representa um paradigma no cinema mundial e principalmente hollywoodiano. O filme produzido em 1915, portanto um ano após a eclosão da primeira Grande Guerra na Europa, nos mostra o cineasta concebendo uma “idéia” de nação. Foi escolhido para esse trabalho por sua extrema repercussão nos Estados Unidos, sendo o pioneiro na utilização de diversas técnicas de filmagem - como o *close* - mas principalmente por evidenciar o racismo extremado que acompanhava de perto a formação da nova sociedade de consumo em massa. Esta época noticia o crescimento das

atividades da *Ku Klux Klan* no Sul dos Estados Unidos, uma associação branca de combate violento a qualquer tentativa negra de exercer seus direitos. Não obstante, a realidade para a população negra daquele tempo era ainda mais cruel, visto que enfrentavam o racismo institucionalizado. As leis Jim Crow consubstanciavam o ostracismo racial, impedindo os negros de freqüentar, estudar, ou trabalhar em lugares destinados a população branca.

Porquanto, tentaremos mostrar por meio do filme como o nacionalismo americano nasce sob o véu do segregacionismo. Contudo, seria um reducionismo encarar a idéia de nação de Griffith como o pensamento geral de toda sociedade. É importante salientar, então a classe social, o lugar social desse agente da história do cinema, pois a sua concepção de mundo está ligada a essa origem. O filme é um olhar sob o meio social imbuído de pressupostos e preconceitos ligados àqueles que o criaram. Não queremos aqui dizer que precisa-se desvelar a intenção do autor, pois conforme Martine Jolly⁵ ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer – muito menos o próprio autor tem domínio completo do significado da imagem. Mas é preciso inserir certos

⁵ JOLLY, Martine. “A análise da imagem: desafios e métodos”. In. Introdução à análise da Imagem.

dados autorais para que percebamos que o filme (ou a arte) não é uma invenção maluca que nasce do nada – ela possui uma materialidade no cotidiano e na realidade do autor. O nosso diretor, especificamente é um sulista, filho de um aristocrata falido após a Guerra de Secessão, além de ser evidentemente apegado a valores protestantes. Talvez isso explique o ressentimento contra o Norte que permeia a película. É um filme institucional uma vez que legitima o racismo do Estado transformando os negros historicamente em inimigos da nação. Um outro grande sucesso do nosso diretor foi “*Intolerância*” (1916), uma ode contra as barbáries do entre-guerras.

Ademais, o cinema nesta época era um fato novo que começava a atrair grandes investimentos de banqueiros e industriais. E Griffith foi um dos primeiros diretores dessa época primordial onde o cinema ainda era mudo a vislumbrar as possibilidades lucrativas dessa atividade e utilizar uma técnica de montagem das seqüências de forma industrial. Nessa perspectiva esse diretor é considerado o criador de uma linguagem própria do cinema que ditou regra na indústria hollywoodiana. Ele inaugura a utilização de *flash backs*, do *close* movimentos de câmera que

privilegiavam a dramaticidade, e um tipo de narrativa peculiar que ainda hoje é utilizada. O cinema mudo, que teve sua aurora na Europa, com os irmãos Lumière apresentando pequenos documentários sobre o cotidiano da cidade – a chegada do trem na estação e a saída da fábrica são as películas mais famosas desta época -, experimentou sua apoteose na montagem narrativa feita a partir de Griffith, diretor que transformou seus filmes em sucessos absolutos de público em seu tempo.

Após esses preâmbulos fundamentais começaremos a análise do filme em si. A película começa com uma frase de impacto: “Se conseguirmos transportar os horrores da guerra para suas mentes este trabalho não terá sido em vão”. A partir daí, a tela passa a nos mostrar as terras do Sul, no Piemont, explicitando o posicionamento do diretor quanto a esse lugar: “onde a vida é bela”. A harmonia nessas terras reina, os escravos negros vivem em condição de subserviência amistosa com os brancos. Duas famílias amigas se encontram: a família sulista Cameron, e a família nortista Stoneman. Ressalta-se, contudo que o chefe da família Stoneman, é membro da Casa Nacional dos Representantes e não compartilha da amizade de seu filho com a família sulista, não estando ele presente ao

encontro. O encontro se dá sem maiores transtornos com Margareth, a filha mais velha dos Cameron que se apaixona pelo filho mais velho dos Stoneman. As duas famílias se despedem e logo após aparece em cena o presidente Lincoln assinando a Proclamação da Emancipação (1863). Uma grande festa dos negros sulistas é vista na tela. Tanto os irmãos Stoneman quanto os irmãos Cameron partem para guerra. No campo de batalha os irmãos caçulas atiram um no outro e, ao se reconhecerem, morrem abraçados, numa cena impressionante. Benn, filho mais velho dos Cameron é um dos líderes da Confederação dos Estados do Sul. Quando o norte ataca o Piemont os confederados vão em sua defesa e perdem a batalha mas, como não podia deixar de ser, perdem bravamente, lutando até o fim. Benn é capturado e levado para uma enfermaria onde conhece a filha mais velha dos Stoneman e se apaixona por ela. É ela que o salva do seu destino de morte por ser prisioneiro de guerra, chamando a mãe de Benn para implorar a Lincoln a vida do filho. Nesta parte aparece um intertexto muito interessante: “o papel da mulher” e logo após surge a irmã de Benn chorando em casa pelo possível destino de seu irmão. Podemos perceber uma visão altamente machista e moralista refletida nesse comentário, ou

seja, o papel da mulher se restringe unicamente ao lar e às dores que ele possa lhe causar. Não obstante, os apelos da mãe do rapaz comovem o presidente que concede a ele a liberdade – vemos aí a figura de Lincoln como o bondoso e sábio chefe de governo.

Ao voltar à sua cidade natal junto com sua amada o jovem Benn encontra muita coisa diferente, os negros agora se dirigem “desrespeitosamente” aos brancos. Vemos por duas vezes a marcante diferença entre o comportamento nortista e sulista diante da presença do negro como igual. Em uma das vezes a menina Stoneman aperta a mão do negro e Benn se recusa a sequer olhar para ele. A mesma situação se repete com a irmã caçula de Benn. Em 14 de abril de 1865, Lincoln é assassinado e a cena é apresentada na tela. Com a morte de Lincoln, Stoneman se transforma no maior poder da América, conferindo mais liberdades aos negros, inclusive o direito de voto. Lynch, um negro, é apresentado como braço direito de Stoneman no Sul e é apaixonado por sua filha. “A indefesa minoria branca” é impedida de votar pelos negros e com isso Lynch se elege. A “opressão” e a “anarquia” negra contra os brancos é evidenciada com cenas de negros matando brancos e de desordem. A jovem irmã de Benn morre ao se atirar

de um precipício por causa da perseguição de um negro – que, aliás, só queria se casar com ela. Triste com a morte da irmã, Benn tem a inspiração que irá salvar o Sul da “anarquia negra”: a *Ku Klux Klan*. E o primeiro ato de vingança é contra o algoz de sua irmã. Lynch, que aparece como covarde beberrão e vingativo, rapta a filha de Stoneman, pois a quer como sua esposa. Os negros que permaneceram subservientes aos brancos, assim como na época da escravidão, são saudados pelo filme como “almas fiéis”. Uma cena mostra bem como a figura do negro no filme de Griffith é estigmatizada: um branco luta no bar contra seis negros e ganha a briga revelando-nos a visão de que os brancos são fisicamente superiores aos negros – mas no final da luta é assassinado pelas costas por um negro, exortando-nos da covardia negra.

O final triunfante do filme nos mostra Benn com centenas de cavaleiros brancos encapuzados salvando sua amada das mãos negras de Lynch, e salvando também todo o sul da tirania negra. Ora, o filme legitima os atos de crueldade contra os negros, visto em sua narrativa eles são historicamente culpados e merecedores desta crueldade – isso numa época de crescimento de *Ku Klux Klan* era extremamente perigoso. Aos brancos que confiaram nos negros

no filme, notadamente Stoneman e sua filha, foi explicitado o quanto são pouco confiáveis – tanto para cargos públicos quanto como pessoas. O “Nascimento de uma nação” deixa claro e evidente que o negro tem o seu lugar na sociedade americana, o de servir o branco. Outra marca evidente da exclusão racial no filme está na não utilização de atores negros para representarem os principais personagens negros. Esse detalhe nos revela que: 1) aos negros americanos estava interdita as condições ou oportunidade de ingressar na indústria cinematográfica por questões evidentemente racistas e; 2) ao mostrar um filme, no qual a maioria dos personagens negros são interpretados por atores brancos, o cineasta nos passa a imagem de uma “nação branca” – o que aliás parece ser seu intento, seu ideal de nação. Neste aspecto o nosso diretor está apenas de acordo com as teorias racialistas de sua época que saudavam a superioridade da raça branca em detrimento das raças inferiores – onde se inseria obviamente a raça negra. A tentativa de construir uma idéia de nação branca não foi exclusividade norte-americana, perpassando políticas como na Argentina, em Cuba e no próprio Brasil. Porém, os negros norte-americanos lutaram fortemente contra esse ideal excludente, fundando em

1910 a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), a mais importante organização de luta pelos direitos civis negros no país; e defenderam sua cultura negra através do Jazz e do Blues, que nos anos 20 se transformaram em linguagem crítica contra a exclusão do negro.

Além disso, a questão da figura da mulher é posta no filme com o papel de cuidar do lar e de seus malogros. É preciso salientar que apenas em 1920 é aprovada a Emenda Constitucional para o sufrágio universal feminino. Portanto, à época de produção do filme as mulheres estavam em plena luta pelos seus direitos políticos e a sutil observação do papel feminino feita pelo filme, talvez nos revele como o elemento masculino encarava essa luta. Mais do que isso, a cena revela um moralismo explícito no que diz respeito ao fato das mulheres estarem saindo de casa para enfrentarem o mercado de trabalho – fato, esse que se exacerba com a entrada dos Estados Unidos na Primeira Grande Guerra. A oposição masculina foi apenas uma das vicissitudes que o movimento sufragista feminino teve de enfrentar, mas o voto para as feministas era fundamental visto que em sua luta pela justiça social essa seria uma arma decisiva para influenciar os políticos. O filme nos revela um pouco dessa

oposição masculina, reiterando-a e apoiando-a. Assim, espero que tenhamos deixado claro o quanto o filme analisado revela de sua época e como ele é importante para perceber o tipo de nação que se pretendia construir – branca e viril. Contudo, historicamente, não à revelia de nossos pequenos atores sociais: os negros e as mulheres.

Por fim, é importante discorrer sobre a questão desse filme representar um paradigma, um modelo para diversos filmes que se seguiram. A partir dele podemos falar de uma narrativa fílmica clássica que incorpora certas características industriais como a produção para grande massa, a divisão do trabalho, a distribuição de tarefas – ou seja, uma série de atividades que exigem a elaboração de regras e princípios que possibilitem e estruturam o produto filme, como já havíamos colocado. Nele vemos a instalação da continuidade narrativa, onde o modelo para a construção da linguagem não é mais o teatro e sim o romance. Outras características desse cinema são: a homegeinização do significante visual e do signo narrativo de modo a formar uma unidade, um todo homogêneo – como podemos ver na linguagem linear usada por Griffith, onde as seqüências de planos possuem um vínculo narrativo uno. Outras inovações que foram amplamente utilizadas por

Griffith são a montagem alternada, que permite a narração de dois eventos concomitantes – como vimos que foi feito durante o filme, com a orquestração da história entre sul e norte. E a técnica do *insert* que dá ao espectador um plano detalhe mostrando-lhe a importância de determinado objeto. Portanto vemos com Griffith o florescimento não apenas uma de idéias de nação socialmente demarcada, mas também de uma técnica que prima pela homogeneidade, pela linearidade, e pela coerência da narrativa.

O homem e a máquina

O início do século XX foi, marcadamente, a época da fábrica nos Estados Unidos. Em 1911 Taylor publica “Os princípios da administração científica”, livro que prega a decomposição do trabalho para o aumento da produção, retirando do trabalhador sua capacidade de reflexão sobre os movimentos que estava fazendo, ou seja, transformando o trabalhador em um “macaco amestrado”. O *taylorismo* implantou a racionalização da produção, possibilitando o aumento da produtividade do trabalho através de novas técnicas e do controle do tempo por meio do cronômetro e da introjeção da disciplina no trabalhador. Este

sistema transforma a organização do trabalho e a dispõe em termos científicos, estabelecendo a “gerência científica”. Ou seja, é a separação entre as fases de planejamento, concepção e direção – que evidentemente fica com as classes dominantes e os detentores do trabalho intelectual – das tarefas de execução e produção destinadas ao proletariado, aperfeiçoando a divisão social do trabalho. Em 1914, Henry Ford introduz seu dia de oito horas e cinco dólares para os trabalhadores de sua linha de montagem. Com isso, Ford incrementa o método de Taylor em dois aspectos, primeiro utilizando a produção em série o que possibilita maior produtividade; e, segundo, percebe que produção em massa significa consumo em massa. Mais do que isso, o fordismo significava um novo sistema de reprodução de força, um novo tipo de política, uma nova estética, uma nova psicologia, enfim, a formação de um novo modo de agir e pensar, a formação de um novo indivíduo/trabalhador. E para garantir a existência desse novo homem, Ford criou abrangentes mecanismos de coerção, que regulavam a vida dos trabalhadores através de assistentes sociais – controlando e vigiando como e onde os trabalhadores da fábrica iam gastar seu salário e o seu tempo. O controle, logicamente, tinha um cunho

moralista de proteção à família e de não aceitação de vícios como o alcoolismo. Assim, nos deparamos com uma série de medidas para reprimir sexualmente o trabalhador, com o fim de que ele não gaste sua energia senão de forma racional, consubstanciando uma moral puritana refletida no proibicionismo.

Esta foi também a época do progressivismo nos EUA. A Era Progressista politicamente propiciou um movimento que visava reformas; intelectualmente se funda no crescimento das novas ciências sociais e significou uma ruptura com os velhos princípios absolutistas; e culturalmente inspirou uma nova forma de expressão. A mudança mais drástica dessa época ocorreu no âmbito das idéias que desafiavam o *status quo* e exigiam reformas. Acreditavam no progresso, na moralidade individual e na ação coletiva. Ou seja, a ação para os progressistas deveria vir dos aparelhos privados de hegemonia, da sociedade civil. Como disse Gramsci, no sistema fordista americano a hegemonia vem da fábrica e é ela que dita as medidas desse novo indivíduo que nasce. A moral individualista concilia-se com uma sociedade civil organizada que influencia o Estado. É nesse contexto que iremos inserir o filme “*Tempos Modernos*” (1936) de Charles Chaplin. Para Glauber

Rocha, “Chaplin conta a dialética histórica de um proletariemigranteuropeu que pratica, através do cinema, a revolução humanista do povo.”⁶ Imigrante, Chaplin prefere os personagens marginalizados socialmente como o operário, o vagabundo, e o próprio imigrante. Seus mais famosos filmes foram: *O imigrante*; *O Aventureiro* (1917); *Em busca do ouro* (1925); *Luzes da cidade* (1931); *Tempos Modernos* (1936); e *O Grande Ditador* (1940). Para nós, contudo, Chaplin é antes de tudo um humanista, um artista que consegue colocar na tela todo desassossego humano quanto às transformações ocorridas em sua época. Consideramos *Tempos Modernos* essencial para nossa análise justamente por essa peculiaridade.

O filme inicia sua história com a seguinte frase: “Tempos Modernos é uma História sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em busca da felicidade”. A primeira cena do filme é um rebanho de carneiros indo para o matadouro seguido de uma cena de uma turba de homens entrando na fábrica. A comparação metafórica é

⁶ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Editorial Alhambra/ Embrafilmes, 1983, pág 11.

explícita: o homem animalizado; o homem comparado a uma besta. A fábrica animaliza o homem – essa é a mensagem por nós decodificada. O filme possui falas. Porém a conversação não é feita pelo vagabundo – o filme é então predominantemente mudo. Na primeira parte do filme, quando Carlitos está na fábrica, o chefe fala pelo microfone, controlando não só a velocidade das máquinas, mas também todos os movimentos de seus operários, inclusive a ida de nosso protagonista ao banheiro – nesta hora o chefe fala a seguinte frase: “Pare de vadiar, volte ao trabalho”. Ora, essa vigilância extremada reflete muito bem a técnica fordista de controle de seus operários, de rígida disciplina dos instintos sexuais, de proteção à família, regulamentando as relações sexuais e os hábitos ditos libertinos – como aliás já havíamos colocado. A essa cena se segue outra onde um grupo de vendedores tentam – eles também possuem o dom da fala no filme – vender ao capitalista dono da fábrica uma máquina que dava de comer ao trabalhador. Afinal, porque parar para o almoço? Carlitos, logicamente é o escolhido para que os vendedores demonstrem a praticidade da máquina. Tudo dá errado e o chefe os dispensa com a frase: “Não serve, não é prática.” Esse episódio nos revela um pouco do

quanto a luta pela produtividade muitas vezes ultrapassava os níveis de humanidade.

As cenas que se seguem são as mais significativas do filme: Carlitos preso a uma peça da linha de montagem é levado esteira abaixo para dentro da máquina e seus colegas de trabalho o tiram de lá, mas ao sair vemos um Carlitos enlouquecido, ou melhor, bestificado. Mais uma vez a metáfora da bestialização do homem através da máquina. Tudo que nosso protagonista faz agora é repetir os movimentos que ele fazia na linha de montagem em todo objeto parecido com um prego que lhe apareça à frente e colocar óleo em todos os seus colegas de trabalho, como se eles próprios fossem máquinas – na verdade enxergamos aí uma crítica contundente do ideal *taylorista* de transformar o tempo do homem no tempo da máquina. Nosso personagem não consegue, como seus colegas, introjetar o tempo fabril – onde o tempo do trabalho não é o tempo da vida – e por isso todo seu desespero. Ao perder a razão, Carlitos teve seu momento de maior lucidez, pois consegue momentaneamente vislumbrar as distorções humanas de seu tempo. Mandado para o hospício, nosso vagabundo se cura da crise de nervos e desempregado sai para uma nova vida.

Na cena que segue, nosso protagonista percebe que uma bandeira cai de um caminhão. Pega-a do chão e sacode-a seguindo o caminhão para devolvê-la. Logo atrás dele, entretanto, dobra a esquina uma manifestação que carregava cartazes como os seguintes dizeres: União; Liberdade; Liberdade ou Morte. A polícia chega e Carlitos é visto como líder da manifestação.

Preso, o vagabundo se torna o detento exemplar, tendo uma ótima relação com os policiais e impedindo que um preso perigoso fuja. Enquanto isso, a tela nos apresenta a moça – “uma menina do cais que se recusa a passar fome”. O pai desempregado dessa menina é morto em uma manifestação de rua. Suas duas irmãs são mandadas para um orfanato - a moça foge e passa a viver na clandestinidade. Carlitos é solto da prisão por bom comportamento - a frase por ele proferida nessa hora é significativa: “posso ficar mais um pouco, estou tão feliz aqui” - e logo o destino junta os dois. Querendo ser preso, Carlitos assume a culpa de um pão que a menina havia roubado. Por fim, os dois conseguem fugir da polícia. Sentados na relva os dois vêem sair da casa em frente o marido, enquanto a mulher o enche de beijos e abraços e volta para sua bela casa. O casal antítese dessa cena olha pasmo sentado na relva. Ora,

a cena nos revela o sonho americano de vida e explicita também o consumismo inerente a essa sociedade. A seguir, o nosso casal passa a sonhar com uma vida semelhante, mas o filme nos mostra o quanto é difícil consegui-la na sociedade do zero ou um. Ou seja, ou você é um zero, um perdedor (*loser*), ou é o um, o vencedor (*winner*) que está sempre no perigo iminente da queda; não existe meio termo. O vagabundo consegue, então, um emprego numa loja de departamentos como vigia noturno. Nosso protagonista e a moça passam a noite se divertindo na loja. O vagabundo é mais uma vez preso por ficar bêbado, enquanto ladrões roubavam a loja. Solto, Carlitos recomeça sua vida de trabalho na fábrica e novamente o movimento grevista aparece como fator determinante para nosso personagem ser preso. A moça consegue emprego em um café, e quando Carlitos é solto, ela o indica como cantor e garçom. Entretanto as autoridades descobrem afinal a pequena clandestina e isso acaba com a vida de sucessos que os dois começavam a ter. A vida de peregrinação clandestina continua, com a fuga do nosso casal antítese do modelo americano e na cena final os dois andam por uma estrada que talvez simbolize a estrada da vida e o encontro com o mundo.

“Tempos Modernos” nos passa, então, uma visão crítica do modelo fordista de produção ao nos fazer refletir sobre o quanto essa alienação do trabalho incomoda o homem e como isso pode leva-lo à loucura. O filme nos revela o consumismo, a marginalização imposta por uma sociedade onde o lema é “vencer ou vencer”, a alienação do mundo e de si imposta pelo novo modo de produção vigente, a repetição maçante dos movimentos, comparando o homem com a máquina - e a constante vigilância com a qual os operários fordistas tinham de conviver. O filme pensa a relação homem/ máquina da mesma forma que essa relação tinha sido pensada por Marx ao por em xeque a alienação. Contudo, concordamos com Gramsci quando este afirma que não existe o suposto macaco amestrado de Taylor. O homem sempre está com a mente em funcionamento, muito embora o trabalho para ele já não signifique construção, ou melhor, ele constrói partes de um objeto sem saber sua relação com o todo. Mas, enquanto seus braços estão mecanicamente programados para um movimento, sua mente tem o poder de abstração e de criação – e quiçá, de revolução. O poder coercitivo exercido sobre o indivíduo através dos aparelhos privados de hegemonia, mais especificamente pela

fábrica fordista fez surgir um novo indivíduo, uma nova sociedade, baseada no puritanismo e num moralismo hipócrita que regulava a vida sexual dos de baixo mas fechava os olhos para os casos que viessem de cima. O proibicionismo foi um exemplo contundente dessa forma de repressão, desta feita nas mãos do Estado que consistiu na proibição de bebidas alcoólicas, o que na realidade serviu para o aumento da criminalidade nos anos 20. A Lei Seca contribuiu para que as bebidas fossem contrabandeadas pela máfia para as mãos daqueles que tinham dinheiro para pagar. Outra característica desta época é o marcante anticomunismo do governo americano que aliado aos códigos religiosos de censura e preservação moral pública, acusou Chaplin de comunista pela cena da “bandeira vermelha” (note-se: o filme é em preto e branco!).

A guerra no imaginário norte-americano

No início do século XX, os EUA estão a caminho de se transformarem numa potência mundial. Com a eclosão da primeira guerra na Europa em 1914 o governo norte americano toma uma posição de neutralidade apoiada pelos progressistas que viam a entrada na guerra uma interdição das inúmeras

reformas exigidas. Não obstante, a guerra mexia com o imaginário da população norte-americana por sua ligação – tanto nas instituições quanto na língua em comum – com os aliados. A Alemanha era via de regra vista como culpada pela guerra. Ademais, a posição de neutralidade pregada por Wilson foi duramente atacada por grupos que defendiam medidas belicistas urgentes. Contudo, a reeleição de Wilson em 1916 com o lema “ele nos manteve fora da guerra” mostra que grande parte da população americana apoiava a neutralidade. Com o ataque de navios americanos por submarinos alemães em 1917, a coisa mudou de figura. Wilson, não podendo mais manter a neutralidade, declara guerra a 2 de abril de 1917 com a bandeira que é utilizada em todas as guerras norte-americanas: a defesa da democracia. Assim, toda a nação se mobilizou patrioticamente numa guerra que exigiria também um forte investimento de capital.

A Primeira Guerra foi um marco que coloca em evidência a não neutralidade do cinema e sua intrínseca relação com a política, muitas vezes sendo um fator de forte influência sobre ela. Analisaremos nessa parte um curta-metragem de Charles Chaplin datado de 1918, que mostra um pouco do que passava pelo imaginário norte-americano

sobre a guerra e que, como o *Nascimento de uma nação*, é um paradigma ou modelo para os filmes de guerra feitos posteriormente a ele. Contudo, visto que esse curta será de rápida análise, gostaríamos também de falar um pouco de outros filmes que refletem essa época.⁷

O filme *Ombros, Armas* começa com Carlitos no campo de treinamento com o esquadrão, seguindo os comandos dirigidos a eles e logo depois vão ao abrigo. Ora, esse é o começo típico da maioria dos filmes de guerra. O exército germânico também é posto em cena e o sargento alemão é um furioso baixinho – porquanto, o inimigo é apresentado como um pequeno e furioso problema, e é de certa forma rebaixado. Com isso, temos a inter relação entre os inimigos brutais e os bons lanques, numa tendência maniqueísta comum nos filmes de guerra. A correspondência chega, mas nosso vagabundo não recebe nenhuma carta. Quando a noite cai a água invade o abrigo tornando o sono impossível: estas cenas têm o poder de revelar, com o humor típico de Chaplin, as dificuldades da guerra e o sentimento de solidão que envolve o ser humano nessas ocasiões. Carlitos então

⁷ E que não puderam ser utilizados pelo difícil acesso no mercado brasileiro.

se apresenta como voluntário para ir até a linha inimiga. O sargento o parabeniza e fala a seguinte frase: “Você nunca deve voltar”. Nosso personagem, que de bravo não tem nada, tenta voltar atrás, mas acaba tendo que ir para as linhas inimigas. Essa passagem contém em si o início da idéia da “guerra privada” aonde um único soldado, com seu heroísmo guerreiro e patriótico, vai de encontro ao exército inimigo derrotando-o sozinho. Estamos diante então do precursor histórico do próprio Rambo, ou dos heróis de guerra que permeiam as telas dos cinemas atuais. Ironias à parte, a idéia individualista de um único soldado vencendo a guerra é justamente herança narrativa dos filmes desta época.

Nas linhas inimigas Carlitos se disfarça de árvore, mas é descoberto pelos inimigos germânicos. Foge e consegue despistá-los, derrotando alguns deles pelo caminho. Em sua fuga, nosso protagonista acha uma casa em ruínas onde se esconde. Quando a moradora da casa, uma menina francesa, entra, ele a avisa que é americano. Os alemães chegam, e Carlitos consegue escapar, mas a menina é presa e levada ao oficial alemão que age com ela de forma violenta. Ora, essa cena nos mostra o inimigo como o malvado oficial que não respeita nem a pureza feminina. O

Kaiser aparece em visita ao posto onde a menina está presa. É preciso prestar atenção nessa figura que aparece estereotipada em todos os filmes de guerra dessa época. Carlitos, disfarçado agora de oficial germânico consegue salvar heroicamente a menina francesa e os dois fogem no carro do Kaiser. Nosso herói consegue cruzar a linha de combate e volta para o lado dos aliados. É carregado triunfalmente pelo exército aliado. Ora, a seqüência mostra como o homem certo no lugar certo pode salvar o mundo, pode ganhar uma batalha – como, aliás, ainda hoje nos mostram os filmes de guerra norte-americanos.

Agora passaremos à parte na qual, sempre tendo como parâmetro o filme *Ombros, Armas*, citaremos outros filmes que poderiam ter sido usados explicando o porquê. É preciso antes de tudo salientar que as nações aliadas levaram vantagem ao representarem os alemães – os hunos, os boches – como demônios de olhos semicerrados, bigodudos, lúbricos, com todos os instintos voltados para rapina e o vandalismo, como também aconteceu em *Ombros, Armas* na cena em que a menina francesa é maltratada. Assim, os filmes retratavam a virgindade feminina, a inocência infantil e a velhice desprotegida sendo violadas pelos sádicos inimigos. Temos um exemplo

clássico disto em *A Pequena Americana* na cena que provocou indignação nacional, onde Mary Pickford caminha para sua sina nas mãos dos hunos, enquanto o coronel prussiano falava sorridente: “Meus homens precisam relaxar”. Os filmes dessa época foram armas eficientes na guerra psicológica, ganhando a simpatia dos neutros e inflando o nacionalismo. No caso dos norte-americanos, nos meses que se seguiram à guerra em 1914, os filmes adotam uma atitude de neutralidade e pacifismo, como o filme de Thomas Ince, *Civilização*, onde Cristo permitiu-se encarnar no corpo de um engenheiro submarino morto, para poder pregar de novo seu evangelho de paz e amor. O mais interessante, contudo, é que de acordo com a imprensa do Partido Democrático, *Civilização* foi um dos fatores por trás da reeleição de Wilson, por incorporar o *slogan*: “ele nos manteve fora da guerra”. Isso porque, num epílogo ao filme, o presidente Wilson aparece oferecendo ao diretor seus bons ofícios. Entretanto, mesmo esse filme, declaradamente pacifista, deixava claro os sentimentos antigermânicos, estigmatizando-os como guerreiro bárbaros e brutais. Vemos aí o filme influenciando politicamente na realidade.

Uma característica da indústria cinematográfica americana nesses anos

de guerra é justamente sua particularidade belicista, mesmo quando o governo americano ainda primava pelo isolacionismo. Talvez isso seja explicado pois muitas companhias cinematográficas eram ligadas a setores econômicos que se beneficiariam com a guerra. Temos entre esses filmes que moldaram a opinião pública em favor da entrada americana na guerra, o filme *Gritos de Guerra e de Paz*, de J Stuart Blackton (1915). Nele, os alemães aparecem sitiando Nova York e reduzindo os edifícios em ruínas – ou seja, desde os primórdios do cinema norte-americano vemos a tendência extremamente atual de filmes onde a cidade de Nova York, símbolo-mor do nacionalismo desse povo e de sua democracia, é tomada e destruída. Assim, o pacifismo das películas anteriores a 1914 se transformou em militarismo apoiado em grandes interesses econômicos. Por exemplo, no filme *Noivas de Guerra* de 1916 a mocinha grávida que ama a paz prefere o suicídio a botar no mundo mais um soldado. Este filme foi proibido por ser perigoso aos ideais militaristas. Em *The Spirit of 76* que por narrar a independência americana da Inglaterra um pouco antes dos EUA entrarem na guerra ao lado dos ingleses, custa ao produtor Robert Goldstein uma sentença

de 10 anos de prisão baseada no artigo 11 do Código de Espionagem. Sepultadas as vozes do pacifismo, o cinema americano se tornou uma declaração patriótica de guerra contra os alemães. Mas podemos ver o ápice desse sentimento antigermânico em *Kaiser, a fera de Berlim* e com *O Kaiser para o inferno*, ambos de 1917, onde o título já nos diz muita coisa de como a figura do Kaiser era vista pelos americanos. No último, o fiel amigo do Kaiser, Satã, encorajava-o a afundar o Lusitânia, usar gás venenoso e atacar hospitais da cruz vermelha. Portanto, a guerra mostrou o quanto o cinema e a fotografia são importantes instrumentos de persuasão e como foram amplamente utilizados com esses fins pelo governo norte americano.

O cinema, utilizado como instrumento patriótico de incentivo à guerra, ou de repúdio à ela – o que fosse mais interessante para o governo – é o que se nota nesta primeira fase da indústria cinematográfica. Ele adquiriu, assim, aspectos industriais e um alcance enorme na população – o que logo foi percebido pelos industriais que o financiaram e pelo próprio governo americano. Enfim, o cinema marca o início de uma era onde irão imperar os meios de comunicação de massa, onde o maior capital será a informação.

Vemos, então, o nascimento de um novo tipo de sociedade onde o simulacro e a fantasia possuem a potência tantas vezes negada pela sociedade ocidental. Aprender a ler o sentido e a intencionalidade, mesmo inconscientes, que subjazem a imagem cinematográfica é uma proposta que precisa ser incorporada pela sociedade atual. Decerto que a imagem e a narrativa que nascem com o advento do cinema não são possuidoras de neutralidade – o trabalho que fizemos revela que por trás de cada filme pudemos descortinar toda uma complexa rede de relações e interesses de classes específicas ou do próprio Estado. Ditar comportamentos socialmente aceitos e legitimar posicionamentos políticos fazem parte integrante do nascimento da narrativa cinematográfica hollywoodiana. Mas não podemos ignorar a existência de espaço para a crítica social, como foi inúmeras vezes feito por Chaplin. Ver o cinema como uma forma de discurso público nos direciona para a necessidade da construção de um alfabetismo crítico com relação à imagem. Decodificar e interpretar a mensagem por trás da imagem – eis o grande desafio dos homens que estão imersos na avalanche de imagens da contemporaneidade.



Bibliografia:

- FERRO, M. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GRAMSCI, Antonio, *Americanismo e Fordismo in Maquiavel, a Política e o Moderno Estado*, Civilização Brasileira.
- PAMPLONA, Marco Antônio. *Reverendo o sonho Americano, 1890-1972*. São Paulo, Atual, 1996.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Editorial Alhambra/Embrafilmes, 1983.
- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SÁ, Irene Tavares. *Cinema em debate 100 filmes em carta*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1974.
- KAFAN, Norman, *The War Films*, Nova Iorque: Pyramid publication.
- BERNARDET, Jean- Claude, *O que é cinema*, São Paulo: Editora brasiliense, 1981.
- HARVEY, David, *Condição pós moderna*, São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- DIVINE, Robert A, *América Passado e Presente*, Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1992.
- RAGO, Luzia M., e MOREIRA, F P Eduardo, *O que é Taylorismo*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- JOLLY, Martine. “A análise da imagem: desafios e métodos”. *In. Introdução à análise da Imagem*.
- KEHL, Maria Rita. “Cinema e Imaginário.” *In. XAVIER, Ismael. (org) O Cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago. 1996.
- KELTHER, Douglas. “Lendo imagens Criticamente: em direção a uma pedagogia pós moderna”. *In. Alienígena na sala de aula – uma introdução aos estudos culturais em educação* SILVA, Tomaz Tadeu. (org) Autêntica. Belo Horizonte. 1999.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales 1929- 1989. A Revolução Francesa da Historiografia*. Editora Unesp, São Paulo. 1997.

Filmografia:

- Tempos Modernos, 1936, Charles Chaplin.
- O nascimento de uma nação- EUA, 1915, D. W. Griffith.
- Ombros, Armas, 1918, Charles Chaplin.

Sites consultados:

www.ufba.br/~revistao/o3cris.html